

## En scenes anatomi: Frihed og fangenskab

Af [MICHAEL HØJER](#)

*Det er nærliggende at udråbe Bonnie and Clyde (1967) til allegori over mulighederne og begrænsningerne i tressernes ungdommelige modkultur. For filmen beskæftiger sig indgående med flere af de temaer der stod højt på datidens unges dagsorden – specielt spørgsmålet om hvorvidt frihed reelt kan opnås. I den følgende udgave af En scenes anatomi ses der nærmere på, hvorledes åbningsscenen i Arthur Penns trendsættende road movie stilistisk forbinder netop begrebet frihed med motordreven mobilitet, og dets modsætning – fangenskab – med de traditionelle hjemlige dyders stilstand.*

Uanset om de er stillestående eller i bevægelse, så finder man biler overalt i Arthur Penns mesterværk fra 1967. Hele *Bonnie and Clydes* fortælling er nemlig fortalt gennem hvad David Laderman, i sin udmærkede bog, *Driving Visions* (2002), så poetisk kalder "the narrative fabric of automobility" (51). Selvom *Bonnie and Clyde* på ingen måde var den første amerikanske film, der gjorde brug af *the road* som middel til at opnå frihed, så står filmen alligevel som evig gyldigt referencepunkt i forbindelse med diskussionen af den amerikanske road movie, hovedsagligt fordi filmen i langt mere eksplicit grad end det tidligere var set, fokuserer på begrebet bevægelse – eller *automobilitet* – i sin beskrivelse af frigørelsesprocessen. Hvad sådan en automobilitet synes at tilbyde filmens mest interessante karakter, Bonnie Parker (Faye Dunaway), er netop chancen for at gøre sig fri af hjemmets fængslende stilstand, hvilket filmens første scene på elegant vis illustrerer.

### Hjemmet som fængsel

Der er ingen tvivl om, at Bonnie Parker er frustreret i begyndelsen af *Bonnie and Clyde*. Man har netop, under titelsekvensen, fået præsenteret en række guldene fotografier fra de fattige amerikanske 1930'ere, hvor børskrakket havde lagt landets økonomi i ruiner. Fotografiernes gullige farve bibeholdes da filmkameraet mere åbenlyst tager over vha. en overblænding fra et fotografi og en beskrivelse af Clyde Barrow (Warren Beatty) til Bonnies svulstige røde læber, der gøres fugtige i et ultranærbillede (fig. 3-5). Som bibeholdelsen af den gule farve antyder, er Bonnie, ligesom sin samtid, underlagt depressionen - konkret såvel som figurativt. Denne ellers frodige unge kvinde, der spejler sine sensuelt adskilte læber og sin nøgne krop, bevæger sig derfor hvileløst rundt i sit værelse for til slut at kaste sig opgivende på sengen. Klippene er ujævne og på effektiv vis understreger disse Godard-inspirerede jump-cuts på én gang, at energien er til stede i denne rastløse unge kvinde, men samtidig at den ikke har mulighed for at få afløb.

Resultatet af denne indestængthed er en gennemgribende følelse af frustration. Bonnies hånd banker derfor gentagne gange i sengegavlens fængslende tremmer (fig. 6). Hvad vi er vidne til er indbegrebet af spillevende ung passion tilbageholdt af hjemmets begrænsende fire vægge, der smyger sig tæt om den stakkels Bonnie i det lille værelse. Hendes skønhed og erotiske udstråling virker næsten ubærlig under sådanne trange forhold. Der sukkes inderligt over tilværelsens ulidelighed, for som det kan ses, er denne kvinde ikke

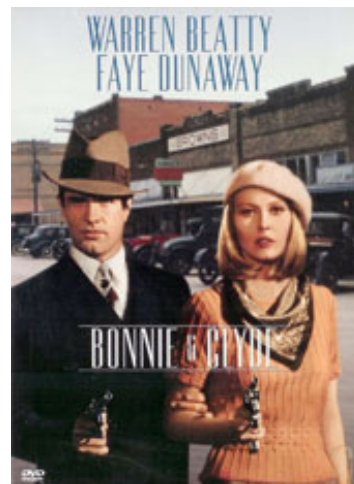


Fig.2.



Fig.3-5.

skabt til et liv med huslige pligter – blandt de symaskiner og det vasketøj, der gentagne gange dukker op inden for billedrammen i løbet af første scene. Bonnie er en fuldblodshoppe, der kun venter på den rette mulighed for at slippe ud af konformitetens og stilstandens fold - ud på de åbne vidder. Og brugen af denne metafor er ikke tilfældig, for som det skal vise sig, spiller hestekræfter en altafgørende rolle da muligheden for at flygte fra stilstanden endelig byder sig.



Fig.6.

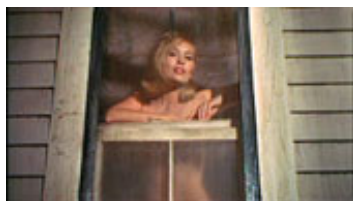


Fig.7.

### Prinsen i den sorte Ford

Efter tilstanden af frustration er understreget, træder Bonnie hen til sit vindue og kigger ud som den ulykkelige og længselsfulde prinsesse i tårnet – om end en noget frivol en af slagsen, i kraft af hendes åbenlyse nøgenhed (fig. 7). Ud over at de gule vægge på Bonnies værelse i høj grad erstattes af naturens grønne nuancer i hendes *point of view*, så ser hun to ting der tiltrækker hende (fig. 8). Først og fremmest har den unge mand i forhaven (Clyde) selvfølgelig vakt Bonnies unge lidenskab til livs, ikke mindst i kraft af den anti-kedsommelige tilstedeværelse af lovløshed hans forsøg på at stjæle bilen tilvejebringer. Men på et mere subtilt plan vil jeg argumentere for, at Bonnies blik i mindst lige så høj grad er rettet mod den bil Clyde undersøgende bevæger sig omkring, og den chance for frigørelse som dette objekt muliggør. Det er altså ikke bare Clyde, men Clyde i kombination med bilen, der får Bonnie til at ile ned ad trappen for at tale med ham. Det lyder måske som en voldsom overfortolkning, baseret på denne ene scene, men set i lyset af resten af filmens fokus på bilen som centralt element er der ingen tvivl om, at det er tilbuddet om at bevæge sig ud på vejen og flygte fra det ensformige liv, der tiltaler Bonnie allermest. Og det er det Clyde har at byde på, i hvert tilfælde ved filmens begyndelse. Som David Laderman på overbevisende vis også påpeger, så forvarslers denne første scenes visuelle link mellem Clyde og bilen således resten af filmens sammenknytning mellem *the road*, mobilitet og følelsen af frihed (51).

Pga. sin forankring i det hjemlige har Bonnie, i hele første scene, problemer med billedligt at løsrive sig fra hjemmet, idet hun hele tiden visuelt placeres inden i, eller foran huset, og således holdes fast inden for hjemmets symbolske ramme, selv umiddelbart efter hun har forladt det (fig. 11). Clyde derimod har bilen (og den grønne natur) bag sig i tretten ud af de femten indstillinger, hvor han indgår i billedet. Ikke før første scenens sidste indstilling forsvinder den sorte Ford bag ham ud af tilskuerens synsfelt, men da er den allerede blevet afløst af konkret bevægelse, nemlig Bonnie, Clyde og kameraets. I den lange indstilling, der afslutter scenen, bevæger kameraet sig side om side med Bonnie og Clyde, der nu begge befinder sig inden for samme billedramme med fronten delvist mod kameraet. Ud over at føre dem sammen inden for den enkelte indstilling, accentueres hovedpersonernes samhørighed yderligere af deres bevægelsesmønstre. Begges langsomme, afslappede gangart signalerer at de er i trit med hinanden, idet de går ind mod byen.

I en understregning af deres som udgangspunkt forskellige sociale roller, placeres kameraet her sådan, at de, når de taler om Bonnie, hele tiden har huset i baggrunden. Da snakken derimod falder på Clydes blakkede fortid, forsvinder huset, og det vasketøj, der hænger i baggrunden dækkes i udstrakt grad af grønne grene, og trækker således tråden tilbage til de grønne farver, der dominerede de første indstillinger af Clyde som både seksuelt objekt, chauffør og en mand, der følger sin umiddelbare natur frem for at søge hjemlig sikkerhed. Selvom den billedlige baggrund således i høj grad er med til at definere den der bliver omtalt, så er den også, ligesom deres dialog, med til at introducere begge karakterer til hinandens universer. I scenen der følger, eksisterer Bonnies hjemlige forankring og Clydes lovløse natur



Fig.8-10: Bilen fornemmes hele tiden bag Clyde, der således visuelt forbindes direkte med automobiliet i tretten ud af de femten indstillinger, hvor han medvirker i første scene.



Fig.11.



Fig.12.

således for en kort stund side om side – lige indtil Clyde begår filmens første røveri og igangsætter deres fælles rebelske (og automobile) rutchebanetur, der sidst i filmen afsluttes med den endegyldige og brutale udslettelse af det mytiske par.

Hvad Arthur Penn således har brugt den første scene af filmen på, er at opstille modsætningerne mellem det stille liv i provinsen og ungdommelig længsel efter noget mere og bedre. Hvad resten af filmen bruges på, er at påpege begrænsningerne i en sådan tankegang. For *Bonnie and Clyde* er både et udtryk for en lede over etablerede strukturer (læs: det kapitalistiske system og det klassiske Hollywood) og en påpegning af begrænsningerne i og kritik af ungdomskulturernes ofte meget egennyttige oprør, hvilket Bonnies ændring i holdningen til automobilitet tydeliggør senere i filmen.

### ”I thought we was really goin’ somewhere...”

Som en naturlig forlængelse af første scenes opstilling af automobilitet som et spændingsfyldt alternativ til hjemmets kedsommelighed, afsluttes det første røveri i Penns film med at Clyde stjæler en bil, vha. hvilken han og Bonnie flygter ud i naturen for at fuldbyrde deres kærlighed. Fra dette øjeblik, hvor spændingen ved lovløs bevægelse på vejen prioriteres over hjemmets fængslende sikkerhed, er der ingen vej tilbage. Stilstand er ikke længere en mulighed:

Throughout the film, whenever the Barrow gang is stationary and enclosed, they become irritable and vulnerable to attack; on the road, they become free and happy – or at least they enjoy some kind of refuge ... inside the motel room they are eventually doomed to be captured; but once driving in their cars they gain the upper hand.  
(Laderman: 55).

Denne forbindelse mellem automobil bevægelse og opnåelsen af frihed og uovervindelig forbliver stort set uproblematisk gennem filmens første halvdel, hvor Barrow-banden virker urørlige så længe den kørende bil beskytter dem, også selvom kuglerne flyver om ørene på dem. Deres bil deltager endda ved flere lejligheder direkte som aktivt led i kampen mod politiet, idet den både skubber politikretøjer af vejen, men også direkte ødelægger dem. Det er derfor ikke underligt at Bonnie og Clyde vælger at posere foran en bil, da der skal tages billeder af dem, for bilen fungerer i allerhøjeste som det tredje led i deres dynamiske duo (fig. 13). Og da duoen skal udvides med en chauffør falder valget naturligvis på en ung mekaniker, C.W. Moss (Michael J. Pollard), der oven i købet samles op på en tankstation.

Efterhånden som filmens narrativ skrider frem, begynder ”bevægelsesfriheden” dog lige så langsomt at udvikle en mørkere skygge. Da denne udvikling finder sted bliver det klart at konstant bevægelse ikke udelukkende er et symbol på det uproblematiske, frie liv på vejen, men at bilen også har sine begrænsninger. Denne ambivalens kommer til udtryk i forbindelse med bilens involvering i død og ødelæggelse, men også rent stilistisk, idet de scener, der finder sted i bandens biler ofte påpeger disses meget begrænsede rum, og således leder tankerne tilbage på de hæmmende vægge man så i Bonnies lille kammer i første scene (fig. 14). Inden for denne begrænsede automobile sfære opstår familieinstitutionen på ny, og bilen kommer til at fungere som et slags portabelt hjemligt rum. I sidste ende viser dette rum sig at være mindst ligeså omklamrende som Bonnies mors hus, for denne gang kan det ikke forlades. Endegyldigt at efterlade bilen vil nemlig betyde den sikre død for Bonnie og Clyde, der konstant har brug for et middel til at undslippe politiet.

I stedet for at efterleve Bonnies drøm om flugt fra det trivielle, ender *the road* derfor med at føre dem i cirkler. Som Bonnie selv udtrykker det til Clyde et stykke inde i filmen: ”When we started out, I thought we was really goin’ somewhere. But this is it. We’re just going!” - mest af alt, måske, fordi de ikke er i stand til at udtænke noget gyldigt alternativ til



Fig.13.



Fig.14.

den almene virkeligheds institutionelle strukturer. Og når ikke forestillingsevnen er i stand til at transcendere sådanne strukturer, så kan man have nok så mange biler uden, i bund og grund, at bevæge sig særligt langt fra den tilstand af indespærring Bonnie befandt sig i ved filmens begyndelse.

Set i lyset af bilen som central objekt i Bonnie og Clydes lovløse rejse, vil ironien det oven i købet, at deres endelige likvidering foregår i og omkring deres egen *stillestående* bil, der i stedet for at fungere som frigørelsesmiddel ender med at agere mausoleum i filmens sidste indstilling, hvor kameraet på bemærkelsesværdig vis dvæler bag det sønderskudte køretøj (fig. 15). Der er langt fra det romantiske billede af den solbeskinnede og kække Clyde, der står ved bilen neden for Bonnies værelse i den første scene, til denne afsluttende indstilling af Sherif Frank Hamer (Denver Pyle), der med alvorlig mine betragter de gennemhullede rebeller og deres lige så gennemhullede bil.



Fig. 15.

#### Faktaboks

Cawelti, John. "The Artistic Power of *Bonnie and Clyde*." *Focus on Bonnie and Clyde*. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1973. 40-84.

Laderman, David. *Driving Visions*. Austin: University of Texas Press, 2002.

Lebarthe, André S. and Jean-Louis Comolli. "An Interview with Arthur Penn." *Focus on Bonnie and Clyde*. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1973. 15-19.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

16:9, juni 2005, 3. årgang, nummer 12

7