

Indhold

side 3

Leder: Kom nu, du politiske dokumentar

FAST INDSLAG. DR sparer, TV2 klumrer i det, så hvem skal tage sig af den samfundskritiske billedjournalistik nu? Det skal en ny generation af dokumentarfilmskabere. Og de er i gang.



side 4

”Sådan er kapitalismen...”

FEATURE. Tyskland var i 1970'erne hærget af terrorisme, og som altid havde arbejdsnarkomanen Rainer Werner Fassbinder svar på tiltale og beskrev i 1979 i filmen *Den tredje generation* sarkastisk fænomenet. Lars Gorzelak Pedersen analyserer, hvordan Fassbinder får form og indhold til at gå op i en højere enhed i den meget politiske film.



side 5

That's Entertainment

FEATURE. Musicalgenren har i kraft af film som *Chicago* og *Moulin Rouge* fået en renæssance, men allerede for 25 år siden forsøgte Martin Scorsese og Francis Ford Coppola faktisk at gentænke den klassiske musical. Henrik Højer ser nærmere på deres kærlighed til og bearbejdning af genren i filmene *New York, New York* og *One From the Heart*.



side 6

En vagabond i den moderne verden

FEATURE. Charles Chaplins film er i de senere år blevet tilgængelige på dvd i *The Chaplin Collection*. I den anledning ser Ole Thaisen nærmere på *Moderne Tider* fra 1936.



side 7

En scenes anatomi: Paranoia i hønsegården

FAST INDSLAG. *Villa Paranoia* (2004) er vel nok Erik Clausens mest alvorlige film til dato. I hvert flad rammer den lige ned i velfærdsstatens allerdybeste, tabubalagte problemstillinger omkring det moderne menneskes ensomhed og samfundets behandling af de gamle og de 'fremmede'. Pia Strandbygaard Frandsen har kigget hønsegården efter i sømmene og lokaliserer tristessen til en række emblematiske scener på Jørgens Kyllingefarm.



A History of Violence

FILMANMELDELSE. Ingen pistoler lavet af kyllingebein og ingen parasitter der kravler ind ad alternative kropsåbninger. David Cronenberg melder sig på banen med en effektiv og behændigt iscenesat psykologisk thriller centreret om en kernefamilie i USAs Midwest. Snart viser det sig dog, at familiefædre er flest.



Master of the Modern Horror Film... og mere til

BOGANMELDELSE. Antologien *The Cinema of John Carpenter - The Technique of Terror* har sat sig for at kaste et revurderende blik på den betydelige men samtidig stærkt nedvurderede instruktørs samlede produktion. Claus Toft-Nielsen anmelder.



Teknokød

DVD-ANMELDELSE. Med et kærligt vink til filmens tematik og oprindelige premieretidspunkt, har Criterion udsendt David Cronenbergs *Videodrome* designet som VHS-kassette. Ove Christensen anmelder DVD-udgivelsen af Cronenbergs filosofisk reflekterende hovedværk, der blandt andet rummer en uforglemmelig scene, hvor Max Renn (James Woods) indsætter en videofilm i en vaginal åbning i sin egen mave.



Præterea censeo: Ondt i stjernen

FAST INDSLAG. Bamses Uvenner har fået en gevaldig kvalme ovenpå den sidste tids Leth-debat, og han kaster derfor desperat det hele op i et håbløst, men helhjertet forsøg på at få Jørgen tilbage som tour-kommentator.



[Udskriv denne side](#)



[Gem/åben denne side som PDF \(145 Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(1086 Kb\)](#)

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

Leder: Kom nu, du politiske dokumentar

Kan der virkelig være noget, der gærer i den politiske dokumentarfilms sorte gryde i Danmark? En gryde der alt for længe har været bortstillet i pinlig foragt for 1970'er-formynderi og ildrød idealisme. Noget kunne tyde på det.

For få år tilbage, vel en 3-4 stykker, så vi en kærkommen opblomstring af den danske dokumentarfilm. Det begyndte med titler som Sami Saifs *Family* (2001), Hjelm og Zandvliets *Angels of Brooklyn* (2002), og det fortsatte med film som Søren Faulis *Min morfars morder* (2004) og den prisbelønnede *Jerusalem, min elskede* (2004) af Jeppe Rønde.

Flere habile titler var imellem, men et gennemgående og særdeles kedeligt fællestræk var iscenesættelsen af instruktør-jeg'et. Det er instruktøren Faulis morfars morder, der skal findes, det er instruktøren Røndes tro, der skal genopdages og det er Saif' far, instruktøren sætter ud for at møde. At tage udgangspunkt i sig selv er der ikke noget galt med, men det kan være dumdrigt og ligefrem helt hen i vejret, som det skete i den frastødende "Min..."-serie, hvor eksempelvis Ida Holten Ebbesen kunne berette om sit for omverdenen fuldstændig irrelevante forhold til sine søstre. Det gale var, at dengang syntes langt størstedelen af tilgængelige dokumentarfilm at tage udgangspunkt i en personlig beretning. Og de få dokumentarfilm, som havde en samfundskritisk dimension, fokuserede alle på udenlandske forhold.

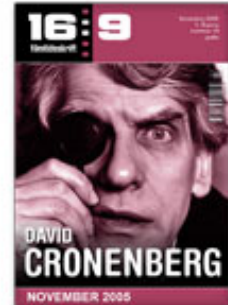
Men nu, og det er egentlig det, ordene her omhandler, kan en drejning i horisonten øjnes. Perspektivet bredes ud, og der er mere på færde end en personlig fortælling.

Hvor spillefilmen allerede har vist sine snert af samfundskritisk substans, som det skete i Per Flys klassetrilogi, senere i Nikolaj Arcels *Kongekabale* og senest i *Dommeren* af Gert Fredholm, så er dokumentarfilmen først nu begyndt at røre på sig.

Røren kan delvist tilskrives initiativet *Boost the Dox* fra Det Danske Filminstitut. Initiativet tilgodeser yngre dokumentarfilmskabere, der vil lave samfundsengageret film. Film der anlægger et kritisk perspektiv på det danske samfund. Og ansøgningerne strømmer ind. Mere end 100 samfundskritiske projekter blev indleveret ved første deadline, og ansøgerne er i skrivende stund kogt ned til 25. I februar næste år vil det så blive klart, hvilke fem film der skal sættes i søen.

Uanset hvilke vinderprojekter instituttet vælger, kan man kun glæde sig over, at filmstøtten nu i højere grad vil bifalde den samfundskritiske film. I en tid hvor DR skærer ned på udgifter til den undersøgende tv-journalistik og TV2, når kanalen en sjælden gang sender en ordentlig dokumentar, fokuserer på udenlandske produktioner, ja så er der i høj grad behov for hver en krone, filminstituttet kan stille til rådighed.

Og nu kan man blot håbe, at der samtidig vil ske en bedre balancering mellem den enorme støtte, der gives til spillefilmen, og så den stadigvæk ret så ydmyge støtte, dokumentaren tilgodeses. Det høje antal danske spillefilm ligger i forvejen i en alt for hård konkurrence med hinanden, og det burde således være muligt at overføre nogle støtte kroner fra fiktionens beretninger til virkelighedens problematikker. Det høje antal søgere til *Boost the Dox* viser jo, at engagementet er der.





[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

16:9, november 2005, 3. årgang, nummer 14

3

”Sådan er kapitalismen...”

Tema og æstetik i Rainer Werner Fassbinders *Den tredje generation*

Af [LARS GORZELAK PEDERSEN](#)

Den tredje generation fremstår som én af de film, hvor Fassbinder med suverænt overblik formår at få sine stilistiske valg til at arbejde sammen med det overordnede tema. Om begrebet ”den tredje generation” siger han i 1979, at den er ”en terrorist-organisation, som ikke mere har noget mål eller nogen utopi (...). Den tredje generation smider ikke bomber for at sætte noget i stedet for det, de ødelægger. De smider bare bomber, færdig” (Sørensen; 8). I filmen anbringer EDB-forhandleren P.J. Lurz en insider, August, i en terroristgruppe i håb om at øge terroraktiviteterne i Berlin, så han kan sælge flere overvågningscomputere til staten. Lurz finansierer selv gruppen, som altså ironisk nok er uvidende om, at den modtager sine penge fra kapitalen, den bekæmper. Gruppen består af følgende medlemmer: lærerinden Hilde, Rudolf, der arbejder i en pladebutik, Petra, som er gift med en bankmand, Susanne (sekretær for P.J. Lurz), hendes mand Edgar og endelig forræderen August. Senere slutter Paul og sprængstofeksperten Franz sig til gruppen. Franz’ Bakunin-læsende kammerat, Bernhard, får derimod ikke lov at blive medlem.

Terroristerne afholder som regel deres møder i Rudolfs lejlighed, hvor narkomanen Ilse har lejet et værelse. I begyndelsen har terrorismen nærmest hobbykarakter, men inden længe begynder tingene at gå galt: På grund af Augusts dobbeltspil skydes Paul ned af politiet på åben gade, hvorefter gruppen går under jorden. August sørger for, at politiet får ram på Franz og derefter på Petra, men imens er sagens sammenhæng gået op for Bernhard, der imidlertid myrdes af politikommissæren Gast, før han kan nå at afsløre sammensværgelsen. Som en sidste, desperat handling kidnapper de resterende terrorister – klædt ud i kostumer og i ly af Karnevalstirsdays gadeoptøjer – Lurz, så de kan kræve ”frigivelsen af alle politiske fanger i Forbundsrepublikken”. Filmen slutter med et tvetydigt closeup af Lurz, mens terroristerne instruerer ham i hans replikker.

Handlingsforløbet er af Fassbinder delt op i seks afsnit, der hver især indledes med citater – en blanding af kontaktannoncer og racistiske bemærkninger – fra vestberlinske herretoiletter.

Analyse af åbningsindstillingen

DIE DRITTE GENERATION – eine Komödie in 6 Teilen um Gesellschaftsspiele voll Spannung, Erregung und Logik, Grausamkeit und Wahnsinn ähnlich den Märchen die man Kindern erzählt ihr Leben zum Tod ertragen zu helfen.



Den tredje generation (1979).



Terrorismen som eventyr. En udklædt terrorist deltager i kidnapningen af Lurz.

Således indledes *Den tredje generation*, med den giftgrønne tekst voksende, sætning for sætning, ned over Gedächtniskirken i Berlin i takt med en monotont dunkende hjerterytme. Udover hjerteslaget har vi et spor med skingre synthesizerlyde, der ledsages af et tredje lydspor med klaverspil. Lydsiden distraherer tilskueren i dennes læsning af tekstskiltene, der i sig selv er meget opmærksomhedskrævende. Dette skyldes, at blinkeeffekten vanskeliggør læsningen af teksten – en effekt, som Fassbinder bevidst har tilstræbt, idet han har angivet i manuskriptet, at "forteksterne skal have en varighed, som ligger lidt *under* almindelig læselængde" (Thomsen 1991; 337).

Lydbilledets og grafikens kombinerede kaos står over for en diametralt modsat enkelhed i billedkompositionen. Åbningsbilledet af kirken er et "establishing shot", der fortæller, at vi befinder os i Berlin; det fortæller os imidlertid også noget om konteksten, som filmens handling udspiller sig i. Den ruinerede kirke er nemlig "et levn fra krigen", "som tyskerne bevidst lod stå tilbage til skræk og advarsel for kommende generationer" (Sørensen; 17). Herfra foretager kameraet en langsom baglæns tracking, så vi opdager, at vi befinder os i en taglejlighed, og at storbybilledet er den trøstesløse udsigt gennem et af lejlighedens vinduer. Efterhånden som kameraet fortsætter sin køretur ser vi bl.a. den øverste del af hårpragten på en person, der sidder i en lænestol og ser film i fjernsynet. Billedet er så "rent i linierne" og blottet for dybde, at det hurtigt bliver kedeligt. Filmens reklameagtige undertitel lovede os et eventyr, men hvad vi får, er snarere trist hverdagsrealisme. Den urolige lydside samt det langsomt bagudbevægende kameras fastholdelse af samme udsigt etablerer den lettere ubehagelige tone, som præger hele filmen, mens tekstens blinken og fortsatte ophobning giver en fornemmelse af tidens irreversibilitet.

Forteksterne er bygget op som en database. De enkelte skuespillere er opstillet efter efternavnets første bogstav, og for yderligere at understrege princippet i dette sorteringssystem, har Fassbinder – aldeles meningsløst – angivet begyndelsesbogstavet for hvert efternavn i kolonnen til venstre:

B	BAER, HARRY	Rudolf Mann
C	CARSTENSEN, MARGIT	Petra Vielhaber
... osv. indtil		
Z	ZEPLICHAL, VITUS	Bernhard Von Stein

Systemet er gjort til en fetich, der efterfølges for princippet egen skyld. Sproget, virker det som om, er på uhyggelig vis i færd med at løsrive sig fra betydningsindholdet og forvandle sig til ren overflade.

"Not unlike ... a pornographic movie."

Thomas Elsaesser omtaler i essayet "A Cinema of Vicious Circles" præstationerne i Fassbinders film som "not unlike the performances in a pornographic movie" (Kardish / Lorenz; 22). Sammenligningen er både oplagt og berettiget – Fassbinders stilistiske virkemidler etablerer en kunstig atmosfære, som minder om den, der forekommer i pornografiske film. Kunstigheden er således også nærværende i *Den tredje generations* åbningsscene og opstår intentionelt som følge af en række æstetiske valg fra Fassbinders side.

Umiddelbart efter teksterne får vi et nærbillede af Lurz med filmens første "toiletцитat" skrevet hen over hans ansigt. Det er ulogisk, at Fassbinder benytter sig af et closeup netop her, hvor det havde været mere passende med en total- eller halvtotale indstilling, så man med det samme kunne lokalisere Lurz' placering i taglejligheden bagved personen i stolen. At billedet har en forvirrende effekt skyldes, at tilskueren ikke blot pludselig skal opgive at få løst første indstillings mysterium – personen i lænestolen – og rette sin opmærksomhed mod denne nye person, men også at han / hun *samtidigt* konfronteres med citatet, som ikke bidrager til at få klargjort nærbilledets betydning.

Lurz bliver stående, passiv og ubevægelig, i unaturligt lang tid, før han siger sit "Hallo". I en hvilken som helst film af Fassbinder vil man finde rigelige eksempler af denne type forsinkede klipning, som giver



Fortidens ophobning i nutiden. Filmens åbningsindstilling.



Klinisk rensset scenografi og rene linier: taglejligheden, hvor filmens første scene udspiller sig.



Ordnung muß sein. Fassbinder lader formen være indholdets forlængelse, idet ordenstematikken kommer direkte til udtryk i fortæksternes mekaniske opsætning.

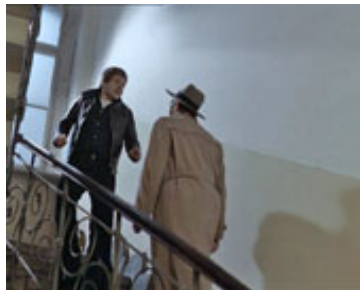


Closeup af Lurz med påskrevet toiletцитat: "Du ziehst immer den Kürzeren".

tilskueren er en fornemmelse af at være kommet lidt for tidligt ind i indstillingen. Det er som om, det kræver en kraftpræstation af personerne at bryde ud af monotonien. I næste indstilling – filmens tredje – får vi præciseret de rumlige forhold, så vi ved, hvor den nylig ankomne person befinder sig i forhold til personen – en kvinde, kan vi nu se – i lænestolen. Susanne hilser på chefen, hjælper ham af med frakken og går uden for billedet to gange i træk. Ved at lade Susanne forsvinde ud af hhv. den venstre og højre billedside gør Fassbinder os opmærksomme på, at der foregår begivenheder uden for vores synsvinkel. I dette tilfælde er det noget trivielt – at Susanne hænger frakken på plads – som vi ikke får at se, men andre gange benytter Fassbinder sig af det åbne billede til at distancere tilskueren fra en følelsesmæssigt ladet situation. Det sker f.eks. i mordet på Bernhard, hvor vi følger Gast og Bernhard på vej op ad en trappe, men hvor Fassbinder lader de to personer bevæge sig ud af billedet umiddelbart før, Bernhard styrter ned. Distancen er forudsætningen for, at tilskueren *intellektuelt* har overskud til at bearbejde scenens indhold. Fassbinder understreger ofte vigtigheden af en sådan tilegnelse: *"The American method of making [films] left the audience with emotions and nothing else (...) I want to give the spectator the emotions along with the possibility of reflecting on and analyzing what he is feeling"* (Kardish / Lorenz; 16).



... og fortsætter videre ud af den højre.



Gast og Bernhard på vej op af trappen før mordøjeblikket ...

Ofte er personerne i Fassbinders film fremmedgjorte over for deres eget sprog. Sproget er indlært og kritikløst overtaget – det styrkner igen og igen til tomme talemåder, der ikke egner sig til at udtrykke de følelsesmæssige konflikter, personerne oplever. Resultatet af misforholdet er typisk enten total apati eller hysteriske malplacerede grineudbrud. Også dette finder vi et eksempel på i taglejlighedsscenen, hvor Susanne modtager uventet ros af Lurz. Fassbinder går for en gangs skyld ind i et nærbillede af Susanne, da hun siger tak til chefen, men hendes reaktion er mekanisk, og den er frem for alt forsinket. Fassbinder udskyder med sin klipning reaktionen, idet han bliver lidt for længe på Lurz og kommer lidt for *tidligt* ind på Susanne, lige før hun reagerer på complimenten.

"Når bare filmene er triste..."

Fassbinder har i filmens undertitel lovet os eventyr og selskabslege, og han har givet os det stik modsatte og dermed ledt os ind på en forståelse af filmens tematik: det menings- og menneskelighedsblottede liv i det moderne efterkrigssamfund og terrorismen som reaktion herpå. Terrorismen i Fassbinders udformning er en eskapistisk reaktion på et samfund, der ikke nærer nogen forståelse for den eventyrlust eller de længsler, helt almindelige mennesker brænder inde med. Fassbinder lader os forstå hovedpersonernes motiver til at lege terrorister, men han lader os samtidigt se, at terrorismen ikke løser samfundsproblemerne, eftersom den er inficeret af det system, den sætter sig for at bekæmpe.

Tredjegerationsterroristerne har ikke noget konkret politisk mål, tværtimod er de *særdøles* politisk ubevidste og ambivalente overfor det samfund, de gør oprør imod. "Jeg må lige høre et par af de populære plader", siger August til Rudolf, og Petra beretter med stor iver til Susanne om det stykke, hun for nylig har været inde og se på Schaubühne. Det er efter alt at dømmes heller ikke uopfyldte materielle behov, der ligger til grund for deres terrorismevirksomhed. Værst af alt udviser terroristerne ingen sympati med de mennesker, der faktisk er i nød, f.eks. narkomanen Ilse. Om hende siger Petra: "Hvis jeg skal være ærlig, finder jeg det *pinligt* altid at skulle se på denne



Filmens tredje indstilling, hvori den rumlige sammenhæng imellem de to forudgående indstillinger etableres.



Susanne kommer ind fra billedets venstre side...



... som finder sted off-screen, mens kameraet bliver alene tilbage.



Endnu en mordscene. Gelændernes og søjlernes krydsende linier skyder sig ind foran det centrale motiv, Petra i nedskydningsøjeblikket.

beklagelsesværdige pige ... og at hun absolut skal sprøjte (...) I hvert fald er det *uanstændigt*."

I løbet af de cirka 12-13 minutter, som filmens "introduktionsrunde" varer, præsenterer Fassbinder os for medlemmerne via glimtvis indtryk af deres dagligdag. Klippingen giver os først scenen med Lurz og Susanne, der afbrydes af en indstilling visende Edgar (Susannes mand, som hun taler i telefon med). Det specielle – og forvirrende – er nu, at Fassbinder umiddelbart efter indstillingen med Edgar klipper *tilbage* til taglejligheden. Først når scenen med Susanne og Lurz er afrundet i *anden* omgang får vi igen lov til at vende tilbage til Edgar. Og herefter gentager rytmen sig: ind midt i denne anden scene får vi et kort glimt fra en tredje, lærerinden Hilde der stiller spørgsmålet om grundene til revolutionen i 1848, hvorefter vi vender tilbage til Edgar. Så tilbage til Hilde, der affejer en politisk vakt elevs nærgående kommentarer med et brysk "min personlige mening hører ikke hjemme her". Hilde får nu besøg af Petra udenfor klasselokalet – hun har medbragt nogle papirer, som hun vil have Hilde til at give videre til Rudolf, og melder afbud til et møde med den undskyldning, at "Hans vil have aftensmad, når han kommer hjem". Klip til Hilde, der mødes med Rudolf i pladebutikken. Og så videre og så videre.

Fassbinder klipper scenerne sammen som om, der var tale om én samlet situation. Personerne kædes sammen ved deres brug af et fælles kodeord, men også ved deres manglende evne til at omsætte revolutionære ideer i praksis. I en central replik hævder Hilde, som nævnt, at hendes egen mening ikke hører hjemme i undervisningen. Denne skelnen imellem privat og offentlig adfærd er også de andre terroristers. Susanne har ikke det fjerneste imod til daglig at arbejde som sekretær for en kapitalist af værste skuffe – det bliver hemmelighedskræmmeriet kun sjovere af – og Petra ser ikke det absurde i, at hun vælger at blive hjemme fra gruppemødet for at lave aftensmad til sin bankmand. På denne måde analyserer Fassbinder sig ind på terrorproblemet psykologiske kerne, nemlig misforholdet mellem personernes accept af de borgerlige værdier i hverdagens offentlige rum og deres reelle utilfredshed, som de alle som én forbeholder privatsfæren. Indirekte antyder Fassbinder således et alternativ til terrorismen, nemlig ved systematisk at indikere fra situation til situation, hvordan det er muligt at gennemføre ændringer i hverdagen. I et interview fra 1973 siger han: "*Jeg tror i dag mere på, at hvis man reproducerer de deprimerende herskende forhold, så (...) låser [man] dem fast. I stedet bør man forsøge at gøre de herskende forhold gennemskuelige og vise, at de kan overvindes*" (Braad Thomsen 1973; 93). Det er vel at mærke ikke det samme som at lave film med "happy endings". Pointen er netop, at tilskueren skal blive sig de i filmen uudnyttede muligheder bevidst og realisere dem *selv*, hvilket han eller hun vil være mindre tilbøjelig til at gøre, hvis filmen ender forsonende. For, som Lurz siger til sekretæren: "Når bare filmene er triste, er der stadig noget ved livet".

Terrorismen som samfundets spejlbillede

Fassbinder peger på *følelsernes udbytning* som sit yndlingstema: "My subject is the exploitability of feelings (...). Whether the state exploits patriotism, or whether in a couple relationship, one partner destroys the other" (Kardish / Lorenz, 19). Temaet forbliver det samme, hvad enten samfundet betragtes mikroskopisk (ægteskabet) eller makroskopisk (krig, politik). *Den tredje generation* udmærker sig ved at antyde en dialektik imellem de to synsvinkler.

Terrorismen blev i filmens indledende tekst kaldt for "Gesellschaftsspiele". Det var selvfølgelig provokerende tale i 1979 og er det formentlig endnu mere i dag. Fassbinder lader i *Den tredje generation* Gast omtale en drøm, han for nylig har haft, hvori han tænkte, at "kapitalen havde opfundet terrorismen for at tvinge staten til at beskytte sig bedre". Det kan virke sært, at Fassbinder på den måde nægter publikum tilfredsstillelsen ved selv at arbejde sig frem til "pointen". Oven i købet lader han skurken udtale den, ligesom han tidligere lod Lurz udtale den indsigtfulde bemærkning om, at triste film gør det værd at leve livet. Men i virkeligheden er det helt i overensstemmelse med den idé, at filmens publikum skal føres frem til en sandhed, som filmens figurer mangler. Gast bryder omgående ud i latter over ideens absurditet, men publikum er bedre informeret og ved, at Gasts drøm er skinbarlig realitet. Det er heller ikke tilfældigt, at de



Hilde i klasselokalet.



Kommissær Gast går afsides og leverer sin monolog om kapitalen og terrorismen.

filosofiske replikker er lagt i mund på filmens "bad guys". Fassbinder blander bevidst de traditionelle helte- og skurkekaraktistika sammen, så man som filmseer oplever vanskeligheden ved at fordele sine sym- og antipatier.

Problematikken omtales direkte, da Lurz og Gast diskuterer science fiction-filmen *Solaris*. Lurz kaster sig ud i en redegørelse for forholdet mellem sandhed og løgn på film: "*Film er løgn 25 gange i sekundet, og fordi alt er løgn, er det også sandheden. Og at sandhed også er løgn, det viser enhver film. Men det er sådan, at i film camoufleres begreber som løgn og forklares som sandhed. Det er for mig den eneste lille bitte utopi*". "Mærkeligt", svarer Gast, "*den slags tanker passer slet ikke til dem*", hvortil Lurz stiller det centrale spørgsmål "Åh, hvad passer til hvem? Hvad passer til Dem, når De ser Dem i spejlet?"

Det er naturligvis dybt fantasifuldt, at Lurz – som filmskurk – således pludselig giver sig i kast med at redegøre for komplekse, filmteoretiske forhold. Camoufleret i løggen (fiktionen) får Fassbinder ikke desto mindre udpeget en *sandhed* vedrørende det *løgnagtige* i, at film opererer med figurer, der lader sig kategorisere som gode eller onde. Replikskiftet tjener til at gøre publikum opmærksom på filmens manipulerende kraft og til at problematisere sandhedsbegrebet i det hele taget. Og denne problematisering er kun forståelig i forhold til filmens centrale tematiske ærinde. Fassbinder har foretaget sine stilistiske valg ud fra en stadig hensyntagen til det emne, han har sat sig for at undersøge, og det primære tema i *Den tredje generation* har at gøre med underkastelse, autoritet, førertro og disciplin. Om narkomanpigen Ilse siger Petra: "Tænk at et menneske i den grad kan miste *kontrollen* over sig selv". "Kun gennem tugt og orden kan der opstå noget stort", betror Rudolf Edgar. Billedet af Gedächtniskirken fortalte os, at handlingen foregik i skyggen af Anden Verdenskrig. Men det, som har overlevet krigen, er ikke eksplicit den nazistiske ideologi, men derimod behovet for en *fører-, fader- eller autoritetsfigur*. Dette behov er også terrorgruppens, der i sin opbygning kan minde om en borgerlig familie med August (og gennem ham Lurz) som den autoritære patriark. Da Paul første gang træder indenfor i Hildes lejlighed, udfoldes følgende replikskifte: Hilde: "Det er mit rige." Paul: "Uden folk og uden fører?". Hilde: "Ja, uden fører". Men fortidens spøgelses rumsterer på lydsiden, hvor "Deutschland, Deutschland über alles" diskret anes.

Terroristerne gør ganske vist i bogstavelig forstand oprør mod samfundet (slår faderen ihjel), men overtager til gengæld samfundets værdier, dvs. internaliserer faderfiguren samt de borgerlige normer. "Nå, har De endelig fundet en far", bemærker chefen til Rudolf i pladeforretningen. Susanne sover med sin svigerfar, der oven i købet i sin egenskab af politikommissær må siges at være en autoritetsfigur af rang. Terroristerne reagerer dertil ofte med en mærkværdig barnlighed – Petra skejer eksempelvis ud i barnlig henrykkelse, da hun af August får lov til at bombe rådhuset. Terrorismen er for disse mennesker et af *de eventyr, man fortæller børn for at hjælpe dem med at udholde deres liv indtil døden* – en kunstig, iscenesat og arrangeret virkelighed *fuld af spænding, ophidselse, logik, grusomhed og vanvid*, som man kan flygte ind i, når de almenmenneskelige behov, som et borgerligt samfund ikke kan opfylde, truer med at vokse sig for stærke.

Det artificielle ved virkeligheden, terroristerne skaber sig, er markeret i scenerne, hvor de indøver deres nye identiteter for til sidst, iklædt karnevalsdragter, virkeligt at ende som rene fantasifigurer. "Det hele er et sindssygt eventyr" siger Gast i trappeopgangen, hvortil Bernhard bemærker, at "det sindssyge eventyr er sandheden" – umiddelbart før han myrdes af kommissæren. Afslutningsscenen viser os gruppens overlevende medlemmer i bogstaveligste forstand i kast med at forme et stykke virkelighed, nemlig under deres instruktion af den tilfangetagne Lurz – hvis personlige filosofi om, at forholdet mellem sandhed og løgn, fakta og fiktion i virkeligheden og på film ikke er så let at gennemskue endda, må siges at have bevist sin bæredygtighed.

Tematik og æstetik i Den tredje generation

Med udgangspunkt i autoritetstematikken, Fassbinders centrale ærinde i *Den tredje generation*, lader det sig måske gøre at forstå filmens fremmedartede æstetik lidt bedre. Når figurerne i Fassbinders film ofte



Kapitalismens dobbelte ansigt? Filmens sidste, tvetydige shot viser os Lurz i to udgaver: den "virkelige" og den "iscenesatte"... men hvilken er løgn og hvilken er sandhed?

opfører sig mod vore forventninger, hænger det sammen med, at disse figurer – med Braad Thomsens ord – ikke blot "bevæger sig på kanten af samfundet", men tillige er "på kant med filmkunsten" (1983; 57). Det er de kun, fordi Fassbinder gennem en række originale stilistiske valg vedrørende billedkomposition, replikbehandling, klipning og skuespil har fået dem til at fremstå på den måde. Helten som *autoritetsfiguren*, der indenfor fiktionens rammer kan løse problemerne, som publikum er underlagt i virkelighedens verden, er fraværende. Prøver man alligevel at identificere sig med en bestemt person eller entydigt at rette sine sympatier mod en sådan, oplever man, at identifikationen forhindres. I følelsesladede situationer placeres kameraet f.eks. på afstand af begivenhederne. Klipningen ødelægger illusionen af, at vi har at gøre med et kausalt sammenhængende univers. Den er abrupt, ofte forsinket og peger i modsætning til en traditionel "usynlig" klippestil på sig selv. Replikkerne er fordelt på en måde, så vi må opgave en skelnen mellem helte og skurke, og konflikten – både den overfladiske imellem terrorismen og kapitalismen, men også den dybere konflikt imellem den borgerlige livsform og behovene, den undertrykker – forbliver uløst, men *synligt* uløst.

I modsætning til ordinær filmisk socialrealisme udmærker Fassbinders film sig ved at være iscenesat ud fra en erkendelse af, at filmisk realisme i banal forstand ikke er nogen garanti for sandhed. Realistisk er derimod Fassbinders filmkunst i dens intention om at synliggøre det værdigrundlag, som samfundet og virkeligheden til enhver tid nødvendigvis må hvile på. Det er ofte blevet påpeget, at Fassbinders film er grumme, mørke og deprimerende, og at de vitterligt ofte er alle tre dele lader sig naturligvis vanskeligt benægte. Men *Den tredje generation* viser, at de i virkeligheden også er båret af en dyb kærlighed til alt menneskeligt og en kritisk sans over for hele det normative og idealistiske arsenal, hvormed vi i fællesskab forsøger at undertrykke vores egen natur.

Faktaboks

Anvendt litteratur:

Kardish / Lorenz, 1997 [red.]: *Rainer Werner Fassbinder* (Museum of Modern Art, New York)

Sørensen, Jens Loftager, 1980: *Fassbinders "Den tredje generation"* [i: MacGuffin 35-36, 8.årg., s. 4-21]

Thomsen, Christian Braad, 1983: *Rainer Werner Fassbinder – en rejse mod lyset* (Fremad)

Thomsen, Christian Braad, 1991: *Fassbinder – hans liv og film* (Gyldendal, Kbh.)

Töteberg / Lensing (1992) [red.]: *The Anarchy of the Imagination. Interviews, Essays, Notes* (The Johns Hopkins University Press, Baltimore / London)

Elsaesser-essauet mangler



En selvbevidst filmskurk på kant med filmkunsten. Lurz morer sig kort før tæppefald.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

That's Entertainment

Af [HENRIK HØJER](#)

Med Martin Scorseses *New York, New York* og Francis F. Coppolas *One From the Heart* røg musicalgenren en tur igennem det nye Hollywoods filmiske trolchspejl. Ambitionen var, respektfuldt, at tilføre genren et skud moderne virkelighed og resultatet blev derefter: Alternativt og provokerende.

The world is a stage, the stage is a world of entertainment ...
Schwartz og Dietz, *That's Entertainment*

Sådan synger de i Vincente Minnellis musical fra 1953 *The Band Wagon* i sangen *That's Entertainment*. Det metaplan, der kommer til udtryk i sangen, gennemsyrede den klassiske musical fra dag ét, eller i hvert fald fra *The Broadway Melody* (Harry Beaumont) fra 1929, altså bare to år efter talefilmens indtog. En del af musicalens fascinationskraft er bundet til disse genkommende overvejelser over forholdet til og forbindelsen mellem scenen og verden. I sin artikel om Rob Marshalls *Chicago* (2002) skriver Bo Tao Michaëlis ligefrem om instruktøren og koreografen Busby Berkeley, at det genkommende træk i hans film fra trediverne først og fremmest er denne metafilmiske bestræbelse.

Med musicalformen at diskutere den autentiske virkelighed over for den glamourøse iscenesættelse. At berøre musicalens romantiske eskapisme som utopisk erkendelse af, hvorledes tingenes tilstand burde være. At bruge musicalens orfiske udtryk optimalt og som en anden Orfeus anslå sangens og dansens kropslige sprog som en euforisk vej til en anden erkendelse end den intellektuelle og kognitive.
Michaëlis: 57-58

Man kan i forlængelse af Michaëlis-citatet beskrive den klassiske musicals bestræbelse på først og fremmest at undersøge scenen som en verden i sig selv, et frirum, hvor andet og langt mere lader sig gøre end ude i den skinbarlige virkelighed. At virkeligheden så helt konkret bliver til en scene for Gene Kelly, når han synger *Singin' in the Rain*, understreger egentlig bare den underliggende pointe om musikkens orfiske kraft, som nævnes i citatet. Men musicalen ændrede sig selvfølgelig, som genrerne i øvrigt, efterhånden som de tekniske muligheder forøgedes, og verden foran scenen forandrede sig. Ikke mindst 1960'erne og 1970'erne stod i forandringens tegn - også på filmområdet - og i Hollywood kom de såkaldte *moviebrats* for alvor til fadet. Instruktører som Francis F. Coppola og Martin Scorsese satte nye standarder for, hvordan filmmediet kunne håndteres, samtidig med at de ikke lagde skjul på deres store gæld til og fascination af det klassiske Hollywood. Deres kærlighed til og bearbejdning af den klassiske musical, som den så ud, når Stanley Donen, Vincente Minnelli eller Charles Walters stod bag kameraet, er emnet for denne artikel.



Fig.1: "That's Entertainment" synger de meget overbevisende om musicalen i Minnellis *The Band Wagon*.

Nostalgisk eskapisme eller undergravende virksomhed?

Som Bo Tao Michaëlis gør opmærksom på i sin artikel, er musicalens ry som nostalgisk eskapisme voldsomt fortegnet. Musicalen benyttede fra starten sit charmerende ydre, ikke mindst i de musicals der kom fra MGM's legendariske Arthur Freed-unit, til at dyrke temaer, der ikke i øvrigt kunne diskuteres alt for åbenlyst i de amerikanske biografer. Når det kom til seksuelt frisprog og kvindefrigørelse var filmene ganske rabiater. Det lod sig gøre, fordi filmene altid foregik i denne parallelverden, der aldrig helt lignede verden uden for filmens univers. I musicalen blev der i den grad eksperimenteret med de ekspressive muligheder ved lys, production design, skuespil, klipning, kameraarbejde osv., og accentuering af filmen som noget absolut andet gav altså større bevægelsesfrihed, som om de store armbevægelser underminerede eller i hvert fald fjernede opmærksomheden fra filmens mere prosaiske elementer. Se figur 2,3 og 4.

Efter nogle år hvor den klassiske musical bl.a. stod i skyggen af alternative bud på genren, ikke mindst Bob Fosses *Cabaret* (1972), besluttede først Martin Scorsese i 1977 med *New York, New York*, siden Francis F. Coppola i 1982 med *One From the Heart*, sig for at hylde, men også gentænke, den klassiske musical. Det kom der to meget personlige film ud af, men også to film, som elskere af den klassiske musical har meget svært ved at holde af.

Om der overhovedet er tale om musicals kan faktisk diskuteres. *New York, New York* udmærker sig ved at lade al musik foregå på scenen. I Scorseses film er der ingen, der pludselig bryder ud i sang, eller steppende hopper rundt i vandpytterne, og det samme er tilfældet i *One From the Heart* - næsten. Filmen indeholder et enkelt klassisk musicalnummer, og det er symptomatisk, at den ene hovedrolleindehaver endda ved filmens afslutning afslører sig som en sanger med et endog meget lille talent.

Når man alligevel uden de store betænkeligheder tillader sig at kalde filmene for musicals, er det fordi, det så åbenlyst er netop den tradition, der spilles op imod, og fordi musikken trods alt i begge film spiller en helt afgørende rolle: I *New York, New York* i kraft af Minnellis sang og De Niros saxofon-spil, i *One From the Heart* i kraft af Tom Waits' sange, der ligger meget langt fremme i lydbilledet og som til stadighed fungerer som kommentar til eller ligefrem som et art græsk kor for hændelserne på billedsiden.

New York, New York

Martin Scorseses musical fra 1977 står i den grad med begge fødder plantet i den klassiske musical-tradition. Den kvindelige hovedrolle spilles af Liza Minnelli, barn af Judy Garland og Vincente Minnelli, og hun lægger stemme til en række sange, der kunne være sunget af moderen tredive år tidligere. Filmen foregår desuden umiddelbart efter Anden Verdenskrig, hvor musicalen havde sin storhedstid. For første men ikke sidste gang i karrieren, har Martin Scorsese desuden indskrevet production designer Boris Leven blandt sine samarbejdspartnere. Det kan ses. Leven arbejdede fra 1930'erne og frem på en lang række musicals og den artificielle og meget ekspressive stil, man forbinder med film som *Meet Me in St. Louis* eller *Singin' in the Rain*, føres fornemt videre i *New York, New York*. Stilen får dog et let hysterisk vrid i Scorseses udlægning, en fortolkning der skal ses i forlængelse af Robert De Niros tilstedeværelse i filmen.

De Niro er et fremmedlegeme i filmen fra første sekund. Det er han først og fremmest i kraft af den figur, han spiller, men i forlængelse heraf, fordi hans tilgang til skuespilkunsten i den grad installerer en ny usikkerhed og farlighed i musicalen. I sin bog om 1970'ernes Hollywood, *It Don't Worry Me*, skriver Ryan Gilbey om forskellen på Minnelli og De Niro.

Minnelli's acting technique, like her mother's before her, embodies the Hollywood tradition, where emotions are worn and paraded like diamonds and minks. Acting becomes external, in contrast to the Method technique which had been seeping in to cinema since Brando and Dean made their movie debuts in the 1950s. An actor



Fig.2+3+4: Artificielle verdener: Den klassiske musical her repræsenteret ved *The Band Wagon*, *Singin' in the Rain* og *Meet Me in St. Louis*.



Fig.5: Heller ikke i titelsekvensen i *New York, New York* lægger Scorsese skjul på arven fra den klassiske musical.

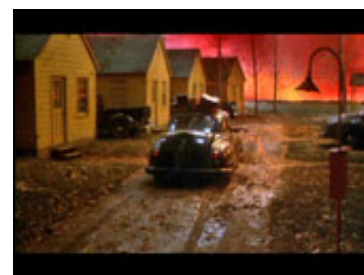


Fig.6: Et eksempel på *New York, New York*'s næsten hysteriske scenografi.

like De Niro feels everything; The camera just happens to capture it. But Minnelli plays toward the camera – it defines her behaviour. Which is not to say she is any less sincere than De Niro.

Gilbey: 206-207

I *New York, New York* inkarnerer Robert De Niros figur, Jimmy Doyle, det moderne menneske, der fødes af den tvivl, usikkerhed og sønderskudte idealisme, der på trods af sejren fulgte i kølvandet på krigsafslutningen. Den indestængte vrede, det kaotiske indre, der siver ud af alle porer på Jimmy Doyle skildres fremragende gennem den nye skuespilsstil, den *method technique* Gilbey omtaler i citatet herover, en stil der ligeledes slog igennem umiddelbart efter Anden Verdenskrig.

Fremmedelemerter I

I De Niros skikkelse fremstår Jimmy Doyle som sagt som et kaotisk, utilpasset men også afslørende og banebrydende element i en verden, hvor glæden, festen, farverne og den harmoniske melodi dominerer. Jimmy Doyle kommer så at sige anstigende fra en fremtid, der knapt anes og fører sig frem på en måde, så alle den klassiske musicals ansigtstræk nok fremstår nydelige og genkendelige, men også en kende tilbageskuende og nostalgiske. Det er i mødet mellem Francine og Jimmy, at verden af i går og i dag møder i morgen og braget fra sammenstødet er både til at høre og få øje på. Her er tale om to mennesker, der efterhånden kommer til at elske hinanden højt, men også om to kunstnere, der vil hver sin vej. Hvor hun vil ham, det barn der følger og den musik, hun er vokset op med, så vil han først og fremmest sig selv og sin saxofon og først derefter Francine og barnet. Jimmy taler gentagne gange om *the major chord*, et begreb han bruger om den hellige treenighed, der opstår, når musikken, pengene og kærligheden går op i en højere enhed.

Men Jimmy er alt for jaloux på hendes succes og har foden alt for solidt plantet i fremtidens jazzmusik, be-bop'en, til for alvor at ville gå på kompromis. Da tidsånden langt om længe når op på siden af ham, da pengene kommer rullende i en lind strøm og musikken for alvor spiller, da er illusionen om den store kærligheds mulighed for længst fordampet. Det nærmeste, Jimmy kommer *the major chord*, er da han skriver melodien til hendes megahit, *New York, New York*, men det er også den eneste lillefinger, han rækker hende, og den verden hun repræsenterer.

På dvd-udgivelsen af *New York, New York* lægger Martin Scorsese ikke skjul på, at han genkender sig selv i Jimmy-figuren. For Scorsese bestod udfordringen i at få det gamle Hollywoods manerer til at gå i spænd med de filmæstetiske landvindinger, 1960- 70'ernes film repræsenterede: Cassavetes improvisatoriske stil, Godards jump-cuts osv. Man kan spørge sig selv om Scorsese med sin næste spillefilm *Raging Bull* (1980) skabte sin egen *major chord*.

Eksplisiv og ekspressiv

Jimmy Doyle peger desuden tilbage til Travis Bickle og andre Scorsese-antihelte. Travis Bickle var i den grad et fremmedelement i New York anno 1975, men hvor han i *Taxi Driver* (1976) ikke havde de store problemer med at forsvinde i mængden, så virker Jimmy DoYLES tilstedeværelse anderledes fremmedgørende.

Musicalen har som nævnt altid været kendetegnet ved en legende tilgang til form og stil og i sin artikel beskriver Bo Tao Michaëlis hvordan Busby Berkeleys tidlige musicals var påvirket af datidens avantgarde-teater:

Påvirkningen fra europæiske teaterinstruktører såsom Max Reinhardt, Edwin Piscator og Bertolt Brecht blandede sig med andre kunstformers avantgardistiske udtryk i tiden: ekspressionisme, surrealisme, teorier om masse- og montage-teatret, dramatiske blandingsformer, hvor man legede med de nye kunstarter såsom jazz og film, var gangbare på en meget amerikansk og kommerciel facon i det teaterliv, hvor Berkeley arbejdede som koreograf og regissør en



Fig.7: Akkurat som i *Taxi Driver* lader Scorsese i *New York, New York* kameraet dvæle ved hovedpersonen stående alene og frustreret ved en mønttelefon.

De ekspressive og avantgardistiske træk, som Michaëlis omtaler, siver med Berkeley over i filmmusicalen, men den fremmedgørende effekt, de kunne udløse, demonteres af musikken, de melodramatiske historier samt det skuespil Gilbey beskrev ovenfor, og som Liza Minnelli er garant for i *New York, New York*. Denne anretning tilsættes med Jimmy Doyle en ingrediens, den kun knapt kan rumme, og han sætter sine tydelige spor ikke mindst på lydsiden i kraft af saxofonen, hans vrængende frasering og højtråbende stil. Men også rent visuelt sætter han sine spor. *For det første* reagerer scenografien på hans tilstedeværelse ved desperat at forsøge at fastholde den drømmeverden, der trues af Jimmys tilstedeværelse. Dyrkelsen af det klassiske musical-look og selve etableringen af musicalens drømmeverden bliver her så påfaldende, at den netop aldrig accepteres som andet end illusion (se figur 8). *For det andet* må Jimmys eksplosive sind selvfølgelig influere på stilen i en ekspressiv genre som musicalen. Se figur 9 for et eksempel på hvordan Jimmy bogstavelig talt bliver grøn af misundelse og jealousy.

One From the Heart

Fire år efter Scorseses efter manges mening mislykkede forsøg ud i musicalgenren, fik *New York, New York* repremiere i en ny og længere version, og det er denne udgave, analysen her er skrevet på baggrund af. 1981-udgaven affødte anderledes positive reaktioner, og hvem ved, måske inspireret heraf valgte Francis F. Coppola året efter at følge trop og lade musicalgenren være affyringsrampe og prøveklud for hans San Francisco-baserede filmstudie *Zoetrope*. Filmen *One From the Heart* skulle hylde fortidens klassikere, men også, og måske først og fremmest, udstille et hypermoderne filmstudies uanede muligheder. Allerede på det tidspunkt var Coppola overbevist om, at filmmediets fremtid var digital, og som forskud på glæderne skulle *One From the Heart* optages som et live tv-spil, i *real time* og med brug af en mængde kameraer placeret strategisk i forhold til filmens handling og figureernes bevægelsesmønstre. Coppola måtte i den grad gå på kompromis med sine oprindelige ideer, men den færdige film bærer stadig præg af det ambitiøse udgangspunkt. Filmens univers fremstår fremdeles som en sammenhængende organisme, og filmens ekvilibristiske brug af long-takes maner på trods af kompromiserne til beundring.

Akkurat som Scorsese fortæller Coppola en klassisk kærlighedshistorie og det ligeledes i omgivelser, der bukker ærbødigt for genrens guldalder. *One From the Heart* er historien om Frannie (Teri Garr, der ligesom Minnelli var andengenerations musicalperformer. Hendes mor var danser i flere Busby Berkeley-film) og Hank (Frederick Forrest), der lever sammen Las Vegas. Han er glad for deres lille, undselige hus i udkanten af byen, mens Frannie tværtimod har mod på andet og mere end at passe haven og sit arbejde på rejsebureauet i byen. Den potentielle konflikt mellem de to eksploderer, da hun i anledning af Independence Day køber to flybilletter til øgruppen Bora-Bora, mens Hank har benyttet lejligheden til at betale for skødet til huset. De to kommer op at skændes og søger tilflugt hos deres respektive venner for senere at gå på opdagelse i Las Vegas' neondrøm. Hun ender i armene på den velmenende, mørklødede og godt dansende tjener Ray (Raul Julia), mens Hank møder en vaskeægte cirkusprinsesse (Nastassia Kinski), som han tilbringer natten med. Til sidst går det dog op for Hank og Frannie, at de er *meant to be*, og i lufthavnen, da hun er på vej mod mere eksotiske himmelstrøg, synger han sin egen, meget personlige og dybt umusikalske udgave af *You Are My Sunshine* til hende.

Fremmedelementer II

Scenen i lufthavnen er symptomatisk for Coppolas film: Hank er et ganske almindeligt menneske, der hverken kan synge eller danse, men her anbragt i en sammenhæng, hvor den slags ikke ville vække den store opsigt. Vi befinder os nemlig i et vildt stiliseret Las Vegas, og som det er tilfældet i Scorseses film, har også *One From the Heart* en ekspressionistisk slagside. Hvor Scorsese brugte den rutinerede Boris Leven som production designer, så er der dog mindre traditionsbundne kræfter på spil hos Coppola. Med production designer Dean Tavoularis



Fig.8.



Fig.9.



Fig.10.



Fig.11: Teri Garr og Raul Julia i *One from the Heart*. Der blev eksperimenteret meget med lyssætningen under indspilningen af filmen og Vittorio Storaro bestemte sig sammen med Coppola for at lade den røde farve følge og repræsentere Frannie filmen igennem.

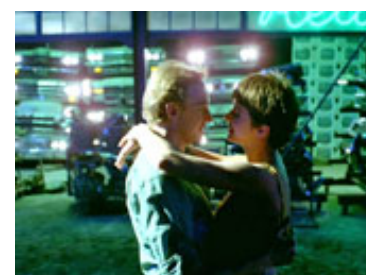


Fig.12: Frederick Forrest og Nastassia Kinski. Hanks farve er som det fremgår grøn.

i spidsen er man tydeligvis ligeså påvirket af den samtidige popkunst som af musicalens visuelle fortid.

One From the Heart er en uhyre ekstravagant film, og ind i denne verden træder altså disse to jordbundne pragmatikere. Hank og til dels Frannie er fremmedelementer akkurat som De Niro var det, de er gæster fra virkeligheden i en verden, der skyer virkeligheden og al dens væsen.



Fig.13: Filmens stil er inspireret af lige dele popkunst, klassisk musical scenografi og ikke mindst virkelighedens Las Vegas.



Fig.14: Den ekstravagante stil giver sig bl.a. udslag i en række meget lange og meget komplicerede indstillinger. Mest imponerende i scenen hvor Frannie og Hank opsøger hver sin venner for at brokke sig over deres kærlighedsliv. Scenen indledes med Hanks ankomst til vennens lejlighed og bevæger sig derefter uden klip men ved hjælp af lyssætning og gennemsigtigt bagtæppe over i lejligheden, hvor Frannie befinder sig. Billedet herover er fra overgangen fra den frustrerede Frannie i venindens lejlighed og tilbage til Hank. Det er Frannies silhouet i billedets forgrund.

Det understreges ikke mindst i en af filmens første scener, hvor de begge kommer hjem fra arbejde. Filmen indledende og meget imponante titelsekvens er netop overstået til tonerne af Tom Waits' bluesy soundtrack, en flosset udgave af klassiske evergreentoner, og vi ankommer med Frannie til det lille parcelhus, der syner underligt *out of place* i den udtryksfulde, næsten overjordisk belysning.

Begivenhederne inde i huset punkterer da også på sin egen underspillede facon den storladne indledning. Inde i huset går Hank og Frannie rundt og leder efter hinanden. De synger ikke, som man måske kunne forvente, og de danser under ingen omstændigheder. Hank, der ikke just er en klassisk førsteelsker af statur, vandrør omkring i huset i et par slaskede underbukser med maven godt struttende ud over elastikkanten - der er ikke meget Fred Astaire over den ludende holdning (se figur 15). Frannies tilstedeværelse er først og fremmest bemærkelsesværdig på grund af hendes nøgenhed. Scenen har ingen erotiske undertoner, hun er tværtimod en kvinde, der skifter tøj efter arbejde, en kvinde af kød og blod, hverken mere eller mindre, og hendes figur lægger dermed afstand til de mere æteriske kvinder, den trods alt ærbare genre i øvrigt dyrkede (figur 16). Er han ingen elegant og veltrænet Gene Kelly, er hun, trods sine indiskutable talenter som danser, ingen overjordisk svævende Cyd Charisse men har tværtimod begge fødder solidt plantet i Nevadas tørre ørkensand. I filmens eneste synge/dansenummer er det da heller ikke dette menneskelige, alt for menneskelige par, der synger for. Det er tværtimod de to elskere, der intenst og overbevisende forsøger at lokke dem fra matriklen og hverdagen ind i eventyret.

One From the Heart var ikke Coppolas første musical. I 1968 instruerede han *Finian's Rainbow* med Fred Astaire i hovedrollen, og han orkestrerer da også (med hjælp fra bla. Gene Kelly) den ene dansescene i *One From the Heart* med stort overskud og blik for de visuelle muligheder, scener af denne art tilbyder. Men lige lidt hjælper det: Hank og Frannie følger med, lader sig opsluge og forføre for en enkelt nats skyld for så alligevel til slut at vælge hinanden og den langt mere umusikalske hverdag.

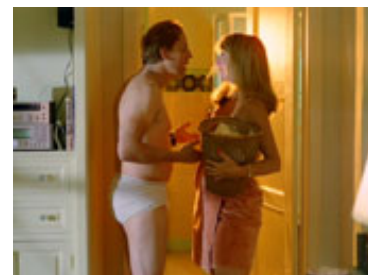


Fig.15.

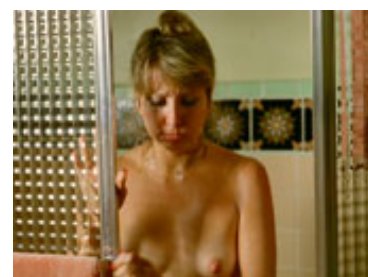


Fig.16.

That's Entertainment ...

The world is a stage, the stage is a world of entertainment...

...sang de i *The Band Wagon*, og som nævnt i artiklens indledning, lagde man i den klassiske musical vægten på linjens sidste halvdel, på den unikke verden som scenen, *the stage*, giver adgang til, og som giver mulighed for at udfolde det Bo Tao Michaëlis kalder musikkens *orfiske kraft*.

I Scorseses og Coppolas musicals møder vi en ny tilgang til genren og en accentuering af linjens første del. Hvor man tidligere lagde vægten på og hyldede dramaets egen virkelighed søgte Scorsese og Coppola med *New York, New York* og *One From the Heart* uafhængigt af hinanden at bevæge sig fra dramaets virkelighed til virkelighedens drama - at tilføre musicalen virkelighedens drama. Om dette forsøg på at udvikle og udvide genren gav sig udslag i samme veloplagte underholdning som i de gode gamle dage, om der overhovedet er tale om underholdning, er blevet diskuteret ivrigt lige siden.

Faktaboks

Såvel *New York, New York* som *One From the Heart* er udgivet i udmærkede dvd-versioner i både region 1 og 2.

Bo Tao Michaelis: *"My kind of town" – Rob Marshall's Chicago in Made in America*, red. Rikke Schubart og Heidi Jørgensen, Gads Forlag 2003, [anmeldt i 16:9](#).

Ryan Gilbey: *It Don't Worry Me*, Faber and Faber 2003, [anmeldt i 16:9](#).



[Udskriv denne artikel](#)



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



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



Fig.17: That's entertainment ... eller er det?

[forrige side](#) | [næste side](#)

16:9, november 2005, 3. årgang, nummer 14

5

En vagabond i den moderne verden

Om Charles Chaplin: *Moderne Tider* (1936)

Af [OLE THAISEN](#)

Moderne Tider markerer en milepæl i Chaplins produktion. Ikke blot tales der for første gang i en af hans film, men instruktøren benytter mediet som talerør for sin holdning til sociale problemer. Dermed var vejen banet for den eksplicite kritik af Hitler i *Diktatoren* fire år senere, men desværre også for den landsforvisning, som ramte Chaplin i 50'ernes hysteriske kommunistforskrækkelse. Filmen bør også huskes for det kvalificerede modspil, som Paulette Goddard giver Chaplin.

Da *Moderne Tider* havde premiere den 5. februar 1936 i New York, var der gået fem år siden Chaplins forrige film. Chaplin havde brugt den mellemliggende tid på at overveje sin situation i filmens nye virkelighed. Nok var tonefilmen allerede en realitet, da han indspillede *Byens Lys* (1931), men på det tidspunkt regnede han den for en midlertidig modegrille; en døgnflue, som snart ville forsvinde. "3 år endnu, så er det slut med det", profeterede han så sent som 1931. I *Byens Lys* tilføjede han derfor kun et musikalsk soundtrack og ignorerede i øvrigt tonefilmens eksistens.

Men der var ikke tale om et forbigående fænomen, hvilket fik indflydelse på modtagelsen af *Byens Lys*. Allerede fra premieren blev filmen betragtet som en anakronisme, et kært minde om en tidligere, mere uskyldig tid. En tid, der ikke længere eksisterede. *Byens Lys* hørte til i 20'erne med stumfilm, og Chaplins vagabondfigur repræsenterede en spøjs afvigerkarakter, der stod uden for det etablerede samfund af egen fri vilje.

Chaplins problem var nemlig ikke kun, at hans figur var skabt og havde udviklet sig i stumfilmen. Det bestod også i, at det politiske og kulturelle klima var anderledes i 30'erne end i 20'erne. En verdensomspændende depression fulgte således i kølvandet på *den sorte fredag* i 1929, da børsen krakkede i Wall Street. Pludselig var vagabondens selvvalgte eksil en uomgængelig realitet for store dele af befolkningen.

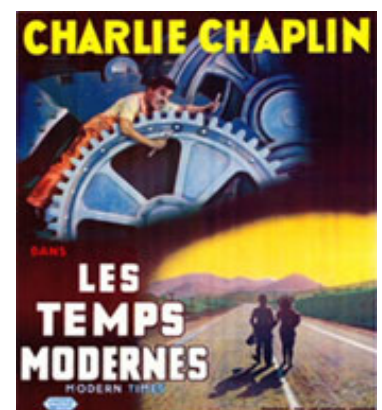
Dette var Chaplin ikke blind for. Efter sin 18 måneder lange jordomrejse i 1932-33, hvor han mødtes med indflydelsesrige personer som Gandhi, Einstein og Mussolini, skrev han i januar 1934 en artikel med titlen "A Comedian sees the World". Heri hed det bl.a.: *Look into the faces of the masses in our large cities and you will see harassed defeated souls and in the eyes of most of them weary despair*. Vagabondens komiske utilpassethed var nu blodig alvor i hverdagen. Figuren måtte derfor tilpasses en ny virkelighed, hvis karakteren overhovedet stadig var anvendelig.

30ernes kulturelle scene

Sideløbende med de samfundsmæssige forandringer ændrede det kulturelle klima sig ligeledes radikalt fra 20'erne til 30'erne i USA. Mens 20'erne havde været domineret af 2 retninger, nemlig dels euroamerikanske modernister a la T.S. Eliot i *Ødemarken* (1922), dels episke beskrivelser af det hektiske forlystelsesliv med vilde fester, sportsvogne og rige unge som hos Scott Fitzgerald i *Den store Gatsby* (1925), blev 30'erne litterært præget af detektiv- og gangsterromaner, som fx Dashiell Hammetts *Maltserfalken* (1931) og *Glasnøglen* (1932).



Premiereaften.



Vagabonden i nye omgivelser.

I disse romaner udfordrer en rapt talende detektiv med fingeren på aftrækkeren den fordærvede storby fyldt med gangstere, korrupte *cops*, dekadente lyster og fatale kvinder. Selv om detektiven Sam Spade bevarer sin integritet i *Poisonville*, så fremtræder beskrivelsen af storbyens kriminelle miljø som en beskrivelse af samfundet som sådan. Denne opfattelse forplanter sig fra detektivromanerne til samtidsrealismen. Også her beskrives den samfundsmæssige virkelighed som determineret af menneskelig drift og begær, der ikke lader sig underlægge kulturens love og regler. Man kan nævne James M. Cains *Postbudet ringer altid to gange* (1934), hvor seksualitet fører til mord, og Horace McCoy's *Jamen, man skyder da heste?* (1935), hvor mordet bliver en barmhjertighedshandling. Det handlede altså om at beskrive den moderne virkeligheds fortrængte sider, flytte virkeligheden fra gadernes og baggårdenes mørke ind i kunsten og belyse dem der.

Men forandringen ramte ikke kun litteraturen. Tonefilmen blev den naturlige eksponent for de nye genrer. Allerede i 1931 - altså samtidig med *Byens Lys* - fandt over 50 gangsterfilm med sparsom dialog afbrudt af knitrrende maskingeværsalver og hvinende bildæk vej til biograferne. Den dokumentariske samtidsbeskrivelse blev varetaget af nyhedsfilmene, der fik det helt store gennembrud i 30'erne, hvor det blev muligt at formidle både billede og lyd fra begivenheder i ind- og udland. Endelig boomede også musicalgenren, der måske ikke repræsenterede realismen i traditionel forstand, men gennem sin tilknytning til varietelivet repræsenterede en lignende fokusering på storbyen.

30'ernes film blev således et spejl af storbyvirkeligheden. Og om end det var et spejl, der forstørrede spjældet, nyhedslokalet og varietescenen til enorme proportioner, så blev det et pejlemærke for den generation af amerikanere, der søgte efter nye værdisæt og sociale idealer til at erstatte forældede traditioner, nu hvor det økonomiske sammenbrud effektivt havde afmonteret myten om, at enhver er sin egen lykkes smed.

Chaplin befandt sig altså i den situation, at hans karakters *commedia dell'artestil* med fokus på krop og mimik måtte betragtes som håbløst forældet efter tonefilmens sejr, og at figurens sociale position ligeledes var utidssvarende i sin oprindelige form.

Vagabondens transformation

Chaplin gjorde nu den genistreg, at han beholdt sin figur, men at han transformerede vagabonden fra at være en afviger, en ener, til at blive en type, fra at stå uden for til at blive essensen, selve koncentratet af det utilpassede individ i den moderne virkelighed. Dette foregår ved, at Chaplin konfronterer sin figur med avantgardeelementer fra 20'ernes europæiske stumfilm.

Forvandlingsprocessen består af 2 elementer. Sovjetisk montageteknik og tysk ekspressionisme. Processen varer fra filmens begyndelse til Charlies udskrivning fra nervesanatoriet, og det indrammes af to eksempler på den sovjetiske montageteknik, der var kendt fra Sergej Eisensteins film som *Panserkrydseren Potemkin* (1925) og *Oktober* (1928).

Eisensteins montageteknik knytter sig til nogle af de tidligste diskussioner om filmstil, som fandt sted i Sovjetunionen i 20'erne. I en artikel fra 1929 med titlen "Efter Billedet" beskæftiger Eisenstein sig med det forhold, at de fleste film har en åbenlys logik mellem indholds- og udtryksside bl.a. fordi man benytter sig af den såkaldte usynlige klippeteknik. Denne måde at indspille film på, hævder Eisenstein, fører til *almindelig udtæring på grund af manglende blodcirkulation*. Nej, hvis filmbillederne skal formidle et budskab, så skal de gøre det i sammenstødet. I konflikten mellem forskellige indstillinger. Den enkelte indstilling har ingen mening eller æstetisk kvalitet. Det får den først, når den sættes sammen med andre indstillinger.

Det drejer sig om forskellen mellem fotografi og film. Det, der antages i den usynlige klippeteknik, er, at forholdet mellem filmens enkeltbillede og filmens fremdrift med 24 billeder i sekundet udgøres af ren sammensmeltning. Men i virkeligheden eksisterer der en kvalitativ



Pigens dans på cafeen.



På fri fod igen.

forskell mellem fotografi og film, som vedrører relationen til kategorierne tid og rum. Fotografiet er rumligt, idet alle elementer er til stede på samme tid. Derfor er fotografiet også karakteriseret ved at være fortid. Fotografiet er en fastholden af en tid, der er gået. Omvendt er filmen et forløb i tid, og derfor er filmen karakteriseret ved aktualisering. Uanset om det, der berettes om er fortidigt, nutidigt eller fremtidigt, så opleves det som aktualiseret tid. Det var bl.a. det, som fik filmens pionerer til at skifte fra 12-20 billeder i sekundet til 24 billeder i sekundet, for kun ved at ligge omkring det antal opnår man realtimeeffekten: at tempoet opleves realistisk.

Med klippeteknikken er det i filmen muligt at sætte indstillinger sammen, som ikke umiddelbart har noget at gøre med hinanden. Herved tvinges tilskueren til at konstruere forbindelsen ved at hente et begreb ind, der kan forbinde dem. Dette kaldes *intellektuel montage*, og *Moderne Tider* indleder simpelthen med to indstillinger, som danner en sådan montage. Her klippes en indstilling af en fåreflok i bevægelse sammen med en indstilling, hvor en gruppe fabriksarbejdere kommer op fra undergrundsbanen på vej til arbejde. Den moderne industrikultur forbindes med konformisme, afmagt og disciplin, men kun gennem tilskuerens etablering af en tankefigur uden for indstillingerne, gennem tilskuerens antagelse af en mulig identitet mellem de to indstillinger. I sammenstødet opstår altså en betydning, som kun eksisterede implicit i indstillingerne hver for sig.

Montagen får yderligere en tand, hvis vi inddrager titelskiltet - *Industry, individual enterprise - humanity crusading in the pursuit of happiness*. På den ene side den eksplicite formulering af individualitet i forbindelse med pengemagtens investeringer i fabrikskulturen og på den anden side modernitetens menneskemasser, der for at deltage i dette korstog frem mod lykken skal gå gennem fabriksvirkelighedens helvede, som det efterfølgende fremgår gennem beskrivelsen af produktionsprocessen. Filmen havde faktisk arbejdstitlen *The Masses*, men Chaplin ændrede den, bl.a. af hensyn til Hays Office, censurmyndigheden.

Forvandlingsprocessens afslutning repræsenterer *den patetiske montage*. Den patetiske montage har til hensigt at få tilskueren til at "gå ud af sig selv", dvs. opleve splittelse, decentring. Der er ikke tale om identifikation, men om et spil mellem et billedforløb på den ene side og tilskueren på den anden. Tilskueren suges ikke ind i billedforløbet, men forholder sig sanseligt til det uden at miste sit intellektuelle overblik. Tilskueren forføres ikke, men tilbydes alternative fortolkningsmuligheder på virkeligheden.

Den patetiske montage finder vi umiddelbart efter, Charlie er blevet udskrevet fra hospitalet. Det er her, den gamle vagabond skal ind på scenen igen. Vi ser ham for første gang i filmen i det traditionelle outfit: bowlerhatten, som er for lille, det stumpede tøj og den air af støvet forfængelighed, der understreges af den omhyggeligt klippede moustache.

Charlie står øverst på trappen ned mod gadeplanet. I de tidligere film ville vagabonden have udført et af sine barnagtige ét-trin-ad-gangen numre for komikkens skyld. Men i stedet dementerer scenen overlægens beroligende ord om, at alt er vel, og at Charlie bare skal tage den med ro. Frem for at lade Charlies krop udføre gags på trappen, giver filmen os uden varsel adgang til hans bevidsthed. Og i Charlies bevidsthed fremgår det tydeligt, at den institutionaliserede galskab, som fabrikken repræsenterede, den forrykthed, som eksisterede der, ikke er enestående. Fabrikken er ikke en isoleret enklave i samfundet, men selve dets hjerte, og den patetiske montage blotlægger i 3 lag vagabondens erkendelse og angst. Det første lag består af et enormt bor, der nærmer sig hans ansigt. Det næste lag skabes af skæve indstillinger af overfyldte busser, hurtigt kørende biler og menneskemængder. Og endelig udgøres det tredje lag af dissonant jazzmusik.

Scenen genopliver således vagabonden gennem en forvandling. Som den moderne virkelighed er identisk med fabrikkens konformisme og maskinelle logik, således er vagabonden identisk med det fremmedgjorte, desillusionerede menneske, der søger at værges sig



Dobbelteksponering af vagabonden og det hektiske storbyliv.

mod virkeligheden ved at gøre sig sanseløs og kun sporadisk lade virkeligheden trænge gennem panseret.

Det virkeligt geniale i scenen er dog dens spillet på forholdet mellem kropslighed og bevidsthed. Da Charlie står på toppen af trappen i sin gamle klædedragt, så forventer publikum ikke kun hans et-trin-adgangen nummer intellektuelt, nej, publikum er allerede kropsligt i gang med at forberede sig til det. Det er en erfaring, som de fleste givetvis kender fra sportstransmissioner, at man ikke kun forholder sig tilbagelænet afslappet til begivenhederne, men at man kropsligt lever sig ind i begivenhederne. På samme måde her. Publikum er allerede indstillet på den kropslige mimik, ikke mindst fordi de har ventet så længe på at se good old Charlie, og derfor bliver reaktionen på den patetiske montage også så meget desto kraftigere.

Walter Benjamin og Charlie

Det individ, der beskrives her, er det menneske, som står i centrum for Benjamins berømte essay: "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder" (1936). Her nævner Benjamin da også Chaplin som en kunstner, der er i stand til at formidle oplevelsen af den moderne virkelighed til massen på en ganske anderledes direkte måde end den kritiske avantgardekunst. "Kunstværkets tekniske reproducerbarhed ændrer massens forhold til kunsten. Fra det mest tilbagestående, f.eks. over for en Picasso, slår det om til det mest progressive, f.eks. over for en Chaplin." (Benjamin: 29)

Benjamin viser i essayet, hvorledes det moderne menneske overlever mentalt ved at benytte bevidstheden som et skjold, der beskytter organismen mod stimuli. For at kunne fungere i storbyvirkeligheden er individerne nødt til at forholde sig til chokimpulser ved at ignorere dem. I industriens produktion, i menneskemylderet på gader og stræder, i forlystelsesparker og i trafikken konfronteres bevidstheden med en umådelig mængde påvirkninger, som kun tillader individet at fastholde sin mentale ligevægt, hvis de perciperes uden refleksion.

Hermed skifter betydningen af erfaring. Hvor sanselig erfaring tidligere bestod i at bemærte sig en ydre virkelighed ved at gøre den til en del af sin erindringsbank, dér implicerer moderniteten, at erfaring nu først og fremmest består i optræning af evnen til at forholde sig ligegyldig overfor virkeligheden.

Den mest effektive måde at være bevidstløs på foregår selvfølgelig gennem indtagelse af beroligende stoffer, og som Susan Buck-Mors gør opmærksom på i en læsning af Benjamins kunstværkesessay, er det bemærkelsesværdigt, at anæstetikken – altså den medicinske udnyttelse af narkotika – opstår i kølvandet på en enorm stigning i den private brug af narkotiske midler i det 19. århundrede.

Opium var simpelthen den førende børnemedicin, og voksne indtog det, de kunne få fat i, da narkotika stadig blev forhandlet og solgt uden offentlig kontrol. Udviklingen af den medicinske brug af *æter* til bedøvelse kan direkte tilskrives denne private brug. "*Æterløjer*" var en almindelig selskabsleg mange steder, og da nogle amerikanske lægestuderende uafhængigt af hinanden lagde mærke til, at deltagerne i disse æterløjer tilsyneladende ikke følte smerte, selv om de slog sig, blev anæstetien som medicinsk middel en realitet.

Den ekspressionistiske forbindelse

Men Chaplin benytter ikke kun den sovjetiske montage teknik. Også forbindelsen til den tyske ekspressionisme er tydelig. Allerede titelbilledets indstilling af uret rummer en klar intertekstuel reference til Fritz Langs *Metropolis* (1926). Men inspirationen fra *Metropolis* og den tyske ekspressionisme fornemmes i det hele taget tydeligt i den lange fabrikssekvens. I den tyske ekspressionisme karakteriseres personerne ikke som subjekter, men som objekter på lige fod med alle andre objekter i billedet. I *Moderne Tider* udtrykkes dette i scenen med madningsmaskinen, hvor teknikeren overhovedet ikke har nogen kontakt med Charlie, men i stedet er intenst optaget af sin kollegas skruen på maskinen.

Den tyske ekspressionisme fører alle elementer hen mod spaltningen

imellem de optrædende og en handling, der har sit centrum et andet sted. Såvel personer og ting bliver derfor repræsentanter for noget andet, marionetter for en magt, der ikke er tilstede i billedet. Dette ser vi også udtrykt på den måde, at fabrikslederen nok kan udstede kommandoer, men ikke få sit puslespil til at gå op, ligesom han må ty til piller for at få hverdagen til at fungere. Identifikationen i den tyske ekspressionisme bliver derfor snarere med situationer og følelser i filmen, som når Charlie ikke kan følge med ved samlebåndet og danser en veritabel pantomime gennem fabrikken med maskiner og mennesker.

Denne pantomime aktualiserer et andet aspekt, det metatekstuelle. På et tidspunkt i Charlies lange pantomime dukker han op på toppen af maskineriet med armene strakt ud foran sig som en søvngænger. Herfra føres han langsomt gennem tandhjul og maskindele, som om han var et stykke celluloid i en filmfremviser.

Den 17 minutter lange fabrikssekvens skaber en afgrund mellem Chaplins værker før og *Moderne Tider*. Selvom historien nu genoptages med vagabonden, har den mistet sin gamle jovialitet og er i stedet blevet ikke alvorlig, men absurd: uharmonisk, meningsløs. Og det absurde står ikke i modsætning til, men følger tværtimod naturligt af, at Charlie er blevet almindelig.

Paulette Goddards gamine

Der var dog grænser for, hvor meget Chaplin kunne udsætte sin helt for. Det får konsekvenser for filmens narration. For at få sit sociale budskab igennem er Chaplin nødt til at skabe en spejlingsfigur for vagabonden, og denne spejlingsfigur bliver gaminen. Spejlingsaksen for de to udgøres af ordensmagten, hvor vagabondens forhold til ordensmagten netop er præget af den absurde logik. Charlie anholdes fire gange, og hver gang er det absurd. Først anholdes han som leder af en socialistdemonstration, som han tilfældigt og uden eget vidende er kommet til at være frontfigur for, anden gang anholdes han, fordi han har fundet ud af, at tilværelsen bag tremmer er bedre end friheden, tredje gang anholdes han, fordi nogle røvere har drukket ham fuld i stormagasinet, og fjerde gang anholdes han i forbindelse med en strejke. Politiet udtrykker ikke nogen orden, endsige retfærdighed, med disse anholdelser, men gelejder blot Charlie videre på den absurde rejse gennem samfundets skyggesider.

Charlies arrestationer tjener da også kun til at belyse den egentlige tragedie. Den skæbne gaminens familie møder. Umiddelbart efter Charlies første anholdelse klippes der til gaminen. Paulette Goddards karakter anskueliggør i praksis, at kriminalitet ikke længere udelukkende er forbeholdt egentligt kriminelle. Forbrydelse kan være en nødvendighed for overhovedet at overleve: "The Gamin - a child of the waterfront who refuses to go hungry". Det er da også netop jagten på de basale livsfornødenheder, der fører gaminen og vagabonden sammen. Men Charlies absurde rejse er den skinbarlige virkelighed for den lille familie. Farens arbejdsløshed medfører i første omgang den ydmygelse, at han må lade sig selv og børneflokken brødføde af pigens tyvekoster. Da denne situation bevidstgør ham og sender ham på gaden i et forsøg på at tage sin skæbne i egen hånd, ja, så dør han på gaden. Charlies tilfældige møde med socialismen fører ham i fængsel, men faderens alvorlige kamp sender ham i døden. Det er politiet, ordensmagten, loven, der dræber ham, og alligevel meddeler skiltet lakonisk, at "The law takes charge of the orphans". Pigen ved, hvad det betyder, og flygter. Men det kan samfundet ikke tillade, og derfor forfølger myndighederne hende gennem hele filmen.

Smilet – kroppens absurde grimasse

Ordensmagtens jagt på pigen og hendes familie viser, at den er den menneskelige pendant til fabrikkens maskinvirkelighed. Modernitetens virkninger eksisterer ikke kun på fabrikken, nej, den maskinelle logik spreder sig tværtimod fra fabrikken og ud i samfundet. Selvom det har alvorlige konsekvenser for de almindelige mennesker, så er den eneste strategi derfor den absurde modstand.



Charlie fanget i maskinen som et stykke celluloid i filmfremviseren.



Charlie som tilfældig og uvidende leder af demonstration.



Drikkelag efter lukketid.



Pigen finder sin far død.



Lovens lange arm.

Dette fremgår tydeligt to steder i filmen. Det første sted er der, hvor Charlie ankommer til det hus, som pigen har fundet til dem. Han udbryder: *Home, sweet home*, men det er kun et nødtørftigt sammentømret skur, hvor parret hele tiden risikerer at falde gennem gulvet og ned i vandet. Det angiver, at hjemløsheden er blevet den normale tilstand, og at de forestillinger om *hjem*, som dominerer den før-modernistiske kunst og også finder vej til populærkulturen, ikke kan realiseres som andet end et skelet.

Det andet sted, hvor hjemløsheden trænger igennem som et menneskeligt grundvilkår i moderniteten, finder vi i slutbilledet med Charlie og pigen, der vandrer bort fra civilisationen og ud i naturen til tonerne af melodien "Smile".

Hvor er de på vej hen, må man spørge, for alle veje er jo blevet lukket for dem? De har forsøgt sig på fabriksgulvet, i handelslivet, i underholdningsbranchen, og alle steder er det slået fejl. Er det derfor ikke et påklistret smil, filmen slutter med?

Ikke nødvendigvis. Charlies optræden på cafeen indvarsler måske en ny begyndelse. Som tidligere nævnt var Chaplin en indædt modstander af tonefilmen. Vagabondfiguren siger da heller ikke noget før sangen på cafeen, ja, selv om filmen formelt set nok er en tonefilm, beholder den stadig en række af de karakteristiske elementer fra stumfilmen. Skiltene og de mimede indslag fx. dialog er der overhovedet ikke i filmen. I scenerne fra fabrikken kommer talen således som mekaniske bjæfkommandoer. Da Chaplin så endelig ikke kan udskyde det længere, bliver vagabondens indtog i talefilmen en sprogligt set meningsløs sang. Heri ligger måske filmens utopiske budskab, et budskab, som falder godt i tråd med modernismens rationalismekritik, nemlig at overvindelsen af hjemløsheden, kampen mod disciplinering, konformisme og fremmedgørelse ikke skal foregå gennem en rationel diskurs, men at kampen tværtimod skal føres på kroppens og synets betingelser, skal føres ved at opprioritere sanseapparatet i forhold til ordenes og begrebernes kropsløshed. Derfor skal der smiles: uudgrundeligt som Mona Lisa, forførende friskt som Paulette Goddard og indforstået ironisk som Charlie Chaplin.



"Home, sweet home".



Med smil på læben mod nye horisonter.



Charlies nonsenssang.

Faktaboks

Litteraturliste:

Bazin, André: *Charlie Chaplin*, Cahiers du Cinema, Paris 1972.

Benjamin, Walter: "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder" i *K&K 77*, 1994.

Buck-Morss, Susan: "Æstetik og anæstetik. Walter Benjamins 'kunstværksessay' revurderet" i *K&K 77*, 1994.

Eisenstein, Sergej: "Efter billedet" i *Udvalgte skrifter*, Odin Teatret, Holstebro 1972.

Flom, Eric L.: *Chaplin in the Sound Era. An Analysis of the Seven Talkies*, Mc Farland, London 1998.

Forssell, Lars: *Chaplin*, Gyldendal, København 1953.

Hertel, Hans (red.): *Verdens litteraturhistorie*, bd. 6, Gyldendal, København 1995.

Karney, Robert & Cross, Richard: *The Life and Times of Charlie Chaplin*, Smithmark, New York 1992.

Maccan, Richard Dyer: *The Silent Screen*, Scarecrow, Boston 1997.

Mitchell, Glenn: *The Chaplin Encyclopedia*, Batsford, London 1997.

Nysenholc, Adolphe (ed.): *Charlie Chaplin*. His reflection in Modern Times, Mouton de Gruyter, New York 1991.

Robinson, David: *Chaplin. The Mirror of Opinion*, Indiana University Press, Bloomington 1984.

Toft, Jens: *Filmsprog, subjekt, samfund*, Sekvens, København 1985.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

16:9, november 2005, 3. årgang, nummer 14

6

En scenes anatomi: Paranoia i hønsesgården

Af [PIA STRANDBYGAARD FRANDBSEN](#)

På trods af filmens humoristiske passager leverer Villa Paranoia en barsk samfundsbeskrivelse til tider af næsten Roy Andersson'ske dimensioner. Særligt en række genkommende scener fra filmens centrale kyllingefarm brænder sig fast på nethinden som forstemmende billeder af ensomhed, afmagt og desperation.

Med vanlig sans for hverdagens besværligheder og en oprigtig interesse for den menneskelige natur skildrede Erik Clausen med satirisk skarphed Danmark anno 2004 i *Villa Paranoia*. Og det var bestemt ikke noget skønmaleri, han fremmanede, men et usminket portræt af et forkrampet og følelsesforvækket samfund befolket af velmenende socialarbejdere og forbitrede, ensomme mennesker på jagt efter kærligheden. Et samfund, hvor folk gik på kursus i kropssprog og selvrealisering i et desperat forsøg på at komme i kontakt med sig selv og med hinanden; et samfund, hvor fremmedfjendskheden lurede lige om hjørnet.

Tilværelsens ubærlighed

Kyllingefarmeren Jørgen, spillet af Erik Clausen, er et af disse forkrampede mennesker. Han har arbejdet sig op fra bunden og ejer nu sin egen imponerende kyllingefarm med en produktion på "40.000 kyllinger hver tredje måned", (som han stolt betror en kvinde, der prompte kvitterer med et foragteligt "dyreplager!"). Jørgen ønsker sig brændende en kvinde at dele tilværelsen på kyllingefarmen med. Han deltager i kontaktkurser for enlige landmænd og forsøger sig med Intimlatter I og II for at komme tæt på andre mennesker - særligt kvinder - uden synderligt held (fig.1). Da Jørgen på en landbrugsmesse får øje på en attraktiv jugoslavisk kvinde, som ser ud til at kunne bestille noget, inviterer han hende og hendes dansktalende datter hjem på gården, hvor han tilbyder dem arbejde og en campingvogn at bo i (fig.2). De tager imod tilbuddet, og det ser ud som om, Jørgen langt om længe har fået, hvad han så brændende ønskede sig. Men knap er de nye ansatte etableret i campingvognen, før det går galt. Jørgens medhjælper siger op, fordi "der lugter af perkere og nasserøve" på gården, og Jørgen mister besindelsen overfor den jugoslaviske, krigstraumatiserede kvinde, som han brutalt forgriber sig på i en forfærdelig scene.

Jørgen er ikke mindst et ensomt og ulykkeligt menneske, fordi han som barn blev ladet alene med en tyrannisk, mistroisk far efter moderens selvmord. Faderen, formidabelt spillet af Fritz Helmuth, er stadig i live (fig.3). Han er overladt til de sociale myndigheder, som gør hvad de kan for at tage sig af ham. Men faderen er mildest talt en vanskelig patient, som på trods af at han størstedelen af tiden sidder livløs og pyjamasklædt i en kørestol med et dødt blik i de rindende øjne, er særdeles kapabel, når det gælder at genere plejepersonalet mest muligt. Til sidst må de sociale myndigheder give op og Jørgen er tæt på at gøre det samme: "vi ved simpelthen ikke, hvad vi skal stille op med dig, far!", råber han med overdreven tydelighed ind i ansigtet på den gamle. Socialchefen forsøger at overdrage pasningen af faderen til Kenneth, en ung fyr, som er idømt samfundstjeneste og som "hellere vil i spjældet end tørre den gamle i røven" – det går heller ikke. Men heldigvis for alle, ikke mindst for Jørgens gamle far, lader den unge, arbejdsløse skuespiller - den opfindsomme og viljestærke Anna (Sonja Richter) - sig overtale til at flytte ind hos faderen og overtage pasningen



Villa Paranoia (2004).



Fig.1.



Fig.2.



Fig.3.

af ham. Hermed starter et eksplosivt bofællesskab mellem faderen og Anna, der skiftevis tvinger og lokker sandheden ud af den gamle. Det lykkes hende at give faderen et værdigt liv tilbage ved at insistere på at behandle ham som et menneske og ikke som en "grønsag" – den tidligere plejers betegnelse om faderen.

Med stor opfindsomhed arrangerer Anna en afslørende grand finale, hvor faderen, som 'Den Indbildt Syge' i Molières stykke af samme navn, spiller død foran de sociale myndigheder og Jørgen (der i mellemtiden har formastet sig til at bede Anna, imod klækkelig betaling, at begå "barmhjertighedsdrab" mod faderen) (fig.4). Hele miséren ender med forsoning mellem far og søn og bryllup mellem Anna og Kenneth. En happy end med et par eklatante løse ender: den jugoslaviske kvinde og hendes datter, som er bænket ved siden af Jørgen i kirken, og Jørgen selv. Mor og datter ser ud til for nærværende at have affundet sig med forholdene på kyllingefarmen, og det er nærliggende at formode, at Jørgen stadig tager, hvad han kan få uden at have fundet kærligheden. Trods forsoningen med faderen er hverken Jørgen - eller den jugoslaviske kvinde for den sags skyld - blevet virkelig forløst og billedet af den lille 'familie' på kirkebænken har en temmelig besk bismag.

Tragiske tableauer

Jørgens desperation, hans ensomhed og følelsesmæssige forkøblethed finder sit reneste udtryk i kyllingestaldens isolerede rum. I den kæmpemæssige hal blandt tusindvis af fritgående kyllinger gør Jørgen flere forkrampede forsøg på at komme i kontakt med sig selv. Første gang er ca. 20 minutter inde i filmen. Fra faderens hus klippes til Jørgen, der går og samler døde kyllinger op i den enorme hal. Hallen er karakteriseret ved en infernalsk larm samt en trist, grålig belysning. Midt i hallen stopper Jørgen op og begynder at råbe: "Ha ha ha! Ho ho ho!", som han har lært på latterkurset. Han er placeret i centrum af billedet oplyst af et projektørlignende lys. Til højre for ham skinner et stærkt, hvidt lys ind fra vinduet i baggrunden (fig.5). Billedet er både dybt grotesk og uendelig sørgeligt. Scenen består af seks indstillinger, hvoraf to viser Jørgens medhjælper, der betragter ham gennem et vindue forrest i hallen. De øvrige er billeder af Jørgen blandt kyllingerne, opslugt af det forkrampede latterforsøg. Da Jørgen som en anden uartig lille dreng bliver opdaget, fatter han sig hastigst, og der klippes til et fugleperspektiv af Jørgen, som sidder alene i køkkenet i færd med at indtage sin middagsmad. Køkkenets tomhed og den larmende stilhed står i voldsom kontrast til kyllingehallens inferno (fig.6). Som vi senere erfarer, har billedet af Jørgen omgivet af kyllinger dybe forbindelser til hans traumatiserede fortid, ligesom det peger frem mod kommende begivenheder.

Næste gang, vi ser Jørgen i kyllingehallen, er umiddelbart efter en pinagtig scene, hvor Jørgen flygter hals over hoved ved synet af en overvægtig kvinde i storblomstret kjole, som han har aftalt at hente på stationen efter at have opsøgt hende gennem et kontaktbureau (som kun lå inde med et foto af hendes knap så voluminøse ansigt). Jørgen ræser hjem, og der klippes til kyllingehallen, hvor Jørgen griner hysterisk - først af sig selv og situationens komik, dernæst nærmest diabolsk indtil latteren går over i krampegråd (fig.7-9). Scenen er uhyggelig og forstemmende: Jørgen udstillet i sin ensomhed; indestængt, ulykkelig og afskåret fra omverdenen. Udefra høres intet. Hallens mure er hermetisk lukkede omkring Jørgen og hans kyllinger, himlen er overskyet og ildevarslende (fig.10).



Fig.8.



Fig.9.



Fig.4.



Fig.5.



Fig.6.



Fig.7.



Fig.10.

Den tredje scene fra kyllingehallen er ganske kort. Den følger efter Jørgens besøg på landbrugsmessen, hvor han har tilbudt den jugoslaviske kvinde og hendes datter arbejde på gården. Et totalbillede viser Jørgen oppefra på vej gennem hallen. Dernæst ser vi ham endnu en gang opføre sin groteske latterforestilling: "Ha ha ha! Ho ho ho!" (fig.11). Men denne gang triumferende som en opstemt dirigent foran et symfoniorkester. Nu skal det blive bedre tider! Sidste gang Jørgen skildres i blandt horden af kyllinger i den store stald er filmens næstsidste scene, som følger lige efter det afslørende skuespil, hvor maskerne falder. Her danner hallen rammen om Jørgens længe savnede, gribende forsoning med faderen (fig.12).

Kyllinger og kaos

Jørgens nærmeste relationer er til hans kyllinger. De er hans publikum og hans familie. De er "levende væsener", som han er ansvarlig for, samtidig med at kyllingerne reelt set er elementer i en produktionsfabrik. Kyllingerne er desuden forbundet med det underbevidste og det emotionelle, og de spiller en stærkt symbolsk rolle i filmen. De overmander faderen i hans mareridthærgede søvn (fig.13), og de slippes løs af den jugoslaviske kvindes datter under voldtægten af moderen. I hallen er kyllingerne indespærrede og til at kontrollere. Kun bag staldens lydisolerede mure blandt hans fjerede venner giver den ensomme kyllingefarmer følelserne og frustrationerne frit løb. Et tragikomisk faktum, der med al tydelighed fremstiller det fremmedgjorte menneskes desperation. Den enorme kyllingehal fungerer både som katalysator for Jørgens mentale og følelsesmæssige tilstand og som et filmisk fikspunkt for afgørende hændelser knyttet til Jørgens liv. Det er her Jørgen græder sin sorg ud, og her han forsones med faderen i filmens næstsidste scene.

Scenerne fra kyllingehallen er emblematiske for filmen. De suggererende indstillinger fra staldens indre sammenfatter både Jørgens situation og selve filmens præmis: det moderne samfunds isolation af individet og det enkelte menneskes afskærelse fra sit eget følelsesliv. Selvom scenerne indgår som narrativt motiverende enheder, som er logisk forbundet med filmens øvrige indstillinger, skiller de sig ud i kraft af en tableauagtig karakter, et stærkt udtryk og en mangfoldighed af betydningslag. De tableauagtige scener fremstår som koncentrerede visuelle og auditive udsagn, der indeholder adskillige følelsesmæssige, psykologiske og temporelle lag.

Billederne af en krampagtigt grinende Jørgen oplyst af neonrørens kolde projektør midt i et infernalsk kyllingehelvede er både tærkrummende og dybt groteske. De trænger sig på som ubehagelige postkort fra velfærds-Danmark, som en slags nødvendige opråb om fælles ansvar og medmenneskelighed i en kynisk verden.

Man kan sige hvad man vil om den evige arbejder og fortaler for den lille mand, plebejer eller ej, der er stadig brug for det humanistiske budskab, Erik Clausen har gjort til sin metier.

Faktaboks

Villa Paranoia er udkommet på DVD og kan bl.a. købes hos [Laserdisken](#).



[Udskriv denne artikel](#)



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



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



Fig.11.



Fig.12.



Fig.13.

A History of Violence

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

Der var engang, hvor David Cronenbergs film bød på parasitter, kropslige transformationer, særprægede erotiske spændinger og kognitive kapaciteter ud over det sædvanlige. Hans foregående film, Spider, anslog, at han var ved at bevæge sig i en anden retning; A History of Violence bekræfter det.

Enkelte nærbilleder af molestrerede ansigter genkalder Cronenbergs velkendte – såvel dragende som afskyelige - visuelle attraktioner, men i almen henseende er der langt fra *A History of Violence* til Cronenbergs vanlige sci-fi og horror-universer. Der er faktisk et skær af Hitchcock såvel som god gedigen *film noir* over fortællingen: en upåfaldende familiefar (Tom - Viggo Mortensen) i small-town USA viser sig ikke at være den, som alle går rundt og tror, at han er. Da to voldsmænd i pengenød beslutter sig for at berøve netop den *diner*, hvor Tom har slået sig ned, udvikler hændelsen sig på en sådan måde, at hans skjulte evner træder frem: ikke alene dræber han voldsmændene, han gør det på en bemærkelsesværdig effektiv måde. Lokalpressen hædrer ham som én af hverdagens helte, men medieeksponeringen har en uheldig virkning. Kort efter dukker en sortklædt gangstertype (Ed Harris) op på *diner*'en sammen med to håndlangere og hævder, at Tom ikke er den, som han giver sig ud for at være. Som i en anden *film noir* begynder fortidens synder at indhente Tom, og han får paradoksalt nok brug for at opgrave og antænde sit voldelige jeg for endnu engang at kunne begrave det.

En skygge af tvivl

Mick: She started to have these crazy dreams where instead of her boyfriend, I was some kind of demented killer. I woke up one night, she'd stuck a god damn fork in my shoulder [...]

Tom: So what happened? You broke up with her, right?

Mick: No, I married her.

A History of Violence, første scene på Stall's Diner

A History of Violence er Hitchcock'sk på den måde, at den bygger på et grundlæggende, dybtforankret skrækscenarium: hvad hvis én af vores nærmeste viste sig at være en helt anden, end den vi gik rundt og troede, at vedkommende var? I Hitchcocks univers er denne person typisk en mand, fx en ægtemand (*Suspicion*) eller en ynglingsonkel (*Shadow of a Doubt*), og Hitchcock knytter tilskuerens engagement og emotionelle tilhørsforhold til en kvinde, som gennemlever denne tvivl. I *A History of Violence* er det anderledes, her er sympatierne og engagementet anderledes fordelt. Engagementet knytter sig til de enkelte familiemedlemmer såvel som til familien som enhed. Det er bemærkelsesværdigt, at første scene efter den effektfulde titelsekvens (mere derom senere) udspiller sig på lille Sarahs seng, hvor hele familien samler sig for at 'reparere' oven på hendes mareridt om monstre. Ud over Sarah (Heidi Hayes) er det storebror Jack (Ashton Holmes), mor Edie (Maria Bello) og far Tom. Monstrene gemmer sig i skyggerne, siger Sarah. Hun får mere ret, end hun aner. Der er en skygge, som hviler over familien, og der er et monster, som truer med at splitte den ad: det er en voldelig fortid i Toms liv, som – viser det sig



A History of Violence (2005).



Familiebilleder.

– også er nedarvet i Jack. Jovist fornemmer man, at fokus retter sig mod Tom, men historien tager ikke blot sit udspring, men også sin afslutning i familiens kreds. I den både smukke og uhyggelige afslutningsscene overlader Cronenberg udsigelsen til familiemedlemmernes gestik, handlinger og blikke. Der bliver ikke sagt ét ord, og dog forstår de hinanden. Tidligere har Cronenberg været mere optaget af at gøre op med kernefamilien end at skildre den, men *A History of Violence* er i meget konkret betydning et *familiedrama*. "Hasn't this family suffered enough?", spørger Edie den lokale politimand. Toms problem bliver til familiens problem, og familiens enhed bliver argumentet, der forsvarer løgnene og volden.

Kun skizofren

Selvom filmen på flere punkter adskiller sig fra Cronenbergs øvrige film, så er der også træk, som går igen: fx filmens tematisering af krop og sind (her: to personligheder i samme krop). På et tidspunkt spørger Jack sin far, om han er "a kind of multipersonality schizoid", men det er trods alt en Light udgave af, hvordan Cronenberg tidligere har bragt denne dikotomi i spil.

Der er langt til "Doktor, jeg tror, at jeg er ved at blive en flue!" (The Fly) eller "Doktor, min frygt kropsliggøres i form af udvoksede fostre på min krop" (The Brood). Sådanne problemstillinger får personlighedsspaltning til at lyde helt trivielt. Ja, diagnosticeringen af Tom/Joey's tilstand kunne man jo ligefrem træffe af høre fra læberne af en god, gammel freudiansk psykolog! Måske ikke en fra virkeligheden, men eksempelvis én lig Dr. Fred Richmond (Simon Oakland), som vi husker fra slutningen af Hitchcocks *Psycho* (1960).

Alt i alt må man sige, at Cronenberg med *A History of Violence* begiver sig ud i mere klassiske og sobre genrer: en hybrid af familiedrama og psykologisk thriller. I enkelte passager forekommer det, som om Howard Shores musik ikke er tilpasset genren – dels fordi den er for futuristisk, dels fordi handlingen ikke altid berettiger dens dramatiske intensitet. Det er ikke nødvendigvis Shore, der skal have skylden for dette. Et par ekstra indstillinger kunne have givet en mere gradvis dramatisk optræning i handlingen, således at man ikke føler, at musikken pludselig kommer ramlende ind over billederne.

Trods disse indsigelser fungerer *A History of Violence* særdeles godt som en effektiv og spændingsfyldt film. Filmens standpunkter i forhold til dens egen bevidste tematisering af voldsproblematikken er en mere speget affære. Man kan, som Viggo Mortensen har udtalt, finde det prisværdigt, at filmen forholder sig kritisk til koblingen mellem berømmelse og vold. Men filmen er en kende mere ambitiøs end det, og kan sågar læses som en politisk allegori.

The American Nightmare

Tilstedeværelsen af 'History' i titlen antyder et episk stræk. Ved første øjekast synes filmen at afmontere denne grandeur: det er en stramt fortalt historie på godt 90 minutter, der i tempo og stedfæstelse ligner en lille *indie film*. Desuden knytter *historie* sig i første ombæring til én mands historie. Alligevel byder filmen an til symptomallæsning: efter Tom Stalls aktion i Stall's Diner lægger Cronenberg betegnelser som "local hero" og "American hero" i munden på medierne og lader gangsteren Fogarty udtale sig til Tom: "You're living the American Dream".

Er Millbrook mere end blot en flække eller er den – som eksempelvis Bedford Falls i *It's a Wonderful Life* (1946) - et billede på nationen? I så fald ulmer dunkle hemmeligheder under bækkens stille vande. Men hvis Toms fortid er et billede på nationens voldelige fortid, hans handlemåde et spejl af, hvad nationen foretager sig over for udefrakommende trusler mod den amerikanske drøm, og familiens adfærd i slutscenen et udtryk for, hvorledes man forholder sig til Toms' særlige form for 'problemløsning', så er *A History of Violence* – som politisk allegori - en problematisk fortælling. Faktisk fristes man nærmest til at kalde den en republikansk fortælling. Hvis side er Gud på? Bemærk fx ægteparrets matchende halskæder samt Toms sidste replik i filmen og døm selv.



David Cronenberg og Viggo Mortensen.

Mens *A History of Violence* er problematisk som politisk allegori, så er den æstetiske iscenesættelse af volden behændig lavet. Filmen er ikke sky for at vise voldens grumme og grimme side, men den mest mindeværdige scene er efter denne anmelders holdning åbningsscenen, som jeg afslutningsvist vil fremdrage.

Voldens ansigt

Vold er ikke nogen fremmed gæst i Cronenbergs univers, men volden har mange ansigter. I *A History of Violence* møder vi den første gang i åbningsscenen, som Cronenberg indleder med et *long take* af omtrent fire minutters varighed. Mens krediteringerne toner frem på skærmen, bevæger kameraet sig adstadigt fra én hoteldør til en anden, som ville Cronenberg hermed fremhæve voldens tilfældighed. To mænd - den ene omkring de 30, den anden i midten af fyrrerne - valser dovent ud af den sidste dør og frem mod en bil, som det bakkende kamera bringer ind i billedets forgrund. Der er en lang tradition for at bruge virtuose paradeindstillinger i filmens anslag, men virtuositet er ikke det, som Cronenberg har til hensigt med denne indstilling. For det publikum, som er vant til blockbusters, der er så eksplosive, at de ligner oppustede trailers, vil det dvælende, adstadige tempo i kameraets bevægelser såvel som i figureres ageren synes at retardere historiens progression. Og dog er der også noget opbyggeligt på spil. Orson Welles har engang over for Peter Bogdanovich udtalt, at man ikke kan indgyde en fornemmelse af klaustrofobi qua redigering: "That's one of the things that you cannot do no matter how you cut - claustrophobia does require the long take." (Rosenbaum, 309). Åbningsbilledets adstadige kamera- og figurbevægelse har ligeledes en processuel, kumulativ effekt, om end effekten ikke entydigt er af klaustrofobisk art. Suspense? Måske, men i så fald en afart, der adskiller sig fra Hitchcocks suspenseopbygning: hos Hitch får publikum jo netop fortalt, at der er en bombe under bordet, mens det er karaktererne, som ikke kender til bomben. I dette tilfælde er det imidlertid karaktererne, som ligger inde med mere viden end os.

Efter at de to mænd konverserer lidt frem og tilbage, forsvinder den ældste ind i receptionen, mens den yngre kører bilen ti meter frem. Ud af bilradioen vælter tonerne af *country* og ved første øjekast og gennemlytning kan man godt opfatte iscenesættelsens audiovisuelle rytme som hyggelig og afslappet. Men ligesom *country*-musikkens hestevenlige toner ofte rummer en grum fortælling, således er der også noget ved denne indstilling, som skurrer. Hvorfor er vi vidne til disse sløve handlinger, og hvorfor præsenteres de på denne måde? Filmens titel, Cronenbergs signatur og det pro-filmiske udkast til genreforhandling (plakater, trailers mv) farver den oplevelse, som langsomt akkumuleres inde i os. Der sker for lidt til at berettiggemø minutters spilletid - der stikker noget bag. Da manden kommer ud fra receptionen, er der tilsyneladende fred og ingen fare - lige bortset fra, at de ikke har nok drikkevand til turen. Den yngste af mændene sjosker ind for at hente noget, og der klippes (for første gang i filmen) til en Steadicam-optagelse, der følger ham hen mod receptionsskranken.

Mens vi som tilskuere er tilbøjelige til at overse fotografiske virkemidler såsom kamerabevægelser og brændvidder, så er vi dygtige til at aflæse den kommunikation, der udspringer fra de menneskelige skikkelser på lærredet. Det er for så vidt ikke overraskende, da vi i vores liv uden for biografens mørke er trænede i at aflæse mimik og gestik. Men selvom de to mænd i deres ageren og dialog ikke vækker sympati, så giver de ej heller tilstrækkelig information af sig til at forberede os på scenariet inde i receptionen.

Kameraets sindige bevægelser underbygger de to mænds dvaske adfærd i al almindelighed og den yngre mands bevægelser inde i receptionen i særdeleshed. Faktisk skænker kameraet kun det brutale voldsscenario bag skranken et flygtigt blik, før end det igen kobler sig til den yngre mands handlinger. Her, såvel som i andre scener i filmen, er det fortrinsvist Howard Shores musik, som understreger dramatikken. Den yngre mand bevæger sig derimod forbi dette voldsscenario, som skulle han passere sofabordet for at tænde sit fjernsyn. Der er ingen reaktion, og med ét vækker mændenes dovne adfærd afsky, fordi den nu ses i lyset af deres gerninger, og hele forløbet op til denne afsløring får nu retroaktivt tilskrevet betydning.



Ed Harris som Carl Fogarty.



Med Steadicam på optagelse.

Måden, som Cronenberg har valgt at iscenesætte denne indledningsscene på, skærper desuden tilskuerens opmærksomhed og skepsis angående karakterers umiddelbare fremtoning og adfærd. Scenen fortæller os, at vi skal være på vagt over for de små tegn i replikker og kropssprog, hvis vi skal have en chance for at gennemskue karakterernes sande natur. Og rollespil bliver et gennemgående tema i filmen. Det gælder naturligvis for Toms vedkommende, men også Jack og Edie opdager sider af sig selv, som de næppe anede, at de var i besiddelse af. Cronenberg bringer løgne, lidenskabelig sex og mord tilbage i kernefamiliens fold – right where they belong.

Faktaboks

This is Orson Welles / Orson Welles and Peter Bogdanovich, redigeret af Jonathan Rosenbaum (London: HarperCollins, 1993)



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

«[forrige side](#) | [næste side](#)»

16:9, november 2005, 3. årgang, nummer 14

8

Master of the Modern Horror Film... og mere til

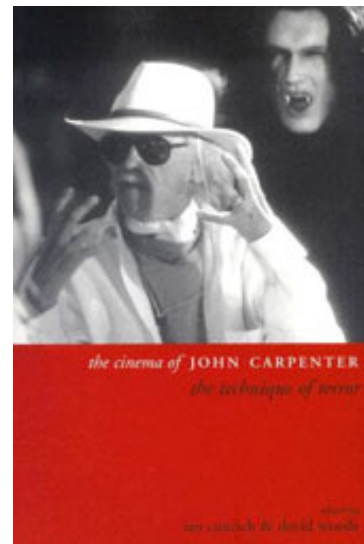
Af [CLAUS TOFT-NIELSEN](#)

Vi anmelder denne gang antologien The Cinema of John Carpenter - The Technique of Terror, hvor instruktøren John Carpenter vurderes og analyseres fra en række forskellige vinkler. Antologien kommer vidt omkring men formår ikke for alvor at nuancere billedet af den alsidige og produktive amerikaner.

Carpenter og genrefilmen

Man kender ham bedst fra horror, John Carpenter. Film som *The Fog* (1980), *The Thing* (1982), *Christine* (1983) og en hel del flere har været med til at skabe billedet af manden som en decideret horrorfilmsinstruktør. Det var med *Halloween* (1978) – een af de mest profitable independent film nogensinde – han slog sit navn fast. Filmen affødte syv sequels, utallige imitationer og igangsatte en bølge af slasher-film. Men kigger man hans samlede filmoeuvre nærmere efter i sømmene, vil man opdage, at kun ca. halvdelen er rene horrorfilm. Den resterende del består af så forskellige genrer som science fiction, thrilleren, romance, krimien, the music bio-pic, action og martial artsfilm. Som en del af *the new Hollywood*, en gruppe instruktører der opstod i begyndelsen af 1970'erne, havde han et indgående kendskab til de genrefilm som blev skabt under Hollywoods studiesystem i 40'erne og 50'erne. Dette kendskab har sat sit aftryk i Carpenters produktion; hans film er spundet over tydelige genremønstre, hvor fokus er på den plot- og karakterdrevne fortælling og ofte med klare referencer til klassiske instruktører som Hitchcock og Hawks.

Det er denne genremæssige ramme om alle Carpenters film, som danner udgangspunkt for antologiens fem første kapitler. Her kan man læse om hvordan Carpenter er en af de få, hvis ikke den eneste, nutidige amerikanske instruktør, der arbejder både konsistent og solidt inden for etablerede genrer. Brian Keith Grant eftersporer i antologiens første kapitel et gennemgående motiv i Carpenters film, som ligeledes findes i Hawks': Nemlig en kritisk social og politisk bevidsthed. Trods de åbenlyse ligheder Hawks' og Carpenters film imellem, så argumenterer Brian Keith Grant for, at Carpenter har en skarpere social og politisk kant end Hawks. Grant sammenligner Hawks' *The Thing From Another World* (1951) med Carpenters remake af samme, *The Thing*. I Hawks film forsones gruppens indbyrdes uoverensstemmelser i det endelige opgør med rumvæsenerne, der besejres gennem traditionel amerikansk know-how: Filmen slutter med en "keep watching the sky"-morale, hvor menneskeheden er forenet i kampen mod det fremmede. Carpenter, derimod, abonnerer ikke på denne forening til slut, men lader sin film slutte med billedet af MacReady og Childs, en hvid og en sort mand, begge bevæbnet og dybt mistroiske over for hinanden, placeret i hver sin ende af det brede widescreen-lærred, alt imens deres lejr langsomt brænder ned. Herved kommer titlen *The Thing* ikke blot til at referere til rumvæsnet, men også til racespørgsmålet – begge forbliver uafklarede ved filmens slutning.



The Cinema of John Carpenter – The Technique of Terror, (2004).



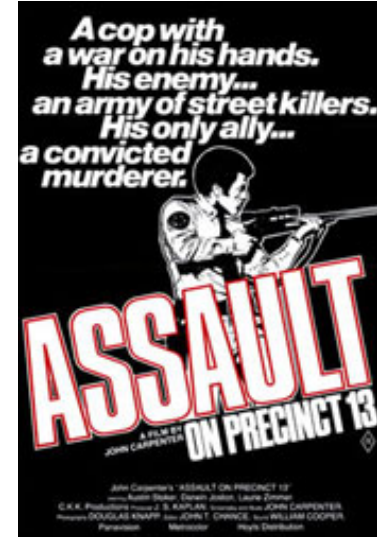
Antologiens næste kapitler eftersporer belejringsskemaet i 4 af Carpenters film – *Assault on Precinct 13* (1976), *Halloween*, *The Fog* og *The Thing*. Analyserne fokuserer mest på hvordan forestillingen om "the Other" er repræsenteret i filmene. Kerneteksten her, som i mange af antologiens øvrige kapitler, er *the grand old man* Robin Woods indflydelsesrige essay "An Introduction to the American Horror Film", hvor en hovedpointe er, at samfundets fortrængte områder altid vil dukke op igen som "the return of the repressed". Det fortrængtes genkomst antager i Carpenters film en række forskellige former – lige fra det tydelige dæmoniserede spøgelsesskib som dukker frem af tågen i *The Fog* til de navnløse bandemedlemmer i *Assault on Precinct 13*. Pointen er, at denne genkomst i Carpenters film ikke altid er så let at isolere og sætte mærkat på, hvorved genrekonventionerne udfordres og en entydig læsning af filmene ikke altid er så lige til.

Synthesizer og widescreen

David Burnand og Miguel Mera tager i fjerde kapitel fat på et mindre kendt og ofte overset aspekt ved Carpenters filmproduktion; filmmusikken, som Carpenter i de fleste tilfælde selv har komponeret. Begge forfattere underviser i filmmusik og det kan læses. Selvom de ikke mener Carpenters musik er specielt sofistikeret, frembringer deres meget detaljerede analyser fine pointer. Helt overordnet trækker Carpenter kraftigt på musikken og lydeffekterne fra 1950'ernes science fictionfilm. Den gennemtrængende synthesizer-musik, som er gennemgående i en række af Carpenters film har, ifølge forfatteren forskellige konnotationer: I *Halloween* anvendes den bl.a. da Judith skal til at have sex med sin kæreste, da Michael ser sin søster nøgen og efterfølgende når monsteret Michael er i nærheden. Musikken knytter an til kvindeskrig og bliver den forklaringstråd, det psykologiske link mellem sex og mord som forklarer hvorfor Michael bliver et monster. I *Escape from New York* (1981) anvendes synthesizermusikken sammen med en række lydeffekter og en underliggende bassline, der lyder som hjerteslag. Effekten bliver derfor et hypnotisk *soundscape*, som Carpenter kan bruge til at manipulere sit publikum med.

Manipulationen af publikum er også udgangspunktet for det korte, men spændende næste kapitel: Sheldon Halls analyse af widescreen-formatet hos Carpenter. Her kan man læse om Hollywoods modtagelse af CinemaScope i 1953 og frem, komplet med forskellige instruktørers syn på og anvendelse af formatet. Det er interessant, at de to instruktører Carpenter oftest nævner og beundrer – Hitchcock og Hawks – ikke brød sig om 2.35:1-aspektet. Desuden argumenterer Hall for, at det er Hitchcock og ikke Hawks Carpenter mest er i æstetisk ånd med. Begge deler de samme syn på filmen som *pure cinema*: "that is, purely cinematic storytelling, visual (and sonic) narration rather than 'photographs of people talking'" (p. 70). Foruden en klar historisk og æstetisk gennemgang af de forskellige formaters muligheder laver Hall en grundig næranalyse af *Halloween* og viser, hvordan Carpenter til fulde anvender det manipulatoriske potentiale ved full widescreen-aspektet.

Følgende to kapitler bringer fokus på forholdet mellem instruktøren og hans publikum. Marie Mulvey-Roberts sporer elementer af det gotiske i en lang række af Carpenters film. Specielt forestillingen om det monstrøse fungerer i *Prince of Darkness* (1987), *The Thing* og *In the Mouth of Madness* (1995) som en opløsningstendens af dels kroppen (bodyhorror) og dels grænserne mellem fiktion og virkelighed, mellem publikum og filmen på en måde der fint går i spænd med den gotiske genre og de følelser af paranoia og terror, der knytter sig hertil. Hun binder fint horrorfilmens tradition sammen med den litterære samme og trækker klare linier mellem de to medier. Ian Conrich ser forholdet mellem instruktør og publikum fra en anden vinkel, idet han diskuterer hvilken påvirkning film som *Halloween* og *The Thing* havde på publikum. Med udgangspunkt i det amerikanske fanzine *Fangoria* (www.fangoria.com) undersøger Conrich hvordan hardcore horrorbuffs, uafhængigt af anmeldere og den brede offentlighed, øjnede filmenes forskellige kvaliteter og ivrigt (og meget nørdet) igangsatte en "Jason versus Michael"-debat på nettet.



Maskulinitet og mødre

Hvis man syntes at Kurt Russel i stramtsiddende slangeskinsbukser og med klap for øjet i *Escape from New York* og *Escape from L.A.* (1996) er en lille smule morsom, en lille smule over *the top* som den antiautoritære Snake Plissken (alene navnet!) – ja så er man ikke helt ved siden af. Robert Shail går i ottende kapitel i kødet på Kurt Russels skuespil, der ifølge forfatteren rummer en hel del selvbevidsthed i de mange parodier af den traditionelle maskuline helterolle. Shail ser Russel som Carpenters filmiske alter ego, på samme måde som Clint Eastwood var det for Don Siegel og John Wayne for John Ford. I Russels helteroller finder forfatteren en lang række referencer til og parodier på især John Wayne i Fords *The Searchers* (1956) og Clint Eastwood i de mange Dirty Harry-film. Pointen er, at Russel som skuespiller kobler sig på og udlever den mørke side af de helteroller der fandtes inden for den klassiske Hollywood-ideologi.

Modstykket til den maskuline og potente helterolle er de moderfigurer der, ganske overset, ofte findes i Carpenters film. Disse er udgangspunktet for Suzie Youngs artikel, hvor hun diskuterer forholdet mellem mor og søn i Carpenters film. Hun sporer en udvikling fra en forholdsvis entydig mor-søn-relation i de tidlige film, til en mere kompleks og farlig kvindelighed i de senere. Således skal film som *Christine* (1983), *Prince of Darkness* og *In the Mouth of Madness* indeholde eksempler på den psykoanalytisk inspirerede figur Barbera Creed med stor gennembrudskraft lancerede som "the monstrous feminine" – en kvindelighed som både tiltrækker og frastøder både vores mandlige helt og publikum. Og selvom det ofte er mændene som udkæmper slagene i Carpenters film, så er det i øvrigt kvinderne (oftest moderfigurer) som leder dem. Samme tre film er udgangspunktet for Anna Powells redegørelse af, hvad hun kalder for Carpenters pessimisme: Alle tre film tilbyder en tilsyneladende *happy ending*, hvor heltene hver især overvinder en okkult kraft og undslipper det onde. Men denne slutning er umiddelbart undermineret af en ironisk coda, som mere end antyder, at det onde vil vende tilbage. Dette kapitel er for mig at se en genskrivning af præcis samme pointer som Robin Wood fremfører i ovennævnte essay, blot overført på Carpenters film.

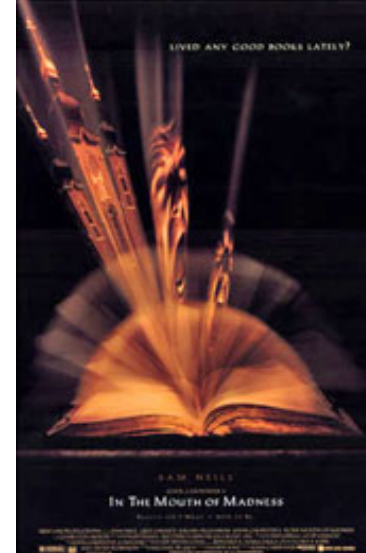
Sidste kapitel i antologien er en opsamling på meget af de foregående kapitler: Carpenters gennemgående brug af genrer, graden af selvrefleksivitet i hans film og ikke mindst den kritiske sociale, politiske og kulturelle bevidsthed mange af mandens film indeholder. Raiford Guins og Omayra Zargoza samler det mest under, hvad de betegner som Carpenters kreative nostalgi. Forfatterne ser, i Carpenters senere film, en stigende tendens til, at filmene mere og mere omhandler en undersøgelse af selve de genremæssige rammer filmene udspiller sig indenfor: Med film som *Body Bags* (1993), *In the Mouth of Madness* og tydeligst i *Vampires* (1998) har Carpenter nået en forståelse af, at genrefilm nødvendigvis må bygge på gentagelser og remakes. Men det specielle ved Carpenter er, at han stadig laver genrefilm, der styrer fri af postmodernistiske genrefilm som eks. Wes Cravens *Scream*-trilogi (1996, 1997 og 2000). Her ligger, ifølge forfatterne, Carpenters egentlige talent: Hans indsigt i genren og i de konventioner man ikke slipper uden om og ikke mindst *måden* hvorpå han anvender disse konventioner uden at forråde det kritiske engagement hans film altid har.

Bogen slutter med et kort men meget informativt interview med manden selv, hvor man kan blive klogere på hans syn på filmindustrien generelt, de politiske og ideologiske temaer og motiver i filmene, brugen af musik og selvfølgelig hans forståelse af genrefilmens styrker og svagheder.

Funger bogen så efter hensigten? Både ja og nej. Forfatterne påpeger allerede i forordet, at Carpenter er meget mere end blot en horrorfilminstruktør, men alligevel fokuserer over halvdelen af bogens kapitler på netop film og temaer indenfor denne genre. Og når forfatterne nu har frit slag hvad angår film fra Carpenters samlede produktion, så er det en skam, at det er de samme fem-seks film hovedparten af kapitlerne vælger at beskæftige sig med. Herved kommer bogen (ufrivilligt?) til at bekræfte, hvad den i forordet fornægter: For det første, at Carpenter er mest kendt for sine horrorfilm og for det andet, at det bestemt ikke er alle instruktørens film, der er



lige interessante. Men når det så er sagt, så formår bogen at give et spændende billede af Carpenters samlede *oeuvre*, med en klar sammenhæng de mange kapitler imellem. Og så er det en rasende god idé at vægte de forskellige kapitler på en sådan måde, at man som læser både præsenteres for Carpenter som både en *auteur* og en dreven genrehåndværker. "If, as the editors hope, this book gives the reader cause to re-examine his or her understanding of Carpenter's work, it will have served its purpose" (p. 8). Til dette må man svare ja.



Faktaboks

Conrich, Ian & Woods, David (eds.): *The Cinema of John Carpenter – The Technique of Terror*, Wallflower Press, London, 2004.

Kan købes på forlagets hjemmeside: www.wallflowerpress.co.uk til £15.99.

Creed, Barbera: "Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection" In: *Screen*, vol.27, no.1, jan-feb. 1986, pp.45 ff.

Wood, Robin: "An Introduction to the American Nhorror Film", in: Wood & Lippe (eds.) *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*, Toronto: Festival of festivals, 1979, p. 7-28



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

16:9, november 2005, 3. årgang, nummer 14

Teknokød

Af [OVE CHRISTENSEN](#)

I 1983 lancerede David Cronenberg James Woods og Blondie-stjernen Debbie Harry som kærestepar i Videodrome. Filmens filosofisk anlagte attraktionsæstetik forbløffer stadig, men Videodrome er også et centralt kapitel i Cronenbergs vedholdende undersøgelse af kroppen og teknologiens forhold til den menneskelige identitet.

Erindringsbilleder

Nogle filmbilleder brænder sig simpelthen fast og bliver en del af ens faste billedarkiv. Et sådant billede har den canadiske filminstruktør David Cronenberg leveret til mig. I filmen *Videodrome* fra 1983 ser man på et tidspunkt filmens hovedperson Max Renn stå og piske et tv-apparat, hvorpå man ser en live-optagelse af hans masochistiske kæreste Nicky Brand, der (muligvis) er taget til fange og bliver tvunget til at blive filmet. Mens piskeslagene falder, vånder hun sig – men man ved ikke, om det er i nydelse eller i angstfuld smerte. Min erindring går på billedet af manden, der mere og mere sammenbidt og sadistisk pisker sit tv-apparat, og ikke så meget den betydning scenen har inden for filmens fortælling. Vigtigt er det heller ikke, om scenen foregår på filmens virkelighedsplan, eller om det er noget hovedpersonen hallucinerer. Det er selve billedet, der har brændt sig fast.

Den netop omtalte scene foregår som omtalt muligvis slet ikke på filmens realplan. Det kan ofte være svært at skelne virkelighedsplanerne i Cronenbergs film, hvilket han også leger med i den ikke specielt vellykkede *eXistenZ* (1999), hvor tilskueren og karaktererne ikke ved, om de er med i et computerspil eller om de spiller et, og det behandles meget mere overbevisende i *Spider* (2002), hvor billeder af den skizofrene hovedpersons nutid blandes med erindringsbilleder og måske indbildte billeder. Sidstnævnte er eksemplarisk i måden, hvorpå film kan underminere tilskuerens sikkerhed i forhold til billedernes status. *Spider* viser, hvordan Cronenberg har udviklet en fortælleform, som svarer til en subjektiv fremstilling i jeg-form, som man kender fra litteraturen. Udarbejdelsen af denne for Cronenberg særegne filmiske fortælleform tager sin egentlige begyndelse med *Videodrome*, som nu er udsendt i en dobbelt-dvd *Criterion Collection*-udgave.

I ekstramaterialet fortæller Cronenberg netop om udviklingen af den subjektive fortælleform, hvor hovedkarakterens manglende realitetssans får indvirkning på filmens billedside. Det forførende ved den subjektive stil i Cronenbergs eksempel er, at hallucinationer ikke markeres i filmens fortælling. Filmen skifter ikke stil, benytter ikke overblændinger eller andre markører for at vise, at virkelighedsplanet skifter. I stedet fastholdes billedholdningen, og undermineringen sker glidende som en illustration af, at hovedpersonen ikke selv ved, at han hallucinerer eller drømmer. Hovedpersonens usikre virkelighedsopfattelse overføres derved til publikum, som heller ikke kan føle sig sikker på, om billederne viser det, der rent faktisk sker i filmens virkelighed, eller om de udspiller sig på personernes indre skærm.

Handling og forvandling

Fortællingen i *Videodrome* er noget forskruet for ikke at sige fortænkt, men det gør ikke noget i denne film, der er en slags filosofisk



Erindringsbilleder.

reflekterende film med visuelle splattereffekter. Max Renn bestyrer en lille tv-station, der viser pornofilm af forskellige art. Han er på udkik efter noget, der kan tiltrække flere seere og kommer i den forbindelse i kontakt med en række volds pornofilm, der tilsyneladende bliver produceret af et selskab, der kalder sig Videodrome. For at få fat på filmene trækkes han ind i et spil om magt. Det viser sig nemlig, at de snuff-film, der egentlig er tale om, slet ikke er produceret af en lille pornoproducent, men tværtimod er produceret af en reaktionær gruppe, der vil gøre op med de liberale forestillinger, der har gjort USA til alt for blødt et land. De skal derfor bruge Max Renn og hans tv-station til at påvirke folk gennem tv-signaler, der koder folk, og gør dem til følgagtige medløbere til den politiske drejning, de ønsker. Imidlertid er Renn også blevet følelsesmæssigt involveret med masochisten Vicky Brand, der gerne vil brændemærkes med cigaretter, hvilket i begyndelsen frastøder Max, men han finder hurtigt ud af, at han også tænder på. Den sidste tråd i plottet har at gøre med mediefilosoffen O'Blivion, som blev det første offer for Videodrome. Han har fundet ud af, at videodromesignalet påvirker hjernen på en måde, der kan sammenlignes med kræft. Hans datter forsøger nu at hævne ham, hvilket hun udnytter Max til. Her kan man altså sige, at filmen antyder, at såvel tv-sening som den moralske højrefløj kan sammenlignes med metastaser i den samfundsmæssige organisme.

Men plottet er kun en del af filmen. Den anden består af de visuelle effekter, der ikke kun skal bidrage til at få historien til at bevæge sig fremad. Effekter i Cronenbergs film er aldrig (kun) underlagt fortællingen, men har også en egen værdi. I den traditionelle special effect-film bliver effekterne også til noget i deres egen ret, men her har man ofte oplevelsen af, at effekterne virker 'udvendige' som rent show. Sådan er det ikke hos Cronenberg. Hans brug af effekter repræsenterer typisk en bestemt filosofisk ide, hvilket giver hans film et intellektuelt pift midt i deres underholdende opvisning af visuelle effekter. I *Videodrome* er der især to typer af visuelle effekter, der er betydningsfulde. Den ene er farveholdningen, der skifter mellem kølig blå i udendørsscenerne, relativ neutral i de halvoffentlige rum og meget varm rød i volds pornosekvenserne og intimscenerne mellem Max og Vicky. De vigtigste effekter er dog knyttet til kroppen, der bliver en gennemtrængelig membran. Forholdet mellem teknik – som eksempelvis et tv-apparat – og krop gøres flydende. Som allerede beskrevet har Max en sadomasochistisk oplevelse med et tv-apparat, men der er mange andre eksempler.

På et tidspunkt, hvor Max er blevet påvirket af videodromesignalet, udvikler han en vaginal åbning i maven, som han sidder og kærtegner med sin pistol – en herlig lille pervers scene. Pludselig har den nye vagina dog slugt pistolen, og hullet lukker til igen. Senere penetreres åbningen af en videokassette, der programmerer Max til at myrde medejerne af tv-stationen. I det hele taget er teknikken ikke adskilt fra kroppen, men bliver en del af den. Den forsvundne pistol dukker således op igen og vokser sammen med Max' hånd. Dette ser man i en scene, hvor pistolen og dens metal fremstilles som organisk materiale, der bogstavelig talt vokser ud af pistolen og ind i Max' underarm. Men trafikken går også den anden vej. På et tidspunkt forsvinder Max bogstaveligt talt ind i et tv-apparat, der tager form af Vickys læber som noget fysisk-kropsligt på eller i skærmen. Max hoved penetrerer skærmen eller Vickys læber i en vulgær freudiansk scene, der ikke undslipper at virke lettere komisk. Selvom special effects har udviklet sig langt fra de noget grove og mekaniske effekter, Steve Johnson og hans crew benytter i filmen, fungerer tematiseringen af teknik, elektroniske signaler og den menneskelige krop fint og velafbalanceret.

Proteser og evolution

Hermed er vi fremme ved det helt centrale i Cronenbergs æstetik. Hans film er (også) en undersøgelse af kroppens forhold til den menneskelige identitet. Cronenberg betegner sig selv som eksistentielist, og rigtigt er det, at han i hele sin filmproduktion er dybt optaget af det eksistentielle spørgsmål om identitet i forhold til naturen og kulturen. Der er ingen afklaring af, hvad identitet er for en størrelse. Spørgsmålet stilles i forhold til tvillinger i *Dead Ringers* (1988), i forhold til seksualitet i *M. Butterfly* (1993), i forhold til insekter og teknologi i *The Fly* (1986) og altså i forhold til elektroniske kommunikationsformer og teknologi i *Videodrome*.



Det kolde storbyrum.



Den vaginale mave og det levende TV.

I en bog med titlen "At more sig ihjel" har den amerikanske kulturforsker Neil Postman peget på, at opfindelsen af brillen i ellevehundredetallet gjorde op med forestillingen om, at den menneskelige krop og sjæl en gang og for alle var færdig med Guds skaberakt. Menneskets fysiske øjne er ikke afgørende for, hvad det kan se. Eksemplet med brillerne viser, hvordan menneskelige opfindelser kan virke tilbage på den menneskelige krop og på det nærmeste blive en del af det enkelte menneskes organer. Dette er naturligvis endnu tydeligere med kontaktlinser, som mere direkte erstatter eller forbedre linsen i øjet. Gud skabte så at sige en prototype, som menneskene så selv kunne videreudvikle. Det har de så gjort i det mindste siden ellevehundredetallet, men egentlig også tidligere. Man kan faktisk også betragte den menneskelige påklædning som en forform til den tidlige optiker, der opfandt de slebne linser. Mennesker har en elendig hud, og det gælder ikke bare i teenageårene. Mennesket er født uden en ordentlig beskyttelse mod vejr og vind, hvorfor det har været henvist til at slå andre dyr ihjel for at tage deres hud på, så mennesket kunne holde varmen. Tøjet er en måde at kompensere for det makværk mennesket set ud fra skabelsens synspunkt egentlig er. Hvis ikke mennesket havde omgivet sig med proteser og hjælpemidler af den ene eller anden art, var det ikke blevet til andet en ubetydelig parentes i historien – mennesket ville være afgået ved døden inden, det var begyndt at sætte nye mennesker i verden. Mennesket er en *transformer*, som Lou Reed også synger om.

Det er på mange måder forestillinger beslægtede med de ovenstående, der rumsterer i den canadiske filminstruktør David Cronenbergs film. Ofte drejer filmene sig om eller har som et centralt omdrejningspunkt, hvordan den menneskelige krop er ufuldstændig. Kroppen er ikke færdigudviklet, så den må have hjælp af menneskelige opfindelser: proteser. Cronenberg undersøger den menneskelige krop i forhold til vore forestillinger om en naturlig krop. Men kroppen er jo aldrig 'naturlig'. Den er altid et redskab og hylster, vi som mennesker bruger til et eller andet. Der er ikke principiel forskel på indsnøringen af kinesiske kvinders fødder og så dyrkelsen af fitnesskulturen – det er begge forsøg på at gøre kroppen til et billede, en skulptur eller et tegn, som skal være noget andet end blot krop.

Alligevel falder Cronenbergs film ikke inden for den velkendte genre med den gale videnskabsmand, der roder med Guds skaberværk og dermed sætter den naturlige (skabte) balance på spil. Der er lidt af denne problemstilling i hans film *The Fly*, men alligevel er der også her helt andre ting på spil. Hans film tematiserer snarere eksistentielle spørgsmål end videnskaben og dens muligheder for at udvikle produktivkræfter og destruktivkræfter – og dette er også noget af det, der gør *Videodrome* til en film, der stadig er vedkommende og tankevækkende i dag. Kroppen er for Cronenberg et laboratorium for de store spørgsmål. Det er således ikke kun kroppens naturlige skrøbelighed, der er på spil, men selve kroppens betydning for det at være menneske. Mennesket bliver i kroppens laboratorium til en størrelse, der ikke hæver sig over andre eksistenser eller eksistensformer. Dette er også en af pointerne ved at blande de genetiske kort mellem det organiske, teknologien og en størrelse som information sendt til os i lys- og lydbølger og senere som digitale koder.

DVDens ekstramateriale

I forhold til, at filmen er kommet på to dvd'ere, er ekstramaterialet lidt skuffende. De to kommentarspor tilføjer ikke filmen ret meget, men udvikler sig til små anekdoter. Det er dog interessant at høre om den subjektive fortælleform, som Cronenberg omtaler på det ene kommentarspor. Også hans refleksioner over, hvorfor han ikke vil lade publikum vide mere end karaktererne, når det drejer sig om hallucinationer, er fine og vedkommende. Det bedste ved ekstramaterialet er den lille film *The Camera* om skuespilleren Les Carlson, som Cronenberg lavede til filmfestivalen i Toronto i 2000. Det er en fin lille sag, hvor Carlson har en kryptisk monolog om kameraer, samtidig med at nogle børn slæber et fint gammelt kamera ind og begynder at film ham. Med dvd'en følger en lille bog på 40 sider. Her kan man læse tre essays, der dog ikke bibringer så meget interessant.

Men Videodrome som film – den holder stadig!



Kroppen i forandring.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ [16:9](#), november 2005, 3. årgang, nummer 14

10

Præterea censeo: Ondt i stjernen

Om et hold af vagabonder og billige folk fra Colombia

Af [BAMSES UVENNER](#)

Bamses Uvenner har fået en gevaldig kvalme ovenpå den sidste tids Leth-debat, og han kaster derfor desperat det hele op i et håbløst, men helhjertet forsøg på at få Jørgen tilbage som tour-kommentator.

Om *Præterea censeo*

Præterea censeo er et fast indslag i 16:9. Her får skiftende skribenter og tegnere spalteplass til - under pseudonym - at komme med mere eller mindre seriøse ud- og indfald mod alle sider af filmens verden. En skønsm blanding af ucensurerede krigs- og kærlighedserklæringer. Ordet er frit ...



Forslag til relancering af Jørgen Leth. Læs mere nedenfor.

Der er allerede blev sagt og skrevet meget om 'afsløringerne' i Jørgen Leths nye bog Det uperfekte menneske - alt for meget. Men der mangler et indlæg i debatten, hvor den pseudopuritanske smædekampagnes anstiftere får igen fra den skuffe, hvorfra de har hentet deres skyts. Et indlæg, hvor der ses stort på sandhed, logisk sammenhæng, saglig argumentation, kunstnerisk frihed og grænsen mellem fiktion og virkelighed. Det kommer her.

Lad os få noget kød på bordet. Hvorfor ikke starte med et par løsrevne

citater fra Leths bog og en massage-annonce?

Jeg tager kokkens datter, når jeg vil. Det er min ret. Jeg kan have hende, som jeg vil. Hun klæder sig af her i the master bedroom, mens hendes mor er ved at gøre klar til aftensmåltidet eller er i gang med at stryge mine skjorter ude i gården. Jeg mærker efter, om hendes kusse er våd. Det er den, hun er klar, og jeg kan tage hende uden forspil. Hun venter altid på, hvad jeg har lyst til. Hun indtager en stilling på knæ på sengen. En slags venteposition.

Vanvittig fræk sexgudinde med mega F-skåls meloner, stiller sexhungrende playboykrop til rådighed, for den fantasifulde gentleman. 23-årig langhåret temperamentsfuld rødtop, slank smidig ubehersket playboydulle, elsker dampende sex. Forfør mig til det græske univers.

Leths afsnit er lidt længere, fordi han forsøger at holde spændingen en smule ved at henvise til en strygescene i gården, hvorimod den rødhårede pige går lige til sagen - men i bund og grund står der følgende mellem linierne begge steder: *68-årig gammel gris betaler en meget ung pige for at få lov til at kneppe hende bagfra*. Eller hvad?

Begge citater stammer fra Sextra Bladet, men der er den mærkværdige forskel på dem, at hvor den 23-årige pige har betalt et anseeligt beløb for en lillebitte rubrik bagerst i bladet, så har Leth kvit og frit fået både sit billede og sin tekst på forsiden flere gange. I den pågældende avis - den danske medieverdens *Alphonse par excellence* - kommer det sig nemlig ikke så nøje, hvor pengene kommer fra - bare de kommer. Så om man ødelægger en stor dansk kunstners eller en stakkels prostitueret piges liv undervejs er underordnet, når man har gjort det til sin levevej at gøre sig latterlig i andres nærvær og for betaling at hengive sig til journalistisk utugt. Hvem knepper hvem i røven, om man må spørge?

Som modvinden blæser

Men selvom det pågældende organ er villig til at udgyde hvad som helst om hvem som helst, så spredte debatten sig denne gang som ringe i vandet til mere lødige medier og politiske fora, hvor den blandt andet kom til at handle om moral, etik og småborgerlige fordomme - men da var den imidlertid for længst løbet af sporet. De to citerede passager beskriver godt nok hver deres seksuelt orienterede scenarium, men hvor det er gældende konsensus, at pigen nok har smurt lidt tykt på - at brysterne ikke er helt så store, at hendes gæster ikke udelukkende er gentlemen, at hun nærmere er 32 år gammel - så tager samtlige angribende debattører Leth direkte på ordet. Trods det faktum, at vi ved selvsyn har mulighed for at inspicere pigens omtalte Fortrin, hvorimod Leths sexscene for længst er fortid og dermed umulig at verificere.

Men selvfølgelig skal vi da tage Jørgen Leth på ordet! I hans over 40 år lange karriere har han jo heller aldrig tidligere taget et stykke virkelighed og lavet det om til æstetik og/eller fiktion. Når han som cykelkommentator har beskrevet Indurain og hans Banesto-hold som en Emmenthaler i en blå Castello-sandwich, Kelme som et hold af vagabonder og billige folk fra Colombia, og bjerget Madeleine som en brutal dame med lange ben, så det er jo fordi, det er *er* sådan i virkeligheden! Cykelrytterne ved da godt, at det ikke gælder om at komme først, men at deres indbyrdes kamp først og fremmest symboliserer hverdagens eksistentielle dramaer. Det samme gælder i Leths mere end 40 film og digtsamlinger, som også glimrer ved fraværet af kunstneriske filtre, svulstige metaforer og overdrevne iscenesættelser ...

Nudge, nudge

Det er selvfølgelig ikke første gang, at kritikens måde at læse kunsten på har ændret sig (vi nævner i flæng alt fra en marxistisk normativ kritik og til den deskriptive nykritik), så nu hvor Sextra Bladet for alvor har slået tonen an til en ny tradition - docusoaparisme - så lad os da

fortsætte i det spor og se, hvor langt det kan bære. Trænger Beatles f. eks. ikke til at komme ned med nakken? Kig på følgende vers fra en af deres sange:

Well, she was just 17
You know what I mean
And the way she looked
was way beyond compare
So how could I dance with another
When I saw her standin' there

Desuagtet at det er taget ud af en sammenhæng, og at det muligvis kun er fiktion, så er det vel tydeligt for enhver, at Beatles' medlemmer har kneppet og sikkert stadig knepper med 17-årige? Nudge, nudge - know what I mean? De har også på et tidspunkt smuglet 43 kilo LSD - beskrevet i sangen *Lucy In The Sky With Diamonds* - og endte John Lennon ikke som Leth med, på film at dokumentere sit forhold i sengen til en ung etnisk pige? Så lad os da i Lennons fravær straffe McCartney ved at fratage ham hans adelige titel og sætte ham til at kommentere cykelsport fremover!

To skud i bøssen

Omvendt afstedkommer den nye optik også nødvendigvis, at verificerbare, reelle hændelser skal vendes på hovedet og læses som fiktion. Tag nu Stig Tøfting og hans erindringsbog *No Regrets*, hvorom man i *Sextra Bladet* kan læse:

Han har en helt fantastisk gang. Virkelig opsigtsvækkende anderledes. Der er så store muskler i benene og lårene, og det er skideflot. Han er kun 36, og han har haft så store sorger, at det virker fuldstændig umenneskeligt at skulle stable et liv på benene med så meget tragedie i bagagen. Man har lyst til at holde om ham, og sige: 'Græd bare, du behøver ikke tage alt som en supermand'.

Ja, selvfølgelig skal vi som nation give Stig Tøfting endnu et kollektivt knus! For bare man er god nok til at spille fodbold, så kommer det sig ikke så nøje, om man har en voldsdom eller to bag sig. Alt er alligevel glemt om et halvt år, når Tøfting igen sidder i et fodboldstudie og udbreder sig om boldens fysiske udformning og deraf følgende hændelser.

Men - alas - om godt et halvt år sidder der ingen Jørgen Leth i *Tour de France* kommentator-boksen, for når der kommer den mindste selvsminkende vogn forbi, så har TV2 for vane at springe på den. Sportschef Morten Stig Christensen mener nemlig, at Leths bog skader TV2 Sportens omdømme - altså at hans tidligere (måske fiktive) seksuelle eskapader skal påvirke hans job som cykelkommentator. I omdømmets navn kunne man således heller aldrig forestille sig, at en mand - der som et stykke fluepapir for altid har klistret sig fast i vores kollektive hukommelse ved at tungekysse med en anden mand og ved at deltage i den mest eksplicitte bøssesexscene nogensinde i dansk film - vil kunne blive ansat på TV2 ... øh, fra nu af! Godt nok foregik det kun i en film, men det er jo tilsyneladende ligegyldigt i den ny optik. Såeh ... flot, Morten - du får karakteren AAA!

Tilværelsens ulidelige Leth-had

I en tid, hvor et udsagn revet ud af sin sammenhæng kan sætte dagsordenen i flere uger, behøver man altså ikke at ane det mindste om litteratur og kunstneren Jørgen Leth for at spidde hans bog, liv og person. Derfor har eders anmelder naturligvis heller ikke selv læst bogen, men jeg vil i det mindste afholde mig fra at fælde dom over den både som kunstværk, juridisk dokument og selvfed pornografi.

Til gengæld må det være på sin plads at fælde dom over de medier og anmeldere, der har præget debatten, og som på hele etappen er gået efter manden i stedet for bolden. Der er således tale om en samling vandbærere (der titelmæssigt nødvendigvis må degraderes fremover, nu hvor de har hældt hver en dråbe ud af ørerne), som i bedste ekshibitionistiske stil frem for alt andet har 'afsløret', at de i fremskreden

Jørgen Leth er gennem en årrække blevet sat højere og højere op på en kunstnerisk piedestal, indtil en kollektiv jantelovs-inkquisition altså bestemte sig for at pille ham ned igen. Han skal jo ikke tro, at han er noget. Samtidig verserer der med jævne mellemrum en række offentlige hemmeligheder om kendte, kongelige og politikere, som udnytter deres position for at få sex - en samling herremænd, der åbenbart i høj grad stikker den op i stjernen på vandbærerne - men det er der åbenbart ingen (måske bortset fra de nævnte vandbærere), der har ondt i røven over. Lad os da hellere i fælles misundelse og efter 5000 benspænd korsfæste en mand, der kompromisløst og i sit helt eget, hudløst ærlige sprog har brugt hele sin karriere på at beskrive en virkelighed fuld af angst, depressioner, skønhed, sex og cykling.

Lad mig slutte med at opfordre en af dansk films dygtige unge instruktører til - i en slags dansk pendant til *Pulp Fiction* - via en æggende dans at relancere Jørgen Leth som en anden John Travolta på den seriøse scene. Eller hvis Morten Stig kommer på bedre tanker og vil gøre det godt igen, så kunne han jo starte med at overdrage Birte Kjærs ledige plads i *Vild med Svans* til Leth. Bare det under alle omstændigheder er noget med dans - det er så satans ufarligt, og det er jo det, danskerne vil have. Dans, Jørgen!

Og så et sidste godt råd til Sextra Bladet og dets åndsfæller: næste gang I indstiller telelinsen for at bringe andre (indtil andet er bevist) uskyldige folk i fedtefadet, så behøver I slet ikke kigge så langt - hvad med spejlet for eksempel? Billedet forestiller ... et hold af vagabonder og billige folk fra Colombia!



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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



16:9, november 2005, 3. årgang, nummer 14