

Farlige film

Af [TUE SAND LARSEN](#)

Pestilent literature is bad enough. It is a poison which secretly but effectively corrupts the heart and undermines the virtues of home and community; but its dreadful havoc is outdistanced by the pernicious effects of the filthy picture screen

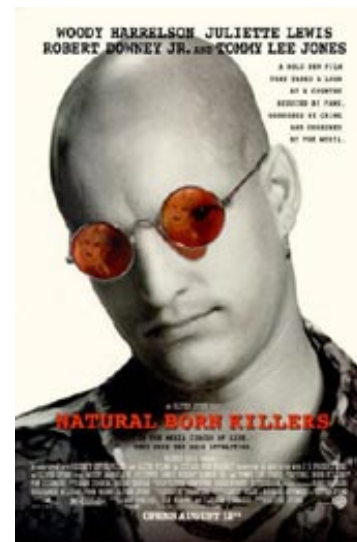
Fr. Paul O.F.S.C of the Dublin Vigilance Comittee (1915)

Det startede fra starten. Ikke lang tid efter filmens fødsel i slutningen af 1800-tallet begyndte de første aviser at efterlyse censur. Det gamle medie rasede mod det nye, der blev beskyldt for at opfordre til moralsk forfald og social uro. Og siden den blev sat i verden er den bare fortsat og fortsat: Vores frygt for film.

Gud bevare os. Det er naturligvis ikke kun film, der gennem tiderne er blevet set som en trussel i forhold til styreformer, sædelighed eller den almindelige ro og orden. En lang række litterære værker er også blevet henvist til skammekrogen efter lignende anklager. Som enfant terribles, foruden hvilke samfundet ville være bedre tjent. Ikke desto mindre er det bemærkelsesværdigt, i hvilket omfang netop filmen har været årsag til løftede pegefingre. Er det fordi, at filmen er så nyt et medie, at den gamle garde af moralister føler sig kaldet til at rejse sig fra stolene og forsvare sæderne? Er det fordi, filmen har en masseappel, der ikke kunne undgå at imponere selv en Stalin og en Hitler i 30'erne? Eller er det fordi, filmkunsten præsenterer os for en sanseoplevelse af så hypnotiserende styrke, at man frygter, at den fuldkommen skal suspendere vores dømmekraft? Forklaringen skal formentlig ikke findes i et enten eller, men i et både og. Under alle omstændigheder har anklagerne været mange og mangeartede. Og mon ikke det kunne give lidt perspektiv at have det historiske stormløb mod de levende billeder i erindring i en tid, hvor film og serier beskyldes for at kunne producere alt fra seksuelt indignerede unge, over psykotiske masse mordere og til vaskeægte danske socialdemokrater af den åbenbart kun tilsyneladende tilforladelige slags.

Ikke sjældent har autoriteter skredet ind og sikret sig, at film med samfunds- eller systemkritiske tiltag er blevet tiet ihjel eller på anden vis uskadeliggjort. De to ovennævnte ledere af henholdsvis Den Socialistiske Arbejderstat og Det Tredje Rige har leveret rigeligt med eksempelmateriale. Der har ofte tale været tale om direkte forbud mod visning og brud på anvisningerne har haft fatale konsekvenser. Men man må ikke være blind for den censur, der pålægges filmen selv under dens tilblivelse. En præventiv censur, der ofte foretages af instruktøren selv for at tækkes magthavere eller sågar et publikum, der ikke menes at kunne goutere det oprindelige materiale.

Et prominent eksempel på dette er "Dr. Caligaris Kabinet", der blev frigivet for det tyske publikum i 1920. Filmen betragtes i dag som mesterværk og er et af hovedværkerne inden for den tyske ekspressionisme, hvorfor den nok er værd at dvæle ved. Manuskriptet blev oprindeligt forfattet af Hans Janowitz og Carl Mayer, der efter første verdenskrigs afslutning havde oparbejdet en stærk aversion



Natural Born Killers - et eksempel på en farlig film.

overfor den tyske autoritarisme, der havde sendt et tusindtal af mennesker i døden under "Den Store Krig". Deres skepsis var på mange måder indreflekteret i værket Dr. Caligaris Kabinet, der kort fortalt handler om en hypnotisør, Dr. Caligari, der hypnotiserer et viljeløst offer til at foretage drab på uskyldige. Foruden sine hypnoseoptrædender på markedspladser fungerer hypnotisøren desuden som overlæge på et hospital for mentalt syge. Der er tale om en fiktion, der med filmens ekspressionistiske mise-en-scene selv i dag kan virke skræmmende og klaustrofobisk, men umiddelbart er det svært, at se det samfundskritiske potentiale i historien om den gale videnskabsmand. Hvis det vel at mærke ikke var fordi, at den allegoriske læsning lå så snublende nær. Samtiden taget i betragtning krævede det ikke den helt store tolkningsindsats at fiksere Dr. Caligari som en personifikation af den tyske samfundsledelse under første verdens krig. I det lys fremstår den uforvarende morder, søvngængereren, som det hypnotiserede folk, hvis egenvilje er suspenderet af dets ledes autoritære pondus og besnærende retorik. En tolkning der desuden understøttes af, at søvngængereren afslutningsvis må lade livet på vanviddets alter. Præcis som det tyske folk i krigens blodbad. Det var imidlertid ikke det oprindelige manuskript, der blev filmatiseret og vist for seerne til filmens premiere i foråret 1920. Egentlig var filmen tiltænkt den store tyske instruktør Fritz Lang, men da denne var optaget af et projekt andetsteds blev opgaven givet videre til filmens kommende instruktør Robert Wiene. Sidstnævnte anså historien for upassende i sin oprindelige form. Dels i forhold til samfundets velbefindende og den tyske censur, men også fordi, at det radikale budskab og filmens groteske univers ville støde det store publikum væk fra teatrene. Af samme grund tilføjede han en kort indledning og afslutning til det oprindelige manuskript. En ramme, der i enhver henseende skulle gøre historien nemmere at tolerere, men uanset at den samlede spilletid ikke blev væsentligt forlænget, medførte rammefortællingen en markant forandring af filmens ideologiske platform: I den oprindelige version af filmen følger vi vores hovedperson, der på detektivisk vis afslører Dr. Caligaris dobbeltspil. Denne person inkluderes også i rammen omkring den oprindelige historie. I starten af filmen sidder vores hovedperson således på en bænk, og fortæller med en nærmest manisk gestik historien om den frygtelige Dr. Caligari og hans forbrydelser. I den påklistede afslutning optræder han også; Her viser det sig med al ønskelig tydelighed, at fortælleren blot er en af mange patienter, der er indskrevet til behandling på Dr. Caligaris klinik, hvor han behandles for sin sidsygdighed og sine mentale vrangforestillinger. Og den omskrevne versions afrunding kundgør Dr. Caligari, at han nok skal finde en effektiv behandling til den lidende patient. På den måde kommer den oprindelige historie om Caligaris dobbeltrolle til at fremstå som et produkt af en forskruet hjerne, der har tabt en hvilken som helst form for virkelighedsforankring. Et sygt sinds spind, der ikke kan tillægges nogen form for sandhedsværdi. Med dette kunstgreb vendes alle værdier i Janowitzs og Mayers oprindelige manuskript på hovedet: Dr. Caligari forvandles fra gal videnskabsmand til oplyst bannerfører for den psykiatriske videnskab. Wiene sikrer sig, at det samfundskritiske potentiale og farligheden fordufter fuldkommen fra filmen, der ikke i tråd med den oprindelige intention fungerer som en elegi over autoritærens farlighed, men som en ode til autoritetens pris og nødvendighed. Det tyske folk blev på den måde forholdt en vaccine antiautoritarisme, som de ellers nok kunne have nydt godt af i de tre årtier, der fulgte.

Missede Fritz Lang muligheden for at sætte sit præg på "Dr. Caligaris Kabinet", var han til gengæld instruktør på en af de andre store tyske film fra perioden. "M" fra 1931 er formentlig den største inspirationskilde til en lang række senere masseorderfilm, men ligesom "Dr. Caligaris Kabinet" indeholder den ikke en direkte kritik af det bestående samfund. Dertil er filmens fokus på hovedpersonens psykiske afsporethed alt for intensivt. Ikke desto mindre får den indirekte, elegant og umiskendeligt udstillet den potentielle trussel fra et massehysterisk samfund, og med undertitlen - "mordere blandt os" - følte nazisterne sig (givetvis ikke helt uden grund) stødt på mancherterne. Filmen fremskyndede formentlig Langs flugt fra Tyskland, hvor hans næste film "Dr. Mabuses Testamente" (1932) da også blev forbudt efter nazisternes magtovertagelser. Det chokerer

næppe, at film, der ikke bekommer autoritære eller krigsførende regimer vel, har vanskelige vilkår. Under anden verdenskrig var verden vidner til en særdeles effektiv gensidig censur mellem de krigsførende parter, der ville sikre sig imod, at "propaganda" fra fjenden skulle demoralisere og fordærve folkesjælen. Og helt frem til murens fald i 1989 blev der især i Europas anden halvdel spekuleret meget i den ideologiske folkesundhed og luget betragteligt ud i buketten af film vestfra. I dag opretholder lande som Saudi-Arabien og Iran nogle af de mest finmaskede net for det tilladelige og det utilladelige. Også hvad filmen angår. Og selv EU-bejleren Tyrkiet lyste så sent som i 2002 filmen "Big Man, Small Love" af instruktøren Handan İpekci i band. Blandt andet fordi den omhandler den Tyrkisk-Kurdiske konflikt, sætter det tyrkiske politi i et dårligt lys og ifølge censuren opildner til separatisme. Endog så anerkendt og respekteret en instruktør som Atom Egoyan, ophavsmand til film som "Family Viewing" (1987), "Exotica" (1994), "Calender" (1993) og "The Sweet Hereafter" (1997), mødte den faste tyrkiske hånd, da visningen af hans film "Ararat" (2002) i indeværende år blev udskudt i landet. Det skyldtes ifølge Tyrkiets ledelse trusler fra den nationalistiske paramilitære gruppe "De grå ulve", der efter sigende betragtede filmen som et stykke anti-tyrkisk propaganda. Trusler som det i så mange andre henseender ellers effektive og veludrustede tyrkiske militærvæsen, åbenbart ikke så sig i stand til at imødekomme. Generelt virker det imidlertid som om, at den politiske censur er rykket længere ud i periferien af det, som vi har lært at forstå som en vestlig kulturkreds. Man har tilsyneladende fundet en formel, hvor samfundsstabilitet og respekten for alternative udtryk og afvigende meninger går hånd i hånd. Det kommer også filmen til gode, men helt borte er frygten for de levende billeders politiske effekt imidlertid ikke. Den spores for eksempel tydeligt i debatten om DR's seneste seertopscorer, "Krøniken" (DR: 2004), der tilsyneladende truer med at destabilisere vores regering med al sin sentimentale snak om socialdemokratiets historiske mission og overvejende sympatiske skildringer af den gamle arbejderklasse. Der er i borgerlige kredse blevet vakt en bekymring for homo politikus, det rationelle vælgerindivid, lader sin sunde dømmekraft inficere af søndagshyggens socialromantik.

Men primært har frygten for filmen forskudt sig i den vestlige verden. Fra det politiske til det private. Intet sted ses det tydeligere end i diskussionen om de erotiske film. Grundet denne type films private natur er det vanskeligt at dokumentere med sikkerhed, men man tør nok vove den påstand, at der ikke gik lang tid fra filmmediet blev opfundet i 1895, og til den første erotiske film blev skabt. Ligesom man med sikkerhed ved, at især Argentina allerede fra starten af det nye århundrede var leveringsdygtigt i erotiske film til en hungrende amerikansk overklasse. Og det er uomtvisteligt, at der ej heller gik lang tid fra den første erotiske film blev vist, til den ophedede debat omkring anstændighed og uanstændighed blev rejst. En debat, der tog markant til efterhånden som pornoen ikke vedblev at være et privilegium for de velhavende få. Helt modsat bekymringen omkring filmens politiske påvirkning er frygten for filmens erotiske indflydelse på ingen måde i aftagende. Derom vidner blandt andet det aktuelle dokumentarprogram "Ung i en pornotid" (TV2: 2004), der også åbner døren til et interessant paradoks i omgangen med filmens farlighed; nemlig det, at de bekymrede meget sjældent selv føler sig udsat for farer. Deres personlige integritet, forankring i traditionen, solide ideologiske fundering og kernesunde normalliv sikrer dem i egen selvforståelse mod filmens overgreb. Og fra denne privilegerede platform er de i stand til at udvise en nærmest rørende betænksomhed overfor mindre rodfæstede og mere let-påvirkelige sjæle, der kommer til at kortslutte filmens fantasier mod virkelighedens verden. Velbeslåede pornokiggere fandt almuens pornoforbrug aldeles alarmerende og den ældre pornokiggende generation giver i programmet "Ung i en pornotid" udtryk for, hvordan den erotiske billedstrøm truer med at spolere naturligheden i de unges seksuelle adfærd. Men ønsket om at rense ud i pornodekadencen er måske knap så visionært som holdet bag det på ingen måde dybdeborende dokumentarprogram kunne ønske sig. Det er, om man så må sige, en genudsendelse af en genudsendelse. Kritikken har haglet ned over pornofilmen siden lige siden, den kom til verden: Fra 1919 frem til slutningen af 1950'erne var perioden, hvor den såkaldte exploitation film havde sin guldalder. Det startede med en

bølge af sex-hygiejne film, hvor kreative instruktører typisk inkorporerede pseudodokumentarisk materiale som påskud for at levere nøgenheder til husarnerne. Her kunne unge par få en introduktion til sex-livets fornøjelser, og man kunne lære at begå sig seksuelt uden at hjemtage alt for mange kønssygdomme eller andre grimme påmindelser om lagenaktiviteterne. Der går en ubrudt linje frem over Russ Meyers mere direkte sex-ploitation-film, hvor storbarmede kvinder boltrer sig i kultdyrkede "mesterstykker" med seksuelle overtoner og frem til den egentlige pornografi, som vi kender den i dag. En milepæl i den bevægelse udgøres af "Deep Throat" (1972), der har sin helt egen historie. I en film af Gerard Damiano og med den sagnomspundne Linda Lovelace i hovedrollen får vi det første amerikanske bud på en egentlig kommerciel pornofilm. Med et ironisk vink til de gamle exploitations tager filmen sit afsæt i den hårdtprøvede kvindelige hovedpersons temmelig intime problem. Hun er ude af stand til at nå orgastiske højder under samlejet og henvender sig derfor til en sexolog. Den manglende forløsning undrer imidlertid ikke sex-eksperter synderligt, da han ved nærmere eftersyn kan konstatere, at Lovelaces klitoris ikke er placeret, hvor man kunne forvente det, men istedet har taget bo "langt nede i halsen". Løsningen på problemet er naturligvis mere oral-sex. Som den pæne pige hun er sætter Lovelace sig for at følge lægens råd, og filmen gennemspiller en lang række efterprøvninger af lægens tese. Den gamle exploitation-tradition med sin kombination af oplysning og piring præsenteres i så absurd et blandingsforhold, at den ikke kan andet end at fremstå komisk. Det var imidlertid ikke just et humoristisk overskud der prægede filmens modtagelse. Tværtimod vakte filmen stor forargelse. Dommer Joel Tyler forbød den i New York, men efter en lang kamp lykkedes det en interessant alliance mellem datidens venstreorienterede, byboere med bekymring for ytringsfriheden og nysgerrige pornister at få underkendt forbuddet. Filmen kunne umuligt have fået et bedre pr-stunt foræret. Den blev sat op i et hav af biografer landet over og blev i samtidens frisindskultur et tilløbsstykke for celebrities såvel som menigmand. De samlede udgifter på 22.000 dollars har til dags dato givet et afkast på over 600 mio. dollars, og en lang række amerikanske pengemænd så fidusen og skød store summer i produktionsapparat og skuespiller (inder). På den måde blev "Deep Throat" startskuddet til den eksplosion af pornofilm, der fulgte, og som i dag har givet os en situation, hvor pornoindustrien formodes at omsætte for et beløb, der overgår den øvrige filmbranches og hele musikbranchens omsætning tilsammen. Porno ophørte med et enkelt slag med at være undergrund og en dansk niche-produktion, som vores liberale porno-lov fra slutningen af tresserne havde spillet os i hænde. Fra da, og frem til i dag, har kun ganske få kulturelle fænomener været så vedholdende som det, der især af skeptikere er blevet påklippet etiketten pornoficeringen. En af de kulturelle tendenser, der tilsyneladende er lige så vedholdende som pornobølgen er imidlertid den anti-pornoficierungsbevægelse, der bekæmper pornoens udbredelse og begræder, hvad den ser som de skadelige effekter fra det massive udbud af pornografi. Kritikken har mange forskellige platforme: Religøse, generationsbetingede, kønslige og antikommercielle, men uanset ståstedet er den omtrent enslydende. Pornofilmen skaber afhængighed, giver os et reduceret billede af seksuallivets mangfoldighed, trækker os bort fra en naturlig seksualitet og udi perversionernes overdrev, alt imens den afstumper os med sin golde tingsliggørelse af den menneskelige krop.

Går man argumentationen efter i krogene, vil man se, at præmissen er den samme som gav anledning til den politiske censur: Seerne betragtes som viljeløse under mediets pres. Som svage ikke-individer, der ukritisk konsumerer, idealiserer og kopierer filmenes ufiltrerede budskaber. Dette - eller en snert af samme - er også fundamentet når en uafhængig overvågningsgruppe sætter sig for at tælle, hvordan antallet af minutter med tobaksrygning i amerikanske teen-age film er steget med op mod 50 procent siden 1998. Eller når navnkundige Nancy Reagan i en tale til 1300 deltagere i Akademiet for TV-kunst og videnskab fastslår, at deltagernes status som kunstnere ikke fritager dem for moralsk ansvar, idet hun henviser til eksempelvis pot-rygningen i film som "Desperately seeking Susan" (1985) eller "Short Circuit" (1986). Endnu en gang er det ungdommen, der er genstand for bekymring og igen antages et et-til-et forhold mellem (mediernes)

indtryk og (seernes) adfærd. Præcis som når Nicholsons og Cormans "The Trip" (1967) først blev frigivet i 2003 samtidig med at den endelig - efter tredive års trippen - fik BBFC's (British Board of Film Classification) ord for at skildringen af de hallucinerende oplevelser i filmen formentlig ikke vil kunne overbevise en moderne seer, og at man også skal tage højde for, at filmen fremviser de mørkere aspekter af et stofmisbrug.

Filmhistorien er rig på eksempler, hvor der lægges adskillige alen til bekymringen omkring seernes copy-cat-adfærd. For blot at nævne et par af de mere prominente blev mordet på en 50-årig brændselshandler i England knyttet til, at Stanley Kubricks "A Clockwork Orange" (1971) i måneden forinden havde været vist i den lokale biograf. Og at "man" (anført af formiddagavisen Daily Mail) mente, at en gruppe lokale unge vistnok var set i færd med at købe kostumer og kosmetik, så de kunne omdanne sig den gruppe, der i Kubricks fiktive univers terroriserer de pæne forstads miljøer med deres ultra-violence. Koblingen er aldrig blevet dokumenteret, men skyldtes formentlig ikke mindst hysteriet omkring frigivelsen af filmen, der i en periode havde været forbudt i landet af frygt for, at dens amoralske og voldelige indhold kunne have en afsmittende effekt på befolkningen. Og netop volden var også omdrejningspunktet i en af de mest spektakulære sager om filmens inspiration til vold i nyere tid: Oliver Stones "Natural Born Killers" fra 1994 fik hurtigt bekymrede borgere og politikere på barikaderne. Her var en film, der i sin beskrivelse af det unge sociopatiske og mildest talt dysfunktionelle par Mickey og Mallory Knoxden virkede så voldsforherligende, at det var mange magtpåliggende at sætte en stopper for udskejelserne. Når voldsfokuseringen og æstetiseringer ikke længere begrænsede sig til splatterfilmernes marginalmarked, men også invaderede en mainstream film af en velrenomerede instruktører som Oliver Stone (eller Quentin Tarrantino (der i øvrigt skrev manuskriptet til netop "Natural Born Killers")) må man skride ind lyder ræsonnementet. Ikke mindst på baggrund af hændelsen i 2003: William Savage døde og Patsy Ann Byers blev lammet fra halsen og ned efter. Det er uden for diskussion. At de blev overfaldet af et ungt par, der utallige gange havde set Stones "Natural Born Killers" er et faktum. At det angribende pars modus operandis til forveksling lignede filmens antiheltes, er også uomtvisteligt. Men kan Stone med sin film gøres ansvarlig for handlingen? Om den tvist står retssagen, der er lagt an af Patsy Ann Byers advokat. Og som om der ikke i forvejen var tilstrækkeligt med hype omkring sagen er John Grisham (advokat og forfatteren bag succesfulde retsalsdramaer som "The Client"(1994), "The Firm"(1993) og "Pelican Brief"(1993) gået ind i sagen på anklagerens side. Han mener, at kun en meget anseelig bøde kan få Hollywood til at slå en kurs, der går uden om spekulatøren i voldens effektjageri og på den måde forhindre en yderligere opløsning af det amerikanske samfund. Stone forsvarer sig i offentligheden med, at film er illusionskunst og bestemt ikke anvisninger til, hvordan man bør begå sig i virkeligheden. Samt med at han ikke kan bære ansvaret for, at enkeltindivider i samfundet mistolker hele intentionen i en film, hvis egentlige ærinde er at give et kulturkritisk billede af det, som Stone selv opfatter som samtidens voldsforherligende, moralløse og medieramte USA. Endelig fører han slaget over i fjendens lejr ved at antyde, at Grishams selvtægtsfilm "A time to kill"(1996) vel næppe er ganske lydefri i forhold til de moralske standarder som advokatforfatteren anviser for filmkunsten. Sagen verserer fortsat. Udfaldet er endnu ukendt og den mere genrelle debat omkring filmens påvirkning af sit publikum forstummer formentlig end ikke på dommens dag. Så hvis De, kære læser, tør læse videre i dette nummer. Så væbn dem med kritisk sans, sund dømmekraft og en stabil opvækst. 16:9 handler formentlig som altid om film. Farlige film.

Faktaboks

Refererede film (i nævnte rækkefølge):

Wiene, Robert: Dr. Caligaris Kabinet (1920)
Lang, Fritz: M (1931)
Ipekci, Handan: Big Man small Love (2002)
Egoyan, Atom: Family Viewing (1987)
Egoyan, Atom: Exotica (1994)
Egoyan, Atom: Calender (1993)
Egoyan, Atom: The Sweet Hereafter (1997)
Egoyan, Atom: Ararat (2002)
Damiano, Gerard: Deep Throat (1972)
Seidelman, Susan: Desperately Seeking Susan (1985)
Badham, John: Short Circuit (1986)
Corman, Roger: The Trip (1967)
Kubrick, Stanley: A Clockwork Orange (1971)
Stones, Oliver: Natural Born Killers (1994)
Schumacher, Joel: The Client (1994)
Schumacher, Joel: Time to Kill, A (1996)
Pollack, Sydney: Firm, The (1993)
Pakula, Alan J.: Pelican Brief, The (1993)



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ 16:9, april 2004, 2. årgang, nummer 6

4