

En mening med galskaben

Af [CLAUS TOFT-NIELSEN](#)

Hvorfor kan en så feteret og professionel skuespiller som Jack Nicholson overhovedet slippe af sted med at levere en så overspillet og forceret præstation, som den han kommer med i Stanley Kubricks The Shining? Og hvorfor har den til fingerspidserne perfektionistiske Kubrick ikke stoppet Nicholson allerede fra starten? Er der overhovedet en mening med galskaben?

I 1980 kunne Stanley Kubrick lægge sidste hånd på sin første – og sidste – film udi horrorgenren, *The Shining*. Allerede før premieren var publikum splittet: På den ene side undrede det filmkritikere, at en så respekteret *auteur* som Kubrick kunne nedlade sig til at beskæftige sig med så banal en genre som horror. På den anden side havde filmens 5-årige produktionsperiode og det faktum at det litterære forlæg var af horrorfænomenet Stephen King, skabt tårnhøje forventninger i den brede offentlighed. Denne polarisering hos tilskuerne fandt efter premieren et fælles udtryk: skuffelse. Kritikpunkterne var flere: Det var som om Kubrick bevidst havde skabt en film, som eksemplarisk faldt ind i horrorgenren på samme tid, som den var et opgør med selv samme genrekonventioner. Men især står Jack Nicholsons skuespilpræstation for skud: Det er ikke en særlig 'respektabel' præstation, Nicholson leverer. Han var for vulgær, for overdreven, for meget simpelthen til at publikum kunne tage Nicholsons karakter Jack Torrance alvorligt. Selv i filmens indledende interviewsekvens på The Overlook Hotel er det som om Nicholson er usynkroniseret i forhold til den karakter han skal spille – han virker allerede her lettere sindssyg. Dette blev henregnet til enten dårlig instruktion fra Kubricks side eller slet og ret dårlig og unuanceret skuespil fra Nicholson. Man kunne fristes til at tro dette, især fordi Nicholson som den eneste skuespiller i filmen afviger fra den realistiske spillestil.

Et eksempel: Jacks kone Wendy (Shelley Duvall) og sønnen Danny (Danny Lloyd) har barrikaderet sig på badeværelset, mens en manisk og hysterisk leende Jack har sat sig for at slå sin familie ihjel. Han omtaler sig selv som "the Big Bad Wolf", og hans replikker er da også taget direkte fra børneeventyret om de tre små grise: "Little pigs, little pigs, let me come in... Not by the hair on your chinny, chin - chin... Then I'll huff, and I'll puff, and I'll blow your house in!" Jack morer sig tydeligvis i en grad, han ikke tidligere har gjort, og hans overdrevne mimik og fysiske udfoldelser tildrager sig tilskuerens opmærksomhed. Der er en stærk uoverensstemmelse fra denne scene og filmen ud mellem fremstillingen af Wendys karakter og Jacks karakter, altså Jack Nicholsons og Shelley Duvalls respektive spillestile. Duvall minder mest af alt om en hjælpeløs amatør, der pludselig er dumpet ned i en hovedrolle, mens Nicholson opfører sig som én, der kender manuskriptet på forhånd og glæder sig til at spille sin rolle. Hvor Duvalls spillestil kan karakteriseres som indlevende, overbevisende og realistisk, er Nicholsons derimod distanceret, overdreven og formalistisk. Som tilskuer til denne bizarre scene kan man ikke andet end undre sig over, hvad meningen med Nicholsons overdrevne skuespil dog måtte være.

To forskellige narrationsmodi



The Shining (1980).

Cinematketet i København kører i november måned en serie med Jack Nicholsons film. The Shining vises den 19. november kl. 22. Se resten af programmet [her](#).



Det tydelige fokus på den kropslighed, der karakteriserer spillestilen hos Nicholson, har sine rødder i et helt andet paradigme inden for filmnarrationen og skuespilkunsten. Den amerikanske filmteoretiker David Bordwell tilbyder en narrativ tilgang til filmen, idet han anskuer den som en fortælling, hvor det vigtige er hvad og hvordan, der fortælles. Bordwell skelner mellem flere former for narrationsmodi i film, hvoraf to er interessante i denne sammenhæng.

Den første af disse, *the classical film*, er kendetegnet ved, at "the puzzles are born from *story*: What is in her past? What will he do now?" I den modsatte ende af skalaen finder vi *the art film*, hvor "the puzzle is one of *narration*: Who is telling the story? How is the story being told? Why tell the story this way?" (Bordwell, 374).

Det interessante er, at hvor samtlige skuespillere i *The Shining* spiller deres roller inden for rammerne af Bordwells klassiske filmparadigme, så placerer Nicholsons karakter sig i den modsatte kategori, nemlig *the art film*. Nicholson tilhørte i midten af 1970'erne en gruppe af unge skuespillere og instruktører, som blev kendt som *the new American cinema*. Denne bevægelse, som var kraftigt inspireret af europæisk film, var et opgør med den traditionelle klassiske filmfortælling.

The new American cinema bragte fokus på fortællingen som fortælling og skuespilleren som skuespiller – begge dele skulle gives et stofligt nærvær og en synlighed og ikke kun fungere som en 'usynligt' medierende instans for selve plottet i filmen. Dette er med til at belyse den intentionalitet, der ligger bag Nicholsons skuespil. Der er så at sige en mening med galskaben. Kubrick var meget bevidst om at skabe denne intentionalitet, han vidste, hvad han ville have, og specielt, hvad han ikke ville have. Som Nicholson udtalte i et interview:

You can go for years saying, 'I'm going to get this thing real, because they really haven't seen it real.' They just keep seeing one fashion of unreal after the other that passes as real and you go mad with realism and then you come up against someone like Stanley who says, 'Yeah, it's real, but it's not interesting.' (LoBrutto, 443).

I den realistiske karakterfremstilling, som bl.a. Duvall er eksponent for, ligger kravet om indlevelse i karakterrollen, også kaldet *method acting*. Duvalls indlevelse i sin rolle som skrækslagen og forfulgt kvinde var så total, at hun under optagelsernes sidste fase led et nervesammenbrud og var sengeliggende. Modpolen til *method acting* er Nicholsons skuespil. Han arbejder med sin karakter på samme måde som *art cinema* arbejder med narrationen: Han fortæller sin figur, snarere end han indlever sig i den. Effekten bliver, at Jack Nicholson sætter citationstegn omkring karakteren Jack Torrance, og det er de citationstegn, vi som tilskuere får øje på. De driver en kile ind mellem tilskueren og karaktererne på lærredet og umuliggør dermed enhver tilskueridentifikation og indlevelse med karakteren. Snarere end karakteren Jack Torrance får tilskueren øje på skuespilleren Jack Nicholson.

Brecht og den episke karakterfremstilling

Den metode, der bedst beskriver Nicholsons fremstilling af Jack Torrance, er Bertolt Brechts 'episke' skuespilkunst: En given karakters træk bliver ikke portrætteret af skuespilleren, men derimod medieret eller 'læst' af denne. Den episke skuespilkunst skal undsige sig enhver forestilling om virkelighedstro eller realistisk gengivelse, så karakterens individuelle karakteristika forsvinder. Tilbage står så en skabelon, en type – en social eller ideologisk konstruktion.

Et eksempel:

Da Jack først ankommer til hotellet er han en hæderlig skolelærer fra den bedre arbejderklasse, der har taget jobbet som opsynsmand for at kunne hellige sig sin drøm om at skrive 'the great american novel'. Men projektet mislykkes (som alt andet Jack påtager sig) og da Jack med jævne mellemrum får besøg af den tidligere – nu afdøde – opsynsmand Grady, begynder Jack at ændre karakter. I en af filmens centrale scener fortæller Grady, at Jacks søn Danny forsøger "to bring an *outside party* into this situation... A cook, a *nigger cook*". Hertil svarer Jack måbende "a *nigger*?". Jacks kommentar er milevidt fra hans første møde med den sorte kok Halloran, hvor Jack respektfuldt giver ham hånden og tiltaler ham "Mr. Halloran". Jack tilbydes i ovennævnte scene forsøgsvist en åbning mod en anden og højere social klasse – den overklassefest hotellet holder til slut i filmen, en fest hvor alle er hvide. Det der sker er, at Jack har mistet sin individualitet og er i stedet blevet en rolle, en ideologisk eksponent for den amerikanske, racistiske mentalitet der lå til grund for det samfund Amerika er i dag. Hvis han vil være med i hotellets fest, '*this party*', må han først overtage de racistiske holdninger, som var konstituerende for den rige, hvide overklasse, som den tog sig ud i tiden før depressionen og 2. verdenskrig. Gradys anakronistiske, engelske upper-class accent etablerer præcist denne kulturelle ramme.

Der er sket en udspaltning af skuespilleren (Nicholson) fra den karakterrolle (Torrance), han spiller – det er ikke Jack Torrances psykologi (eller mangel på samme) som er interessant, for den er netop fraværende. Manglen på psykologisk dybde åbner for den ideologiske dimension i filmen, på samme tid som den afslører denne ideologi. Det selvbillede Jack Torrance har i filmen kolliderer tydeligvis med realiteterne: Han ser sig selv som et selvkontrollerende individ, forfatter in spe, familiefar og hotellets opsynsmand. Men alle disse roller mislykkes for Jack – selv hans bersærkerang på sin familie ender med, at hans lille søn narrer ham ind i havens hæk-labyrinth, hvorfra han aldrig finder ud igen. Der er altså en tydelig uoverensstemmelse mellem Jack Torrances selvbillede, og den måde hvorpå han fremstår for tilskuerens blik. Denne uoverensstemmelse finder sin pendant i uoverensstemmelsen mellem skuespiller (Nicholson) og karakter (Torrance).

Spillestil og parodiens virkning

Denne uoverensstemmelse mellem skuespillerens identitet og den karakter han portrætterer, er, hvad Brecht betegner *Verfremdungseffekt*. Fremmedgørelseseffekten tildrager sig tilskuerens opmærksomhed, idet vi tydeligt kan se, at tingene ikke hænger sammen, at noget er galt. Uoverensstemmelsen udtrykkes bl.a. gennem, hvad Jack siger, og måden han siger det på.

Et eksempel:

Jack sidder på sengen med Danny på skødet og fortæller, hvor meget han elsker ham. Scenen burde være varm og kærlig, men bliver i stedet skræmmende på grund af måden, den udspilles på. Nicholson taler med forskellige stemmer og betoner sine replikker, så de bliver parodiske kommentarer til faderrollen: "I love you, Danny. I love you more than anything else in the *whoooooole* world [...]. "I *want* you to like it here. I wish we could stay here *for ever and ever and ever...*". Nicholson spiller med et meget manisk ansigtsudtryk og ligner en, der kunne finde på at vride nakken om på sin søn hvert sekund. Hans sidste replik er et tydeligt ekko af de uhyggelige Grady-døtres ord til Danny, "Come and play with us Danny. For ever and ever and ever...", hvilket yderligere underminerer oprigtigheden i faderfiguren. Han inkarnerer på bedste vis, hvad Brecht beskriver i forbindelse med sin *Verfremdungseffekt*: "When he [the actor] appears, [...] besides what he actually is doing he will at all essential points discover, specify, imply what he is not doing", således at "the alternative emerges as clearly as possible" (Brecht, 137).

Skuespilleren skal med andre ord fremstille et virtuelt mulighedsrum; han skal vise, hvad der faktisk sker, men også hvad der kunne ske. Det gør Nicholson, og han gør det ved at parodiere den rolle, han spiller på



Jacks samtale med Grady. Bemærk farveskalaen; De gennemgående farver er blå, hvidt og rødt – samme farver som det amerikanske flag. Scenen er med til at af-individualisere Jack og gøre ham til en eksponent for en ideologi: den amerikanske. Den fest Grady lover Jack deltagelse i er, som filmens slutbillede viser, da også 4th of July – den amerikanske uafhængighedsdag. Og som den eneste karakter i filmen er det da også den sorte Halloran som til slut bliver slået ihjel af Jack.



Den dobbelthed, der er i Jacks karakter, understøttes visuelt i form af spejlbilledet af Jack, hvorved

et givent tidspunkt; faderrollen, forfatteren eller 'the caretaker'. Parodien er et vigtigt virkemiddel til at ødelægge tilskuerens psykologiske motivation for at tro på skuespillerens fremstilling af karakteren og lukker dermed af for enhver psykologisk troværdighed hos karakteren.

Den parodi, Nicholson leverer, er ofte en meget fysisk over(re)ageren, en ekstrem brug af de kropslige udtryksmidler. Effekten bliver, at uoverensstemmelsen i spillestilen også smitter af på tilskuerens oplevelse. Vi ved ikke, hvordan vi skal forholde os til filmens dobbelthed: I sin handling er filmen en traditionel horrorfilm, men i fremstillingen af denne handling er den parodisk. Er det meningen, at vi skal tage den seriøs, eller le af den? Og hvordan kan vi le ad en sådan handling? Og igen, hvordan kan vi ikke? Det er usædvanligt i *The Shining*, at tilskueren mangler den medfølelse og indlevelse i filmens altdominerende hovedkarakter og dette på trods af de mange privilegerede *close-ups* af Jack, vi tildeles gennem filmen. Et sådant er scenen i Colorado Lounge, hvor Jack uinspireret sidder og stirrer ud i luften. Kameraet irrammesætter gennem et langt *slow zoom* Jacks ubarberede ansigt. Normalt ville en sådan indstilling skabe intimitet og en karakterindlevelse fra tilskuerens side, men her får det den direkte modsatte effekt: Indstillingen objektiverer karakteren, placerer ham alene i det store 'arbejdsværelse' og fremhæver derved hans isolation – både fra sin familie og fra tilskueren. Men på trods af den indlejrede distance i karakterfremstillingen, er der visse elementer i selv samme karakter, der gør, at Jack får en samlende frem for en fragmenterende effekt.

Ikonet "Jack"

Der er en dualitet i Nicholsons skuespil, der gør, at den rummer en paradoksal dobbeltbevægelse. På den ene side er Brechts splittelse mellem karakter og skuespiller meget tydelig, for jo mere sindssyg og manieret Jack Torrance bliver, desto mere bliver vi som tilskuere opmærksomme på Jack Nicholsons voldsomt fysiske skuespil - en næsten absurd teatralisk fremstilling af en galning. Det er netop det absurde element i spillestilen, der bevirker, at vi opdager, hvor vigtige de parodierende rollespil er. Den absurde spillestil indeholder ingen kerne af autenticitet, men består i stedet af en serie af roller. Absurdistiske skuespillere dramatiserer dette fraværende center og slører dermed grænsen mellem rollespil og identitet. Dette er modbevægelsen til karaktersplittelsen: Nicholsons skuespil problematiserer forholdet mellem sig selv og sin karakter, idet han bringer sin egen person Nicholson med ind i rollen som Torrance. Jack Nicholson var på dette tidspunkt - under indspilningen af *The Shining* - en kendt skuespiller, der ofte spillede rollen som den skæve karakter, outsideren. Gennembruddet kom med Dennis Hoppers *Easy Rider* (1969), hvor han spiller rollen som den alkoholiserede advokat George Hanson, der ikke passer ind i det etablerede samfund. I 1970 kom så Bob Rafelsons *Five Easy Pieces*, hvor Nicholson spiller den følelsesmæssigt amputerede og kronisk udenforstående Bobby Dupea - både i forhold til sin overklassefamilie og i forhold til sin kæreste. Men det var i rollen som R. P. McMurphy i Milos Formans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), Nicholson for alvor cementerede sit talent for outsiderrollen. Derfor genkender vi i karakteren Jack Torrance flere af Nicholsons tidligere karakterroller, eller nærmere bestemt så finder vi her det, der udgør Nicholsons specielle karakteristika, hans *star persona*: De højt buede øjenbryn, den vigende hågrænse og haj-smilet former tilsammen det skæve onde udtryk.

Det, der er på spil her, er altså en dobbelt efterligning: Jack Nicholson fylder sin karakter Jack Torrance ud med rollegennemspilninger, men på samme tid er det som om, Jack Torrance efterligner skuespillerikonet Jack Nicholson. Mimikken er voldsom og parodisk, men det er ikke tydeligt, hvem der parodierer hvem. Den samlende bevægelse af både karakter og skuespiller finder vi sammenholdt i navnet "Jack". Nicholson kommer i *The Shining* til at spille rollen som en slags Nicholson-pastiche: En sammenvævning af alle de roller som den selvtillidsfulde og selvdestruktive mand, vi kender fra Nicholsons tidligere film, alle med samme fællesnævner: De buede øjenbryn i det

scenen antyder, at der er en anden side af Jacks personlighed til stede. Effekten bliver, at sønnen Danny kompositorisk befinder sig midt mellem begge 'udgaver' af Jack - faderen og det utilregnelige monster.



bredt smilende og maniske ansigtsudtryk, som udgør ikonet Jack Nicholson.

Ikonet "Jack" rummer altså en uoverensstemmelse mellem udtrykket og indholdet: Nicholsons skuespil passer ikke på Jack Torrance som familiefaderen, der bliver en galning. Det er denne uoverensstemmelse, som river tæppet væk under en psykoanalytisk tilgang, da karakteren ikke besidder psykologisk dybde og motivation, vi som tilskuere tror på. Men på én og samme tid har ikonet "Jack" også en samlende effekt, idet vi ser Nicholson som *star persona* i rollen. Scenerne i *The Shining* vil derfor få en merbetydning, idet de rummer referencer til Nicholsons person, både inden for og uden for rammerne af filmen. Jack Nicholson har i lighed med karakteren Jack Torrance en fortid som manuskriptforfatter, idet han skrev og instruerede *low budget* horrorfilm for bl.a. Roger Corman. Derfor bliver scenen, hvor Jack jager Danny gennem hotellets gange med de to genretraditionelle elementer, øksen i hånden og en kraftigt humpende gang, til en parodi i dobbelt forstand. Dels så parodierer Nicholson den klassiske horrorfilmshalving – monsteret med øksen som humper rundt på jagt efter sit næste offer. Og dels så parodierer han med en både kærlig og overekspliciteret intertekstuel gestus de selvsamme karakterer, som han har spillet i film for Corman: *The Little Shop of Horrors* (1960), *The Terror* (1963) og *The Raven* (1963).

Nicholsons skuespilpræstation i *The Shining* hviler på det faktum, at han meget bevidst inddrager sin egen person i sin karakterrolle, hvorved han akkumulerer en merbetydning, der kanaliseres ind i Jack Torrances karakter. Der sker en sløring af overgangen mellem skuespiller og karakter. De genre-reflekterende og de selv-reflekterende roller, "Jack" (Torrance og Nicholson) gennemspiller, skaber et komplekst udtryk: Nicholson spiller meget selvbevidst en karakter, der igen selvbevidst spiller en skurk fra Nicholsons egen horrorfilmperiode i produktionsselskabet AIP. Resultatet bliver en parodi af en parodi, og det er præcist denne dobbelte parodi der midt i filmen overtager styringen af filmen – Nicholsons skuespil bliver stadig mere overdrevent og voldsomt som filmen forløber. Denne betydningsakkumulering i hovedkarakteren er kun mulig på grund af Nicholsons *star quality*. Rollen kræver en genkendelig stjerne, som kan parodiere genren og ikke mindst sig selv.

Nicholson og genren

Nicholsons spillestil i *The Shining* er det der gør vi som tilskuere husker filmen som en 'Jack Nicholson-film'. Det er overdrevent, grotesk og meget morsomt at se på. Og så er det præcis det som underminerer genrens konventioner. Den amerikanske horrorteoretiker Robin Wood har opstillet en skabelon for, hvordan alle traditionelle horrorfilm udspiller sig: 1) Normalitet 2) Normalitetens vendepunkt: monsteret dukker op og truer normaliteten 3) Monsteret elimineres og normaliteten genoprettes (Filmens happy ending). (Wood, 8). Men i og med Nicholson spiller som han gør, sætter han spørgsmålstejn ved selve definitionen af normalitet. Jack Torrance er bestemt ikke en person der på noget tidspunkt virker normal – ikke engang i filmens begyndelse. Hermed er Wood genreskema sat ud af kraft, idet der i *The Shining* simpelthen ikke findes noget 'normalitetens vendepunkt'. Vi ser aldrig Jacks normale side, for en sådan besidder han ikke. Det, vi som tilskuere er ladt tilbage med, er mangfoldige og fragmentariske roller, masker uden en egentlig substans bag. Søger man en forklaring på hvorfor Jack er sindssyg, ja så søger man forgæves. Sammenligner man Kubricks version med det litterære forlæg (og for den sags skyld Kings tv-version af selv samme forlæg), så vil man opdage hvor aparte Kubricks version er: Den indeholder alle de traditionelle elementer som en horrorfilm skal have, men *måden* disse elementer er brugt på (herunder Nicholsons skuespil) er alt andet end traditionelt. Den person- eller socialpsykologiske forklaringskasse man som tilskuer plejer at kunne presse filmen ned i (dette er bl.a. tilfældet med Kings egen bog og tv-version) kan ikke indeholde Kubricks version. Forklaringerne udebliver slet og ret hos Kubrick. Enten accepterer man denne udfordring af det traditionelle ellers gør man ikke. Stephen King gjorde



ikke. Han var dybt skuffet over Kubricks filmatisering og skrev sig på listen over *The Shining*'s mest indædte kritikere. Han udtalte til filmtidsskriftet *American Film* om filmatiseringen:

There's a lot to like about it. But it's a great big beautiful Cadillac with no motor inside. You can sit in it, and you can enjoy the smell of the leather upholstery – the only thing you can't do is drive it anywhere" (LoBrutto, 453).

Men spørgsmålet er om ikke Kubrick trak det længste strå i den sammenhæng. Hvad samtiden ikke accepterede, nemlig de manglende traditionelle forklaringer, har eftertiden taget til sig og på den baggrund øjnet filmens kvaliteter. Én af disse er måden den anvender et af genre's vigtigste karakteristika – at skræmme sin tilskuer. Det formår *The Shining* at gøre mens filmen forløber, bl.a. gennem Jack Nicholson's fysiske og groteske spillestil, hvor grænsen mellem det komiske og det uhyggelige udviskes. Men også efter videoen er stoppet bliver filmen ved med at runge inde i hovedet på tilskueren fordi den netop ikke abonnerer på de traditionelle forklaringer. Med deres forsvinden er bolværket mod det uforklarlige og det skræmmende også væk. Det er denne ubestemmelighed – den slørede grænse mellem latteren og gysen – filmen lever af, og det er den der gør, at filmen bliver ved med at fascinere sin tilskuer.

Faktaboks

Stanley Kubricks *The Shining* findes i to udgaver: En amerikansk version (fås på DVD i Warner Bros. "Stanley Kubrick Collection") som er ca. 24 minutter længere end den europæiske udgave, som forelægger på video.

Bordwell, David, Janet Staiger, og Kerstin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985

Brecht, Bertolt: *On Theatre*. Oversat af John Willett. New York: Hill & Wang, 1964

LoBrutto, Vincent; *Stanley Kubrick*, Faber and Faber Limited, London, 1998

Schatz, Thomas: *Old Hollywood/New Hollywood. Ritual, Art, and Industry*. Ann Arbor: University Microfilms International Research Press, 1983

Wood, Robin: "The American Nightmare" In: *Hollywood from Vietnam to Regan*, Columbia University Press, 1979



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||

