

Quite able

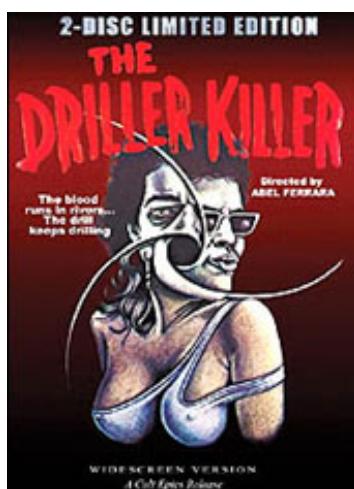
Af [DORTE SCHMIDT-JØRGENSEN](#)

'Kongen af New York' proklamerer Nick Johnstone i sin bog om Abel Ferrara. Måske. Om alle omstændigheder er der mere end overfladiske pointer at komme efter i Ferraras film, der vokser ved gensyn. Her en lille rejse ind i øevren, deriblandt en af 1990'ernes allerstørste amerikanske independent-film, *Bad Lieutenant*.

"Fear City lives up to its title as a tough, nasty, big league meller by throwing every element from the exploitation* cookbook – gory violence, straight and gay sex, multiple murders, martial arts, raw dialogue, mobsters, drugs and gobs of female nudity – into the pot and letting them stew." (Johnstone:12)

"Because of its 'narrations on Nietzsche', *The Addiction* belongs to a growing body of underground work in which 'theory becomes an intrinsic part of the "plot", a mover and shaker in the fictional universe created by the author'." (Hawkins:14)

Exploitation og filosofi. De indledende citater henviser til to forskellige film, men instruktøren er den samme: Abel Ferrara. Vi taler film – *Fear City* (1984) og *The Addiction* (1995) - der tilhører hver deres kapitel af Ferraras filmværk, men selv i hans 'modne værker', hvor den indholdsmæssige/tematiske tyngde tager til, lever exploitation-elementerne videre i bedste velgående. Det er disse modne film og i særdeleshed *Bad Lieutenant* (1992), der er ærindet i denne artikel. Kultfilm som *Driller Killer* (1979) og *Ms. 45* (1981) må vente til en anden god gang.



The Driller Killer (1979). Den martrede kunstner, Reno, (med biseksuel kæreste) lader sine frustrationer gå ud over sagesløse ofre. Mordvåbnet er, som titlen røber, en boremaskine! Reno spilles af Ferrara selv.



Ms. 45 Aka *Angel of Vengeance* (1981). Den stumme arbejderpige, Thana, voldtages og skyder i hævn-rus på alle de mænd, hun kan ramme. Thana spilles af Zoë Lund – manuskriptforfatteren til *Bad Lieutenant*, der også spiller en mindre rolle i sidstnævnte.



Abel Ferrara.

* "exploitation Films. Films Made With Little Or No Attention To Quality Or Artistic Merit But With An Eye To A Quick Profit, Usually Via High-pressure Sales And Promotions Techniques Emphasizing Some Sensational Aspect Of The Product. Films whose Erotic Or Pornographic Subject Matter Is Thus Exploited Have Been Known As "sexplotation" Films." (Katz 1994).



Der er bred enighed om, at *King of New York* (1990) markerer overgangen mellem de to dele i Ferraras filmværk.

Prætentiose B-film

The Addiction er blevet kaldt filmhistoriens 'mest prætentiose B-film' - en karakteristisk, der favner flere af Ferraras bedste film. På den ene side er der b-filmens overbud af sex, nøgenhed, stoffer, druk, vold og blod. Dertil en påfaldende primitiv stil (lange indstillinger, uskarpe billeder, ingen establishing shots, uroligt håndholdt kamera, personer, der taler med ryggen til kameraet etc.) og småflakkende fortællinger med betydelige logiske huller og bratte overgange. På den anden side er der den tunge katolske ikonografi, vægtige intertekstuelle referencer (Scorsese, Godard, Pasolini, Bresson, Warhol, Burroughs, Sartre...), metafilmiske elementer, religiøs ambivalens, problematisering af maskuliniteten, tematisering af moral, identitet og eksistens. Johnstone kalder ret fint universet: Lige dele punket og poleret, profant og helligt, frivolt og inderligt.

Exploitation-ingredienterne er delvist motiveret af den rå storbyjungle og de dekadente filmmiljøer, hvori filmene foregår, men der er ingen grund til at 'bortforklare' dem. De er 'tarvelige' qua deres bogstavelighed, og understøttet af det (ofte) håndholdte kamera, får scenerne et realismepræg, der - afhængigt af den enkelte seer - enten pirrer eller provokerer. Måske begge dele.

Excessen besværliggør under alle omstændigheder en indifferent tilskuersrolle, og at der ofte 'skydes' på Ferrara, er ikke uden grund. *Driller Killer* stod i årtier som eksemplet på en 'video nastie'. Den spillede således en fremtrædende rolle i den debat, der i England førte til *The Video Recordings Act 1984*: En censurlovgivning, der skulle dæmme op for anstødelige og amoralske videofilm, der ansås for potentielt farlige for såvel seerne som samfundet generelt.

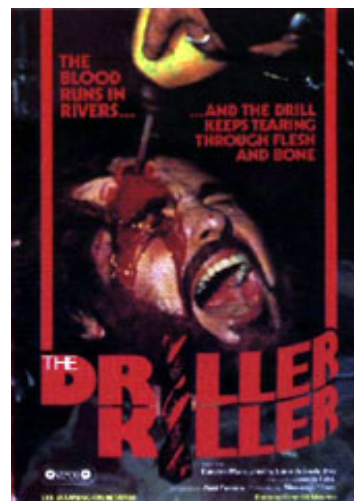
Der er, som sagt, med årene kommet mere bund i Ferraras film. De er stadig i passager vulgære og excessive, men der er mere på færde end sensationslyst og overfladisk provokation.

Et eksempel

I *Dangerous Game* (Aka *Snake Eyes*, 1993) og *The Blackout* (1997) leges med virkelighedsniveauerne – grænserne mellem fiktion og virkelighed tematiseres og sløres. I *The Blackout* bliver et sørgeligt mord til en snuff-film i filmen, og i metafilmen *Dangerous Game* er der endnu flere lag i spil. Vi følger den fiktive instruktør Eddie Israels arbejde med filmen *Mother of Mirrors*. Eddie er helt åbenlyst Ferraras alter ego, således spilles rollen som hans kone af Ferraras kone, Nancy Ferrara, og på et tidspunkt står der ligefrem *Snake Eyes* og ikke *Mother of Mirrors* på et on-screen klaptræ. Der leges også helt tydeligt med Madonnas mainstream-berømmelse – hun spiller Tv-skuespilleren Sarah, der forsøger at tage springet fra primetime tv-serie til filmkunst.

Sammenblandingen af fiktion og virkelighed har dog også en alvorligere og mere ubehagelig klangbund, når det, der skulle være en iscenesat voldtægt, måske bliver et reelt overgreb i stedet for. Filmholdet filmer scenen i et langt take, og der spilles ikke overraskende med en intens brutalitet, der ligefrem bringer tårerne frem i øjnene på enkelte af filmholdets medlemmer. For seeren er det ligeledes modbydelige billeder, men samtidig pirres refleksionen. Efterfølgende anklager Sarah sin co-star Francis: "He can't fucking act, man. He has to fucking do everything for real... He has to drink to play a drunk. He has to fucking... He didn't have to have.." Så holder hun inde, fordi det sandsynligvis går op for hende, at hele filmproduktionens pointe er at eliminere eller minimere grænsen mellem skuespil og virkelighed.

Og det er en farlig leg, som hun selv har startet. Tidligere i filmen, ser vi de to skuespillere på sengekanten. Vel at mærke uden for filmoptagelserne. De ryger en efter-sex-smøg og diskuterer, indtil Sarah sætter Francis til vægs med ordene: "You didn't fuck me, you fucked the girl in the script." Størrelserne performance, virkelighed, sex og vold bringes i spil. I filmens afsluttende scene, hvor konflikterne har nået endnu voldsommere højder, sætter Russell/Francis en pistol til



Ferraras første feature var en pornofilm, *Nine Lives of a Wet Pussy* (1976), men den drøfter han ikke gerne. Man kan se en trailer på 2 disc-udgaven af *Driller Killer*, der også indeholder hans første kortfilm.



Voldtægtsscenen i *Dangerous Game*. Madonna og James Russo som hhv. celebrity-stjernen Sarah Jennings og den afdankede method actor Francis Burns. I filmen i filmen; karaktererne Claire og Russell.



Claire/Sarahs tinding og affyrer. Om pistolen virkelig var ladet eller skuddet blot en effektlyd, får vi aldrig at vide.

Bad Lieutenant

Det er ingen hemmelighed, at Ferraras produktion er ujævn, men af de gode film, er der specielt én, der udmærker sig - *Bad Lieutenant* (1992). Og det er ikke budgettets størrelse eller en årelang produktionstid, der har gjort udslaget.

Bad Lieutenant er optaget i New York på 20 dage for ca. \$1,000,000. Inspirationen var dels en Dylan-inspireret sang af Ferrara selv, dels en virkelig hændelse fra 1982, hvor en nonne blev voldtaget i Spanish Harlem. Zoë Lund skrev manuskriptet – ifølge Ferrara selv efter devisen: "I'd tell her a bunch of shit and she'd make sense of it!" (Johnstone:17). Men man skal ikke lade sig narre af rock'n roll-attituden. *Bad Lieutenant* har noget både til hjerne og hjerte, både intelligent indhold og filmsprog.

Historien om forløsning?

Den gennemkorrumperede politimand LT (Harvey Keitel) drikker, junker, sniffer, pusher, begår overgreb, frekventerer ludere, forsømmer sin familie og synker stadig dybere ned i håbløs spillegæld. Samtidig udsættes en nonne for en brutal voldtægt i en kirke, og LT øjner muligheden for at få fingre i den dusør, der er udlovet i forbindelse med sagens opklaring. Men han kommer længere og længere ud, og konfronteres med nonnen - der har genkendt sine overfaldsmænd, men insisterer på at tilgive dem - bliver han tvunget til at kaste et kritisk og smertefuldt blik på sig selv. Han får (måske) en religiøs åbenbaring, og bodfærdig sætter han voldtægtsforbryderne(!) på en bus ud af byen, før han helt forudsigeligt likvideres af sine bookmakers håndlangere.

Johnstone udpeger filmen som første del af en Ferrarask 'redemption' trilogi (udfrielse, indløsning). De to andre er *Dangerous Game* og *The Addiction*. Men ingen af disse udfrielses-film efterlader seeren med fornemmelsen af forløsning. Det er en hel naturlig konsekvens af Ferraras syn på katolicismen. I Brad Stevens' Ferrara-bog *Moral Visions* citeres instruktøren for, at "Redemption is a moment-to-moment reality. The process isn't like a magic wand waved over you for all eternity. It's a struggle between heaven and hell" (109). Udfrielse og absolution opnås altså kun i øjeblikke, og eksistentielle kvaler løses aldrig evigt med et enkelt trylleslag. En barsk realitet, der næsten fremstår som filmens morale.

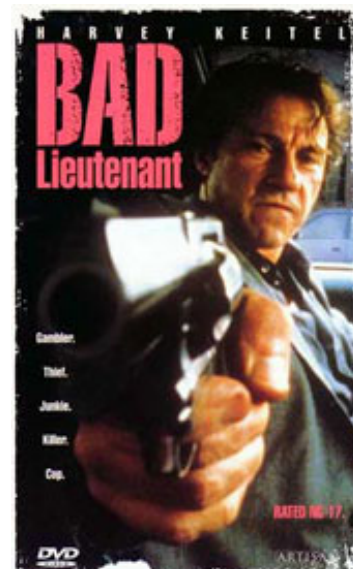
Ferraras humanitet

At mennesket er udspændt mellem himmel og helvede, betyder også, at det er det mellem godt og ondt. Det er derfor, Ferraras karakterer så konsekvent lider. Han interesserer sig for den sjælelige kamp her og nu - og LT er et eminent eksempel.

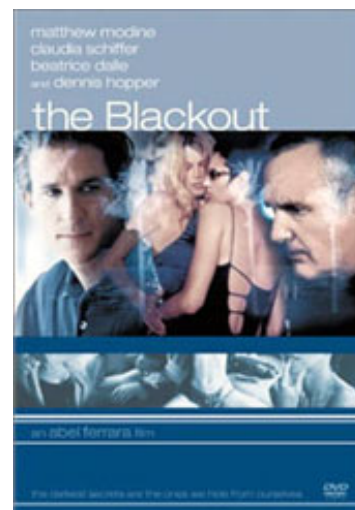
I anslaget får vi hurtigt etableret ham som en umådelig skidt fyr – han intimiderer sine sønner, sniffer, kaldes til et gerningssted, hvor to kvinder brutalt er blevet myrdet i en bil, men interesserer sig mest for deres bryster og resultatet af gårsdagens baseball-kamp, han undlader at pågribe en tyv, der systematisk riper bilernes bagagerum uden for den cafe, hvor han får sig en kop kaffe, han misbruger kontakten til narkomiljøet ved selv at pushe osv.

Vi tilbydes på intet tidspunkt en forhistorie som forklaring på hans opførsel, og konfronteres med hvorfor, siger Ferrara: "Who cares? That's just the way he woke up that morning" (Johnstone:142). Vi er vidunderligt fri for indfølelse forklaringsmodeller og anstrengte psykologiseringer. Nutiden er i centrum, og det er bare sådan, personen er – indtil han forandrer sig! Brad Stevens prøver at indkredse Ferraras personlige filosofi, som han opsummerer "(...) people are always changing. Constantly" (226). Foranderlighed er altså det grundlæggende vilkår, og menneskelig ondskab og dårskab består primært i at fiksere og fordømme medmennesker uden blik for nuancer og udvikling. Dét afspejler hans karakterer, og det er én af de udfordringer, filmene giver sin tilskuer.

Filmens slutning.



Harvey Keitel som the Bad Lieutenant. Ironisk nok ønskede den faste sparringspartner, Nicolas St. John, ikke at skrive manus til den, der p.t. er Ferraras bedste film.



The Blackout udtrykker tydeligt Ferraras mistro til psykoanalysens dogmer om, at problemer kan forklares/ løses med henvisning til fortidige begivenheder. Menneskelivets logik er ikke årsag-virkning. Stevens tolker Ferraras menneskesyn som: "No individual can ever be summed up, no action seen as a the reaction of a straightforward impulse.."(140).

Således er introduktionen af LT ikke gjort med at udpege ham som en kedelig karakter. Intet er så enkelt, og det viser den efterfølgende scene på blot fem indstillinger. En kort skitse:

Intet establishing shot (der klippes direkte fra hans møde med en pusher). To kvinder knælende på en seng. En nøgen blondine og en korthåret brunette klædt i sort. Blondinen har en sammenrullet nylonstrømpe/tømme i munden, og brunetten tager hende bagfra. På lydsiden høres Johnny Aces romantiske sang *Pledging my love* (1954). *Klip*. LT i en lænestol med bar overkrop og opknappede bukser. Han hælder sprut op i et glas, men fortryder og drikker i stedet direkte af flasken. Han kommer i beruselse til at hælde det ud over ansigtet. Skærer ansigt. *Klip*. LT og blondinen vugger i stille kinddans. *Klip*. Halvnær. Brunetten entrer synligt beruset billedet og tager om de dansende. Nu omfavner begge kvinder LT. *Klip*. LT, nu nøgen og alene, med front mod kameraet, vakler frem og tilbage. Han breder armene ud og ligner en blanding af Kristus og en kylling(!), udstøder nogle pivende og jamrende lyde, der mest af alt minder om et såret dyrs. Ansigtet fortrækker sig i smerte. *Klip*.

Tilskuerens oplevelse af hvad, der foregår, er i konstant flux. Det første indtryk af kinky lesbisk erotik opløses gradvist. Oprinnet er til ære for en sølle, påvirket LT, der ikke repræsenterer det traditionelt kvindedominerende maskuline blik. Han er en stakkel, og fra at være erotiske objekter forvandler kvinderne rolle og udviser en grad af næsten moderlig omsorg for LT. Billederne er så ubehagelige – ikke fordi de er stødende, men fordi lidelsen på lærredet er håndgribelig. På lydsiden står *Pledging my Love*'s oprigtige kærlighedserklæring i grell kontrast til elendigheden og depravationen på lærredet, og LTs ensomme jamren i den sidste indstilling skærer i ørene. Som endnu en tvetydig pointe, bærer han et kors om halsen. I denne (uforglemmelige) scene bliver LT menneskelig. Vi har ingen lyst til at identificere os med ham, men vi er tvunget til at korrigere vores indtryk – og holde igen med fordømmelsen.

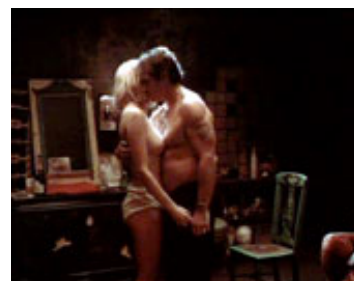
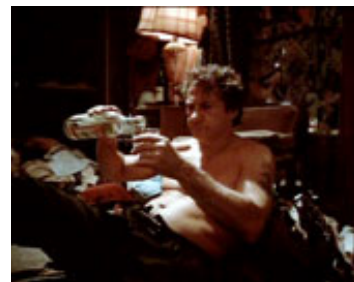
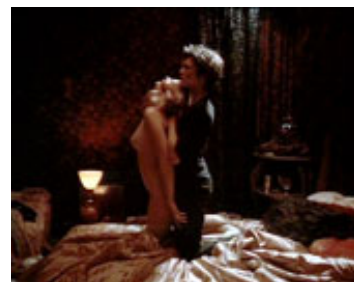
Keitel er hudløs i rollen, men Ferrara, der er berømt og berygtet for at improvisere radikalt, bør nok også tilskrives en flig af æren. Det er i hvert fald påfaldende, hvordan en bred vifte af skuespillere brillerer i hans regi. Folk som Christopher Walken, Annabella Sciorra, Lilly Taylor, Chris Penn, Madonna og ikke mindst Matthew Modine i *The Blackout* (bedre casting laves ikke!) leverer alle top præstationer i Ferrara-film.

Ferraras stil

Ligesom Ferrara for alt i verden undgår generaliseringer på det menneskelige plan, udviser han også betydelige despekt for fastetablerede filmsproglige konventioner.

Though it would be unjust and inaccurate to describe Ferrara as a primitive, his films are stylistically pre-Griffithian in their refusal of those filmic codes which segmentalize experience and assert (...) that inner feelings can be expressed in a coherent manner (a close up of twisting hands conveys 'insincerity', low key lighting indicates 'evil', a speech about childhood trauma provides 'motivation'), (...) for this director, the devil is the generalisations, the angel in the details.
(Stevens:215)

Han sprænger så at sige grammatikken og balancerer såvel narrativt som stilistisk mellem b-film, avantgarde og undergrund. Der er således betydelige huller i fortællingerne, der ind imellem antager episodisk karakter. Flere har peget på, at *Bad Lieutenant* (også) på dette punkt ligner Martin Scorseses *Mean Streets* (1973), hvis plot er løst struktureret omkring gæld. Andre lighedspunkter finder vi i brugen af New York som location, i castingen (Keitel og Victor Argo), den katolske ikonografi og brugen af *Pledging my Love*.



Pledging my Love: "Forever my darling our love will be true/ Always and forever/ I'll love just you/ just promise me darling your love in return/ May this fire in my soul dear forever burn// My heart's at your command dear/ To keep love and to hold/ Making you happy is my desire dear/ Keeping you is my goal/ I'll forever love you/ For the rest of my days/ I'll never part from you/ And your loving ways."

Bad Lieutenants slutning leverer et godt eksempel på, hvor egenrådigt Ferraras kamera arbejder - selvom han selvfølgelig ikke har grebet sit anarki ud af den blå luft. Det er i sådanne scener, vi får øje på arven fra instruktører som Bresson og Godard. I denne slutning bliver kameraet næsten Warholsk qua sin ubevægelighed og næsten ulidelige indstillingslængde ([Henrik Holchs artikel](#) i dette nummer af 16:9 handler om begrebet 'død tid', og selvom det ikke *helt* er det, der er på færde her, synes hilsnen til traditionen tydelig).

En kort parafrase: LT har lige sat voldtægtsforbryderne på en bus ud af byen med alle sine penge i en religiøst dekoreret cigarkasse. *Klip*. Han forlader busterminalen. På lydsiden danner *Pledging my Love* bro til den afsluttende indstilling. *Klip*. I en statisk total på næsten halvandet minut, ser vi ham køre op foran spillehallen *Trump Plaza*. Over indgangen hænger et stort skilt med ordlyden: It All Happens Here(!). Kameraet er placeret på den modsatte side af gaden, og trafik og fodgængere passerer ugenert foran kameraet. En bil kører op på siden af LTs, en stemme siger 'Hey Cop', hvorefter der lyder to skud. Vi aner LT synke sammen. Der klippes ikke til tættere på, der zoomes ikke og kameraet bevæger sig ikke tættere på vores hovedperson. Det bliver stående! På et tidspunkt blokerer en bus udsynet, men kameraet er indifferent. Enkelte fodgængere tager notits af bilen med den sammensunkne krop, og der samler sig efterhånden en skare, der dog går i opløsning, da en færdselsbetjent dukker op og vifter dem væk. Så entrer en stor lastbil billedrammen, og der klippes til (de meget uprætentiose) credits.

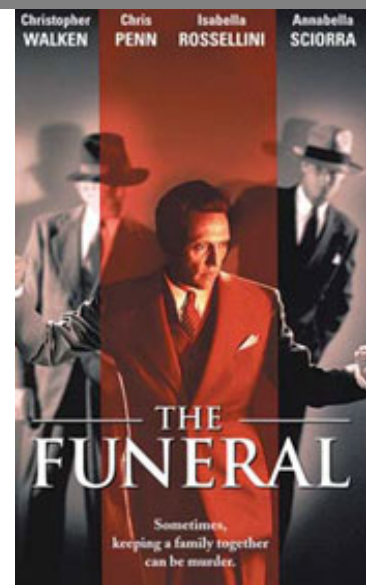
Scenen/indstillingen er ekstremt kølig. Livet går videre, og LTs død har stort set ingen synlig effekt på det. Den pointe bliver tydeligere og tydeligere, jo længere tid kameraet kører. Gradvist bliver vi også opmærksomme på tiden, der går. Scenens stil fremprovokerer således både en metabevindsthed og et eksistentielt memento mori.

Og er pointen, at han (i forlængelse af den tidligere Jesus-positur) dør efter at have erkendt og sonet sin skyld ved at frelse de to forbrydere (som også kun er mennesker – med nonnens ord: 'sad, raging boys'), så inviteres vi ingeniende til at dyrke hans martyrium. Kamera, klipning og beskæring fortæller os ikke, hvad vi skal mene eller føle.

Det samme sker, om end på anderledes måder, i de to andre dele af 'udfrielses-trilogien'. Ferrara pleaser ikke – i hans film svinges tryllestaven ikke over de(n) bodfærdige, hvis liv så forandres til idel lykke. Han er upoleret i sin stil, sit livssyn og sin brug af sex, vold, blod og menneskelig forråelse – ingredienserne fra exploitation-kogebogen - men som det forhåbentlig fremgår af denne lille rejse ind i hans filmværk, er han *ikke* rå på den overfladiske eller sensationslystne måde.

Og således får den af Ferrara så højt skattede Bob Dylan det sidste ord:

*Now, each of us has his own special gift
And you know this was meant to be true
And if you don't underestimate me
I won't underestimate you*



Der er forskel på stilen i film som *The Funeral* og *Bad Lieutenant*. Sidstnævnte repræsenterer den specifikt 'Ferraraske stil', hvorimod *The Funeral* i langt højere grad nærmer sig det konventionelle filmsprog.



Frames fra filmens afsluttende indstilling.

Faktaboks

Der findes p.t. to bøger om Abel Ferrara:

Nick Johnstone: *Abel Ferrara. The King of New York*, Omnibus Press, UK 1999.

- Johnstone laver en overbevisende inddeling og gennemgang af Ferraras oeuvre, leverer en god oversigt over de faste samarbejdspartnere og en ret underholdende 'tjekliste' over ingredienserne i en typisk Ferrara-film. (s.2)

Brad Stevens: *The Moral Vision*, FAB Press, UK 2004.

- Stevens' stil er en smule mere akademisk og ekstremt grundig. Han leverer en minutiøs (til tider trættende) gennemgang af samtlige produktioner med betydelige produktionshistoriske noter og anekdoter. Udførlig filmografi, bibliografi og oversigt over ikke realiserede projekter. Bogens store force er dens konsekvente søgen efter en ferrarask moralitet, som udfoldes på overbevisende måde. Stevens' overblik er imponerende.

Desuden kan anbefales: Joan Hawkins artikel 'No worse than you we before': *Theory, economy and power in Abel Ferraras 'The Addiction'*, in Mendik & Schneider: *Underground USA. Filmmaking beyond the Hollywood Canon*, Wallflower Press, London 2002.

På dansk er Ferrara-litteraturen, bortset fra anmeldelser, særdeles sparsom.

Der er citeret fra Ephraim Katz: *The Film Encyclopedia*, HarperCollins, N.Y. 1994.

Komplet Ferrara-filmografi findes selvfølgelig på www.imdb.com



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ 16:9, februar 2005, 3. årgang, nummer 10

4