

Baz Luhrmann – den store forfører

Af [KIRSTINE DOLLERUP](#)

Det startede med en folkelig revolution af standarddansens reaktionære trin. Derefter fulgte en endnu mere insisterende revolution i form af en Shakespear- fortolkning på kanten til at bryde ud i sang, og endelig kulminerede rejsen mod den ultimative musicalrevolution i et eklektisk og yderst sangbart melodrama højt på en parisisk bakketop. Baz Luhrmanns *Red Curtain Trilogy* er nutidig kommerciel filmkunst skabt til at forføre.

Der var engang, hvor dans, sang og forførelse på vers var hverdagskost i Hollywood. Hvor Fred Astair kunne danse "jeg elsker dig" i stedet for at sige det, og hvor Bing Crosby kunne rime sig tilbage i Grace Kellys hjerte, mens han sang om "True Love". Dengang var det en fælles overenskomst mellem værker og publikum, at store følelser sagtens kunne både danses og synges på vers i spektakulære omgivelser, og det teatraliske sprog var en accepteret del af det filmiske sprog, indtil den klassiske filmmusical brat forsvandt i slutningen af 1950'erne. Med Baz Luhrmanns *Red Curtain Trilogy* bliver krydsfeltet mellem teater og film endnu engang udforsket, og den australske filmekvilibrist får med sin nutidige hybridstil tilføjet den klassiske musicalgenre et overraskende og nyt kapitel. Hans værker synes gang på gang at sprænge rammerne for filmmediets tekniske formåen, og hans særegne æstetik, der vidner om dybe rødder i teater- og operamiljøet, er både blevet hyldet som ekstraordinær og unik og kritiseret for at være overdreven effektjageri, grænsende til det vulgære. Men én ting er sikkert: Baz Luhrmann er en mand, der tør tage chancer, og i krydsfeltet mellem teatralisk performance, dramaturgiske myter og filmstilistisk selvbevidsthed har han skabt en insisterende genskrivning af musicalgenren, der bliver mere og mere åbenlys gennem trilogiens tre værker: *Strictly Ballroom* (1992), *William Shakespeares Romeo + Juliet* (1997) og *Moulin Rouge!* (2001).

Det hypertextuelle værk

Luhrmanns filmæstetiske verden er en pluralistisk og collagepræget verden, hvor det teatralisk-filmiske krydsfelt konstant gør opmærksom på sig selv. Det er generelt for hele trilogien, at publikum allerede i filmenes første minutter præsenteres for talrige illusionsbrud og en bevidst afsløring af fortællerplanet, der som en Bertolt Brecht'sk Verfremdungseffekt tvinger tilskueren til at stoppe op og ræsonnere over fiktionens meninger. Det tydelige teatraliske aspekt højner det filmiske udtryk, og gennem en bevidst iscenesættelse af performance skaber Luhrmann en fjern og fantastisk verden, der jævnlige gør tilskueren opmærksom på, at det hele blot er en iscenesat konstruktion. Standarddans bliver iscenesat til en overdreven ekstravaganca, Shakespeare konverteres fra renæssanceteater til en hæsblæsende tour-de-force i en ny popkulturel kontekst, og filmmusicalgenren bliver rekontekstualiseret i en spektakuler demonstration af ligeledes popkulturelle referencer og filmstilistiske krumspring. Luhrmann refererer løbende til filmpublikummets position som tilskuere til det stykke, der udspiller sig på lærredet, og han lader helt bogstaveligt et rødt scenetæppe trække fra og for i indledningen og afslutningen af både *Strictly Ballroom* og *Moulin Rouge*.

Det er kendetegnende for alle tre film i trilogien, at de udspiller sig i et lukket mikrokosmos, der tilsyneladende er afsondret fra den virkelige



Fig. 1: iscenesætteren, instruktøren, musikelskeren og forføreren Baz Luhrmann.

verden, og det gør det naturligvis nemmere for værket at opretholde sin iscenesatte præmis. *Strictly Ballroom* udspiller sig i en kendt men alligevel fjern verden, hvor alle synes at have en klar overenskomst om, at amatørkonkurrencedans er det vigtigste i livet. Scenen omkring den ultimative kærlighedsmyte *Romeo + Juliet* er sat i en gentlemens verden i Fair Verona, hvor æreskodeks, våbenbesiddelse og samtale på vers er en selvfølge, og *Moulin Rouge* foregår i den parisiske underverden, hvor selv den mest standhaftige skeptiker bryder ud i sang. Baz Luhrmanns højnede og hybride filmiske univers er spækket med myter, arketyper, stærk symbolik og karikerede larger-than-life personligheder, og i den stiliserede og fjerne verden hjælper modsætningerne og de opstillede arketyper os til at afkode fiktionens højspændte verden.

Strictly Ballroom er en pastiche over nutidige dansefilm som f.eks. *Dirty Dancing*, *Flashdance* og *Footloose*, men den er samtidig en romantisk komedie, spækket med morsomme og karikerede personligheder, der konstant underbygger filmens kunstige verden. Filmens fortælling om amatørkonkurrencedanseren Scott Hastings, der falder i unåde hos hele det lokale danse miljø, da han bryder med konventionerne og insisterer på at danse sine egne trin, bygger på den klassiske David og Goliath myte, og samtidig er begynderdanseren Frans udvikling fra en kikset usynlig danser til en stærk, sensuel kvinde en tematisering over den grimme ælling. Filmens primære komiske omdrejningspunkt er det lokale dansesamfunds fælles enighed om, at Scotts rebelske dansetrin er lig med verdens undergang, og Scotts kunstige danseverden står i skarp kontrast til Frans "virkelige" verden. I den teatraliske verden bliver vi mødt med det ene kunstfærdige kostume efter det andet, kvinderne udmærker sig ved næsten umulige håropsætninger og indtil flere lag make-up, og Scotts mor understreger yderligere det komiske aspekt ved gentagende at proklamere, hun har sit "happy face" på. Frans familie, derimod, fremstår oprigtig, passioneret, bevidst og frygtløs, og selv i den mørke nat på terrassen bliver Frans bedstemor en attraktiv og sensuel kvinde, da hun danser den stærke tyrefægterdans pasodoble.

Romeo + Juliet manifesterer en klar intensivering af de både teatraliske og filmiske iscenesættelser, der blev antydet i *Strictly Ballroom*. Filmen er en pulserende orkestrering af heftig klipning, stærke farver, hæsbæsende kameratur, hypertextuelle referencer og ikke mindst Shakespeares udødelige mytetekst, der rekontekstualiseres i en ny populærkulturel kontekst og konstant balancerer i krydsfeltet mellem de selvreflekterende metaelementer og det romantiske melodrama. *Romeo + Juliet's* helt store udfordring er at få publikum til at acceptere det originale sprog i den nye kontekst, og Luhrmann hjælper os på vej ved at bruge så stærke intertekstuelle referencer i filmens første scener, at billederne i princippet kunne forstås uden dialogen. Filmens præmis som værende iscenesat fiktion centrerer fra starten ved hjælp af en installeret tv-skærm, der dermed bliver en substitut for de røde scenetæpper, vi ser trække fra i indledningen til både *Strictly Ballroom* og *Moulin Rouge*. Shakespeares prolog fremføres herefter i to omgange. Først af en nyhedsvært på skærmen, og derefter som en hårdpumpet doku-drama pastiche med en dramatisk voice-over, ledsaget af en heftig billedmontage, der hurtigt ridser præmissen for dramaets konflikt op. Den efterfølgende åbningssekvens er endnu en parodisk pastiche, denne gang over westernfilmen og den nutidige actionfilm. Vi bliver dog også mindet om, at dette i sidste ende er en tragedie, for selv om The Montague Boys er et kulørt og humoristisk element i fortællingen, er The Capulet Boys det bestemte ikke, og arketyperne bliver i den grad trukket op i *Romeo + Juliet*. Luhrmann ændrer Shakespeares oprindelige bal til et maskebal, og dermed får han muligheden for at understrege karakterernes symbolske betydninger i dramaet. Lady Capulet er klædt ud som den dramatiske Cleopatra, Tybalt fremstår som djævelen selv med glimtende røde horn i panden, mens resten af Capulet-drengene er klædt som dæmoner ved hans side. Både guvernørsønnen Paris og Julie er klædt i hvidt som en markering af disse to karakterers uskyld i det store spil, men hvor Paris er klædt i et lidt klodset hvidt astronautkostume med en ironisk reference til the american dream og en ung JFK, er Julie klædt som en yndig og let engel. Romeo, der i sin indledende monolog fremstilles som en poetisk rebel without a cause, er klædt som den skinnende ridder, der kan redde Julie fra hendes indespærrede liv på det store slot, men Mercutio er den karakter, der har det mest bemærkelsesværdige kostume på. Mercutio er hverken en Capulet eller en Montague og fremstår dermed som en outsider. Luhrmann



Fig. 2: De vågnede bare op en morgen og så sådan ud.



Fig. 3: *Romeo + Juliet* er fyldt med referencer til Shakespeares univers. De spiller billard i The Globe, spiser burgere på Rosencrantzky's og bærer pistoler af mærket "sword 9mm, series 5"



Fig. 4: The Capulet Boys er klar til både at leve og dø for ære.



Fig. 5: Pilgrimmen kysser den unge møs hånd og forseglar begge skæbner.

understreger dette ved at iscenesætte ham som en omskiftelig drag queen, der både har et fantastisk poetisk sprog, men samtidig bærer på en afmagt og en vrede, der hele tiden ligger og lurser under overfladen. Mercutio fungerer løbende som fortællingens udslagsgivende faktor. Det er ham, der skaffer adgangsbilletten til det store maskebal og dermed Romeos møde med Julie, han styrer nærmest festen med sin spektakulære performance, og det er ligeledes Mercutio, der med sin død fastsætter point of no return og tragediens uafværgelige slutning.

Antydningen af arketypernes symbolske rolle i *Romeo + Juliet* bliver for alvor trukket op i *Moulin Rouge*, hvor vi både præsenteres for den håbløse romantiker på sin dannelsesrejse, den onde hertug, den ufri kurtisane, der bare drømmer om at blive en rigtig skuespillerinde, den frie bohème, renhedens triumf og den patosfyldte kærlighed i trekantdramaet. Filmen er bygget op omkring den græske Orfeus-myte, hvor Christian som Orfeus vinder alle med sin sang og får lov til at stige ind i underverdenen for at hente sin elskede Satine, der som Euridike går rundt i det mørke dødsrige. Filmen sender dramaturgiske referencer til både Alexander Dumas roman *Kameliadamen* fra 1848, Puccinis *La Bohème*, musicalen *Cabaret* og en lang række klassiske filmmusicals fra Hollywoods guldalder, og Luhrmanns sidste værk i trilogien er på alle fronter en hypertekstuel collage. Da vi første gang møder Satine, sænkes hun ned fra loftet iført en blå kjole og høj hat med en mere eller mindre skjult henvisning til Malene Dietrich og *Der Blaue Engel*. Samtidig begynder hun at synge *Diamonds Are a Girls Best Friend* som en reference til Marilyn Monroe, der optrådte med samme sang i *Gentlemen Prefer Blondes*, og collagen påføres endnu et lag, da Satine går over i Madonnas *Material Girl*, hvis musikvideo er en direkte pastiche af netop Monroe og *Diamonds Are a Girls Best Friend*. Igennem denne hypertekstuelle leg får vi både præsenteret de sidste af fortællingens vigtige karakterer samt hele filmens problemstilling, samtidig med at det vrimler med både direkte, skjulte, parodierende, kulturelle og stiliserende referencer, der både river tilskueren med og ud af filmen på samme tid.

Farvninger i tid og rum

Luhrmanns film er præget af stærke, klare farver, og han bruger ofte farverne til at understrege en dramaturgisk eller tematisk betydning. I den indledende action-pastiche sekvens i *Romeo + Juliet*, hvor Montague og Capulet banderne har deres eksplosive show down, er hele benzintanken badet i komplementærfarverne blå og gul. Montague-drengenes bil er gul, Capulet-drengenes bil er blå. Montague-drengenes komiske og afslappede islæt understreges i deres løsthængende, spraglede Hawaiskjorter, hvorimod Capulet-drengenes alvor understreges af stramt, sort tøj med klare røde og gule veste. I *Moulin Rouge* bruges billedernes farvninger som en markering af før og efter Satines død, og ligeså farverigt livet og dets skabninger er inde på Moulin Rouge, ligeså grå og spøgelsesagtige er farverne i verdenen udenfor. Med undtagelse af det store L'amour skilt på Christians gavl, der med sin røde farve forbinder Christian med underverdenen og de ligeledes røde farver på Moulin Rouge's gavl. Den røde farve er altoverskyggende i samtlige af trilogiens film. Mange af filmenes sceniske elementer er røde, og Luhrmann bruger i flere tilfælde både den røde farve til at markere liv, kærlighed, passion, vrede og død i den evige balancegang mellem komedien og tragedien. Frem for alt bruges farven dog som endnu en markering af filmenes altoverskyggende performanceelement. I *Strictly Ballroom* er stort set alle dørene røde som en konstrueret markering af sceniske indgange. De tunge gardiner på danseskolen er røde, da Fran og Scott over deres pasodoble på terrassen, er de omkranset af røde lamper, og i den afsluttende scene har Fran en klar, glitrende rød flamingokjole på, der automatisk leder tankerne hen på den store blinkende Coca-Cola reklame, parret danser foran under deres prøver. I *Romeo + Juliet* bliver først Romeos indledende monolog, dernæst Mercutios flamboyante optræden som drag queen og til sidst den skæbnsvangre duel mellem Mercutio, Romeo og Tybalt indrammet af Sycamore Groves rødmaledede teaterruin, og da Mercutio ligger død på stranden, og Romeo styrter efter Tybalt, bliver kameraet stående i en sjælden ubevægelig position med Mercutio i forgrunden, omkranset af røde elementer, heriblandt det store røde "Wherefor L'amour" reklameskilt. Coca-Cola reklamen fra *Strictly Ballroom* transformeres i *Romeo + Juliet* til en direkte reklame for kærlighed, og det store skilt bliver dermed også et plotcenterende element midt i den pluralistiske hybrid. Reklameskiltet gennemgår endnu en transformation, inden det



Fig. 6: Mercutio er den mest komplekse og interessante karakter i dramaet. Hans sammensatte udtryk symboliserer løbende den dualistiske spænding i *Romeo + Juliet*, der konstant vipper mellem komedien og tragedien.



Fig. 7: Satine og Christian danser som Ginger Rogers og Fred Astair udover de parisiske tage.



Fig. 8: "Come and get me, boys". *Moulin Rouge* tematiserer myten om kvinden som objekt for mandens blik.



Fig. 9: Tybalts fægtekunst er i Shakespeares oprindelige tekstforlæg af den spanske skole, og Luhrmann citere dette gennem en gennemkoreograferet tyrfægterdans under duellen på benzintanken.

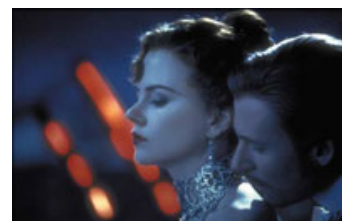


Fig. 10: Satines møde med The Duke i tårnet er badet i koldt blå lys.



Fig. 11: Den store "Wherefor L'amour" reklame kommenterer både på Romeos skodesløse hang til kærlighed i filmens start og på konsekvenserne heraf, da Romeo mod filmens slutning jægter Tybalt efter kampen på stranden.

optræder som rene røde bogstaver, der blot skriver "L'amour" som et ligeledes plotcentrerende element i *Moulin Rouge*. Farven rød eksploderer i *Moulin Rouge*, og den bruges i endnu højere grad end i de to første film til at centrere performance. Natklubben har røde gardiner overalt, lyset er rødt, inventaret er rødt, Zidler er klædt i en klar rød frakke, og Satine har bølgende rødt hår og stærk rød læbestift på. Satine er ligeledes iført en stærk rød kjole under sin performance oppe på elefanten, og argentineren er klædt i rødt under opførelsen af *El tango de Roxanne*.

"Listen to the rhythm. Don't be scared."

Igennem hele trilogien refererer Luhrmann til musiks mytiske sammenhæng med både teater og film. I *Strictly Ballroom* forbindes musikken med performance gennem dansen. I *Romeo + Juliet* bruges musikken både som underlægning og som diegetiske liveoptrædener rundt omkring i filmen, og det hele smelter sammen i *Moulin Rouge*, hvor den fusionerede teatralisk-filmiske kunstform bruger musikken som det essentielle udtryksmedie i en hyldest til filmmusicalgenren. I *Strictly Ballroom* tematiserer Luhrmann både dansen og selve livet som performance, og han understreger dette ved at placere mindst én karakter som betragter i de forskellige dansesekvenser. Under de store konkurrencer står hele Scotts familie og hepper på ham, inde på danseskolen er det meste af familien vidne til Scotts diskussionstango med dansepartneren Liz, Fran smugkigger på Scott, da han øver sine forbudte trin, og da Fran og Scott danser bag gardinet under The Pan Pacific Grand Prix står næsten samtlige af filmens karakterer og betragter dem afventende, indtil dansen er slut. Filmens miljø retfærdiggøreren dansen som handlingsbærende element, og vi accepterer fuldt ud de passager i filmen, hvor dansen er det primære udtryk. Ved at sætte scenen i et dansemiljø, gør Luhrmann det plausibelt, at aktørerne danser sig igennem flere passager af filmen, og *Strictly Ballroom* har derfor ikke de samme ekstreme hybride træk i det teatralisk-filmiske krydsfelt, som de efterfølgende to film har. Musikken spiller ligeledes en stor handlingsbærende rolle i *Romeo + Juliet*, og filmen går et skridt nærmere den klassiske filmmusical ved at have eksempler på diegetisk musik som en del af fortællingen. Hermed bliver musikken en specifik form for performance i filmen i stedet for blot en underlæggende indikator for performance, og dette højner yderligere det teatraliske udtryk og den mytiske forbindelse mellem musik, teater og film. Udover Mercutios gennemkoreograferet lip-sync performance af *Young Heart Run Free*, indeholder det store Capulet bal også en liveperformance af balladen *Kissing You* med sangerinden Des'ree. Nummeret er iscenesat som en liveperformance under festen, og alle gæsterne fungerer som synlige tilskuere, så sangen bliver ikke et regulert udbrud af sang, men fungerer nærmere som underlægningsmusik og kommentar til Romeo og Julies første kys. På samme måde fungerer drengkorets udgave af *When Doves Cry* og *Everybody's Free (to Feel Good)* både som underlægningsmusik til Romeos samtaler med fader Lawrence og vielsen af det unge par men også som kommentar til Romeo og Julies håbløse forelskelse og ægteskab. I *Moulin Rouge* tager karaktererne det sidste skridt og bryder endeligt ud i sang, og ligesom den hybride sammensætning af jambiske vers og populærkultur er en stærk præmis i *Romeo + Juliet* er de rekontekstualiserede popsange i den klassiske musicalsammenhæng en essentiel præmis i *Moulin Rouge*. Filmen tematiserer den teatraliske performance på flere planer og indeholder flere genspejlinger og spil i spillet. Stykket *Spectacular Spectacular* skal i løbet af filmen vise sig at indeholde en tro kopi af det trekantsdrama, der udspiller sig i den "virkelige" fiktion med Christian, Satine og The Duke, og det lægger endnu en dimension til de allerede konstruerede fiktionsplaner i værket. Flere af replikkerne fra "virkelighedens" historie går igen i stykket, og det mantra, der i sin tid tjente som en præsentation af Christian: "the greatest thing you'll ever learn is just to love and be loved in return", bliver en central sætning på begge iscensatte planer. Andre små spil i spillet er f.eks. opførelsen af *Like A Virgin* med Zidler som den skælvende jomfru overfor den sadistisk anlagte Duke og *El tango de Roxanne*, hvor tangoen og teksten er en spejling af Christians jalousi og afmagt overfor Satine.

Hele trilogien indeholder komiske passager med overdramatisering og urealistisk overspil, som f.eks. Shirley Hastings overdrevne sorg over Scotts nye trin, Lady Capulets teatraliske og karikerede samtale med Julie på hendes værelse før det store bal, og Satines overgearede forførelse af Christian under hans forvirrende "poetry reading". I disse passager bliver selve det teatraliske genstand for performance, da de



Fig. 12: Fran og Scott i deres frygtløse pasodoble.

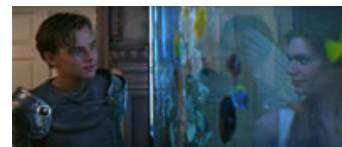


Fig. 13 + 14: Luhrmann bruger løbende det blå vand som symbol på forandring. Første gang vi ser Julie, er hun under vand. Parret mødes "under vand" gennem det azurblå akvarium, det meste af balkonscenen udspiller sig i en pool, og sidste gang Julie ser Romeo før den tragiske slutning, forsvinder han under vand.



Fig. 15: Kurtisane er iscenesat og klar til sin performance.

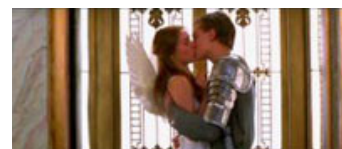


Fig. 16: Luhrmanns pulserende univers fremstår som én lang orkestreret performance, og Romeo og Julies første kys er ligeledes som en koreograferet dans, hvor kys, elevatorture, poesi og musik går op i en højere enhed.



Fig. 17 Rammefortællingerne i *Moulin Rouge* åbner sig lag for lag, og scenen omkring *Spectacular Spectacular* understreger yderligere filmens genspejlinger ved at være omkranset af indtil flere centrerede rammer. I hjerteform naturligvis.

karikerede personligheder tydeligvis spiller en rolle, og Luhrmann fjerner yderligere sin iscenesatte verden fra virkeligheden.

Den store forfører

Baz Luhrmanns trilogi bevæger sig i en modig balancegang mellem det komiske og det tragiske, og de tre værker illustrerer alle simple mytefortællinger i begrænsede og kunstige mikrokosmos omgivet af en eksplosiv og hybrid maksimalisme. Baz Luhrmann vil forføre og for at blive en del af den sanselige rus, må man give slip på fornuftens rationalitet og lade sig forføre. De fabulerende værker virker både foruroligende og eventyrlige i deres teatraliske gøren opmærksom på sig selv, og hvis man tør give slip og acceptere de performative præmisser, trækker de én med ind i en dragende og forskønnende illusion, der for en stund også gør den virkelige verden lidt smukkere.

Fakta

Mark Anthony Luhrmann, f. 1962.
www.bazmark.com

Opera- og teateropsætninger

The Mahabharata (1985), *Strictly Ballroom* (1986+1988), *Lake Lost* (1987), *La Bohème* (Sydney operaen, 1990), *A Midsummer's Night's Dream* (1994), *La Bohème* (Broadway, 2002).

Features

Strictly Ballroom (1992), *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996), *Moulin Rouge!* (2001).

Luhrmann stod desuden bag det overraskende radiohit *Everybody's Free To Wear Sunscreen*, der hængede hitlisterne i 1997, og i 2004 iscenesatte og instruerede han en 2 minutters ekstravagant reklamefilm for Chanel No. 5 med Nicole Kidman i rollen som verdens største stjerne. Begge produktioner kan ses på www.youtube.com

Rygterne om Baz Luhrmanns nye episke trilogi har været mange, men efter at været blevet overhalet indenom af Oliver Stone i kapløbet om *Alexander Den Store*, skulle han efter sigende være i gang med en australsk pendant til *Borte Med Blæsten*. Læs mere på www.cinemazone.dk



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)