

## Den beskidte virkelighed

Af [OLE THAISEN](#)

*En perlerække af store stjerner stillede op for at medvirke som almindelige mennesker i Robert Altmans opfølger til The Player. Lori Singer medbragte sin cello fra Fame, Annie Ross sin stemme fra jazzklubberne, Tom Waits spillede alkoholiker, Jeopardyværten, Alex Trebek, spillede sig selv, Jennifer Jason Leigh stønnede i telefonen, mens hun skiftede bleer, og Lily Tomlin var servitric. Det kunne ikke gå galt, og gjorde det da heller ikke.*

Robert Altmans film *Short Cuts* fra 1993 kan betragtes som et af hovedværkerne i udviklingen af Hollywoodfilmens formsprog op mod det tredje årtusinde. Sammen med Quentin Tarantinos *Reservoir Dogs* (1992) og *Pulp Fiction* (1994) ændrede Altman målestokken for, hvad man kunne forvente af kompetencer hos det brede publikum og banede dermed vejen for titler som *Magnolia* (1999), *Being John Malkovitz* (1999), *American Beauty* (1999), *Adaptation* (2002), *Memento* (2000) og *21 grams* (2003).

Tarantino og Altmans film adskiller sig dog fra hovedparten af efterfølgerne ved ikke blot at have en enkelt hovedperson i fokus, men flere. *Short Cuts* skiller sig specielt ud med sit store persongalleri. I en film med 22 centrale karakterer og en spilletid på 188 minutter får anslaget en kolossal vigtig funktion. Anslaget er naturligvis væsentligt i enhver film, men her bliver det afgørende for tilskuerens koncentration resten af tiden, at afsættet vækker interesse og pirrer nysgerrigheden efter at få mere at vide.

### Krig og kriblen

Vi begynder med et fuldstændig sort billede. På lydsiden fornemmes en foruroligende rumlen. Så følger et kort establishing shot over Los Angeles, hvorefter kameraet først zoomer ud og derefter stiller skarpt på et skilt, der angiver, at området er karantæneramt på grund af bananfluer. Den foruroligende rumlen er i mellemtiden blevet suppleret med trommer, marimba og trompet, men nu stiger lyden i intensitet, og netop som man identificerer propelbladenes karakteristiske brummen, flyver helikopterne hen over kameraet og afleverer deres giftige ladning.

Fra helikopternes perspektiv ser vi ned på en flødefarvet limousine, mens filmens titel samles af gule farvefragmenter, der glider ind fra flere sider og et kort øjeblik danner 9 bogstaver som en ubehjælpsomt repareret kop med tydelige limninger, hvorefter delene igen frigør sig fra hinanden og svæver ud til højre. Herefter følger navnene på filmens skuespillere. Disse credits svæver ind i billedet, blinker en enkelt gang som de stjerner, de repræsenterer og glider derefter tilbage og ud af billedet. Endnu engang ser vi den flødefarvede limousine, og efter et klip befinder vi os i den luksuriøse vogn, hvor en nyhedsoplæser i tv orienterer om kampen mod bananfluerne: *Time has come to go to war.*

Krig er således filmens tema. Et tema, der allerede intertekstuelt er blevet refereret til gennem helikopterne, som giver mindelser såvel til Coppolas *Apocalypse Now* fra 1979 som til Altmans egen gennembrudsfilm *MASH* fra 1970. Og selvom tv-kommentatoren fortæller, at det er krigen mod bananfluerne, det gælder, skal vi ikke



*Short Cuts* (1993).

lade os narre. Det er hverdagens krig, det handler om. En krig, der har langt flere kampsoldater end Korea og Vietnam tilsammen. Bananfluen er naturligvis ikke et tilfældigt valg. Bananfluerne kendetegnes ved deres ufattelige reproduktionsevne. Så det handler ikke bare om krig. Det handler også om kærlighed. Og ikke mindst handler det om at kunne skelne mellem de to.

### Korte former i en lang film

*Short Cuts* sætter følgelig en ambitiøs dagsorden fra begyndelsen. Ikke blot vil den beskrive et par dramatiske døgn i hovedpersonernes liv, men den vil samtidig flette den moderne sociale virkelighed ind i denne beskrivelse. Det er da også blevet foreslået at anskue filmens narrative kompleksitet som en parallel til hypertextstrukturen (Balcom: 1). Umiddelbart synes *Short Cuts* også at have mange træk til fælles med surfing på internettet. Relationerne mellem personer i filmens forskellige tråde opstår ofte ganske tilfældigt og udvikler sig ikke ud over dette. Således mødes Ann Finnigan, klovnen Claire og piloten Stormy kun en enkelt gang, da de alle tre er hos bageren for henholdsvis at bestille, hente og købe en fødselsdagslagkage. Forbindelsen mellem Howard Finnigan, familierne Kaiser og Gene samt Earl etableres kun ved Howards fjernsynskommentar, og bortset fra naboerne Finnigan og deres poolrenser er Tess og Zoes berøringsflade til resten af karaktererne kun, at en del af dem overværer deres koncerter.

På den anden side forekommer hypertextvinklen ikke synderlig frugtbar. Den står således i skærende kontrast til, at filmen helt tydeligt benytter Claire som talerør for social anstændighed og medmenneskelig samvittighed. Hun afviser nemlig genvejens ligegyldighed og kører i stedet 74 miles til Bakersfield for at deltage i bisættelsen af en kvinde, hun ikke kender. Hun føler, at hun som ansvarligt individ må gøre afbi for sin mand, der sammen med sine kammerater efterlod den unge kvindes lig flydende 3 dage i flodens vand for ikke at afbryde fisketuren.

Her skal derfor foreslås en anden vinkling, nemlig at filmen i sin narrative strategi forbinder to fortælleformer, der har det til fælles, at de benytter kortformen. Novellen og soap-operaen. Novelleformen ligger lige for. Manuskriptet bygger på 8 noveller og et digt af Raymond Carver. Det kendetegnende for novellen som genre er, at den ofte centrerer sig omkring begivenheden. Der sker noget uventet, som tvinger novellens karakterer ud i en betydningsfuld menneskelig konflikt. Begivenheden forstås som tilfældet eller tilværelsens irrationalitet, der konfronterer individet med dets skæbne (Baggesen & Johansen: s. 94). Sådanne skelsættende hændelser lader sig let udpege i filmen. Trafikuheldet, der primært involverer Casey og Doreen, men i en større sammenhæng også resulterer i Zoes selvmord, Paul Finnigans tilståelsestale og bagerens telefonchikane. Jerrys affektmord og jordskælvet, der forener ægteparret Finnigans med bageren.

Koncentrationen, som er novellens alfa og omega, forsvinder imidlertid, idet de forskellige handlingsforløb flettes ind i hinanden. Her benytter filmen sig i stedet af soap-operaens sammenknytning af små fortællinger. *Short Cuts* adskiller sig dog fra soap-operaen, idet denne genre på trods af de mange afsluttede delforløb undviger den finale lukning og i stedet søger den uendelige fortsættelse. Hvor soap-operaen dyrker det afsluttede i det uafsluttede, pointerer *Short Cuts* i stedet det principielt uafsluttede i en afsluttet narrativ.



Helikopterpiloten Stormy har problemer med at skelne mellem krig og kærlighed.

I syntesen af de to narrative strategier genererer filmen en ny udtryksform, der frigør et potentiale i Carvers noveller, som den skriftlige form ikke kunne realisere. Filmen forbinder den skelsættende begivenhed med det hverdagsagtige, og da dette ikke fører frem til nogen egentlig afrunding, dekonstruerer *Short Cuts* den traditionelle fortællings meningsproduktion. Soap-operaens dyrkelse af mange handlingsstrenger benyttes her på en ganske anderledes måde end i genren selv. I soap-operaen efterlades ingen handlingsstrenger udfoldede. De forskellige historier forskyder sig blot i forhold til hinanden. Soapen mimer derfor hverdagens tid, samtidig med at den transformerer dens indhold til ritual. Derfor de mange afslutninger på katastrofiske forløb. Omvendt med *Short Cuts*. Her fortættes hverdagens tid, samtidig med at filmen mimer hverdagens indhold.

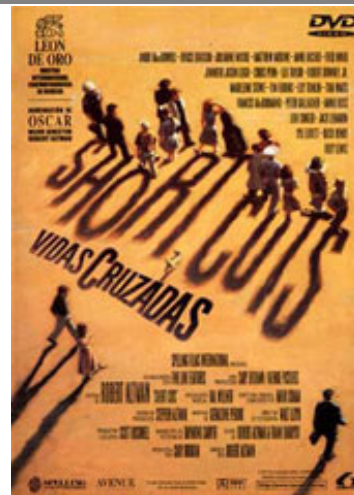
### Stille sitren, stort skælv

Dette bliver især tydeligt i forbindelse med Jerrys affektdrab. En sådan handling vil for det meste foregå tidligt i en film og under alle omstændigheder ekspliciteres indgående på den ene eller den anden måde. Her bygges der langsomt op til udåden, idet filmen diskret antyder, hvorledes frustration og vrede kontinuerligt vokser sig stærkere og stærkere i Jerry i forbindelse med hustruens telefonsexerhverv. Da handlingen endelig indtræffer, kommer den imidlertid til at stå isoleret. Jordskælvet, der udløses på samme tid, blokerer for en afklaring. Fra Barbara og Bills synsvinkel ser vi Jerry slå Nancy ihjel med en sten, men da jorden begynder at ryste, klippes der til Lois og Honey, som beskytter børnene, og videre gennem hele persongalleriet, indtil kameraet endelig falder til ro ved selskabet hos Wymanparret. Det eneste, vi videre erfarer, er nyhedsoplæseren i tv, der oplyser, at en kvinde er død i forbindelse med jordskælvet formentlig på grund af stenskrud, men at de nærmere omstændigheder stadig undersøges.

På denne måde dokumenterer filmen demonstrativt, at den indrammer processer, som var i gang, da filmen begyndte, og som vil fortsætte efter filmens slutning. Den fremlægger nok indicier til hypotetiske bud på karakterernes videre skæbne, men netop kun indicier, for ingen kan vide, hvordan det virkelig forløber. Derved sætter *Short Cuts* også spørgsmålstegn ved det tidssvarende i en fortællepraksis, som implicit foregiver en overordnet forklaringsramme. Tilværelsen foregår ikke efter fastlagte formler. Begyndelse og slutning er nok absolutte størrelser i menneskelivet, men når de indtræder, har de større betydning for omgivelserne end dem, der konkret berøres af dem.

*Short Cuts* gør derfor op med overleverede fortolkningsmåder på tilværelsen. Den erstatter grundlæggende metafysiske forklaringsmodeller med et sekulariseret perspektiv på menneskelivet. Den får sin specielle form, idet den erstatter det narratives sædvanlige formulering af lovmæssigheder med en beskrivelse, der vægter det almindelige frem for det almene. *Short Cuts* henviser hermed, som Lyotard har udtrykt det, til det ufremstillelige i selve fremstillingen (Lyotard: 22).

I den netop omtalte jordskælvssekvens kommer dette tydeligt til udtryk hos to af familierne. Både hos Sherri og Gene som hos Lily og Earl stiller personer sig i døråbningen, hvilket forskrifterne jo også byder. Begge steder forholder man sig aktivt til hændelsen. Gene giver praktiske anvisninger til naboer og andre inden for lytteradius gennem sin politimegafon. Lily og Earl skriger eksalterede til hinanden, at nu kommer *the big one*. Da rystelserne aftager, falder de grinende hinanden om halsen og konstaterer, at det alligevel heller ikke var det store denne gang. En lignende forsoning finder sted mellem Gene og hans familie. Han spreder armene, hvorefter Sherri og de tre børn glider ind i hans favn, ja, selv hunden Suzy lister sig ind i familiens harmoniske midte. Men de åbne døre angiver, at harmonien er midlertidig. Dette er undtagelsen. En kort pause i problemerne. Filmen giver ingen løfter, ingen endelige slutninger. Og inderst inde ved vi jo alle godt, at Lily og Earl vil komme op at toppes om ikke i dag, så i morgen, og at Gene snart igen bliver kaldt på natarbejde hos en ensom kvinde i nabolaget.



Lily og Earl under jordskælvet.

### Realistiske spor

Filmen relaterer sig gennem referencen til Carvers noveller til den litterære retning, der bliver kaldt *Dirty Realism* eller beskidt realisme. Udgangspunktet for den beskidte realisme er hverdagen og de dramaer, som udspilles her. Sproget beskriver detaljer i miljøet, som gengives skarpt og realistisk. Der fokuseres på menneskene. På det, de siger, og det, de ikke siger. Hos Carver giver det altid tændte fjernsyn personerne mulighed for ikke at tale uden at der bliver stille (Thurfjell: 42).

Det er opgøret med individualismen, fordi subjektet aldrig er unikt, men produceret af markedet - derfor også betegnelsen 'coca-cola-realisme'. Men virkelighedsbeskrivelsen adskiller sig fra tidligere former for realisme. Den indeholder ikke naturalismens fastholdelse af individ og samfund i et evolutionsperspektiv, ligesom den distancerer sig fra socialrealismen ved ikke at dyrke indignationen. Det er en realitetsforståelse uden mulighed for frelse. Verden er ikke ond og kan derfor heller ikke transformeres til et utopia.

Gennem den visuelle form er filmen i stand til at lægge flere lag ind i sin beskidte realisme. Et af disse er fremstillingen af et samfund, der nødtørftigt kittes sammen af fjernsynet. *Short Cuts* kan således betragtes som et værk, der i filmmediets regi diskuterer forholdet mellem film og tv. Dette viser sig allerede tydeligt i anslaget, hvor præsentationen af en række af filmens hovedkræfter knyttes sammen af Howards indslag om bananfluetruslen. Ikke uden ironi viser kameraet os dog samtidig kun en opmærksom seer: Howard selv. Alle andre steder kører fjernsynet, uden at nogen tilsyneladende tager notits af det. I Earls limousine er bagsædepassagerne totalt bedøvede af stoffer, hos Kaiserfamilien har Lois telefonsex med en kunde, samtidig med at hun giver sit mindste barn mad, og hos Shepardfamilien skændes Sherri og Gene, mens deres søn leger med en helikopter på gulvet.

Tv-mediet inficerer også den scene i anslaget, hvor den unge cellist Zoe Trainer sammen med sit ensemble spiller Dvorak. Det er nemlig ikke musikken, de fire andre hovedkarakterer i salen vier deres opmærksomhed. De beskæftiger sig i stedet med, at Mr. Jeopardy, Alex Trebek, også overværer koncerten. Alex Trebeks medvirken i filmen bør naturligvis reflekteres. Når en karakter medvirker i en fiktionsfortælling som sig selv, har det en betydning, som skal afkodes. Her drejer det sig selvfølgelig om tv-mediet.

Filmen indledes og afsluttes med to aktuelle tv-kommentarer. Begge bliver problematiseret. Howards forsikring om, at offentligheden intet har at frygte ved giftsprøjtningen, anfægtes senere af flere karakterer, og specielt lægen giver indsigelserne en vis vægt. Det afsluttende nyhedsindslag om dødsfaldet i forbindelse med jordskælvet ved tilskueren med sikkerhed er forkert. Filmen indrammes altså af to problematiske tv-udsagn. Trebeks tilstedeværelse ved koncerten spejles ligeledes i filmens slutning. Ved festen hos Wymanparret spiller man nemlig brætspillet Jeopardy. Reglerne i dette spil kender alle, og de kommer i filmen til at fungere som et korrektiv i forhold til kommentatorernes autoritative udsagn. Såvel i fjernsynet som i det virkelige liv gælder det, at ethvert svar samtidig indeholder et spørgsmål.

### Stivnede grimasser

En enkelt scene i den lange indledningssekvens har intet med tv at gøre. Det er scenen med jazzsangerinden Tess Trainer, der synger "Prisoner of life" på natklubben. Hun tildeles en status, der til forveksling ligner nyhedskommentatoren. Også hendes sangforedrag får nemlig lov til at fungere som ikke-diegetisk lyd. I modsætning til Howards tv-indslag får Tess imidlertid lov til at optræde både i begyndelsen og i slutningen, ligesom hun faktisk også optræder i løbet af filmen. Hun kan følgelig tilskrives en funktion a la den, koret havde i det antikke teater. Når en tragedie blev opført, begyndte den med, at koret kom ind på scenen ofte med en prolog, og koret brød ikke sjældent ind i selve handlingen med kommentarer enten som talevers

eller som små musikalske mellemspill. I den oprindelige form stod koret uden for handlingen, men Euripides (ca. 480-406 f.v.t.) koncentrerede koret i en person, der indgik i tragedien på samme måde som de øvrige karakterer. Tess medierer de to korformer. Uden for handlingen sammenfatter hun de centrale problemstillinger i sang, men samtidig indgår hun i handlingen off stage, hvor hun til overflod demonstrerer, at formidling af abstrakt indsigt ikke nødvendigvis fører til livsvisdom.

Man kalder denne afstand mellem ord og handling for dobbeltmoral, eller man kan nøjes med at konstatere, at teori og praksis ikke altid nødvendigvis er to sider af samme sag. I hvert fald gælder det for de fleste af filmens personer, at de er fanget i dette skisma. Filmens sympati placerer sig hos dem, der aktivt forsøger at forholde sig til konflikten. Det er klovnen Claire, som tager livets alvor på sine skuldre. Det er billedkunstneren Marion, hvis foretrukne motiv er menneskeansigtet stivnet i en grimasse, der gør det umuligt at afgøre, om personen griner eller skrider. Edward Munchs *Skriget* og Anders And samlet i et motiv. Og ikke mindst er det Sherri, der uden illusioner gennemskuer virkeligheden omkring sig.

“Let’s talk about crack”, siger hun til Gene, da han endnu engang har forsøgt at overbevise hende om, at han ikke blot er ordensbetjent, men samtidig arbejder undercover for myndighederne i betændte miljøer. Bemærkningen er emblematiske i relation til filmen, ikke mindst fordi han netop har stavet c-r-a-c-k bogstav for bogstav af hensyn til børnene. Crack er nemlig ikke blot et slangudtryk for en bestemt slags heroin, men betyder også revne. I udsagnet ligger følgelig både en reference tilbage til titelangivelsens fragmenterede bogstaver og en foregribelse af filmens slutning, hvor forskydninger i San Andreasforkastningen udløser et skælv, der får jorden til at revne.

Cut the crap: Let’s talk about crack.



#### Faktaboks

Litteraturliste:

Baggesen, Søren & Jørgen Dines Johansen: *Novelle og Kontekst*, Gjøellerup 1972.

Balcom, David: “Short Cuts, Narrative film and Hypertext”, 1996 [www.mindspring.com/~dbalcom/short\\_cuts.html](http://www.mindspring.com/~dbalcom/short_cuts.html)

Lyotard, Jean-Francois: *Det postmoderne forklaret for børn*, Akademisk Forlag 1987.

Nesset, Kirk: *The Stories of Raymond Carver. A critical study*, Ohio University Press 1995.

Romney, Jonathan: *Sight & Sound*, Vol. 4 Issue 3, 1994.

Thurfjell, Fredrik: “Amerikanska noveller” I *BLM* Nr. 5, Bonniers 1991.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

