

En scenes anatomi: Sort kaffe, sort humor

Af [JESPER MOLDASCHL](#)

Lars von Triers første spillefilm, *Forbrydelsens element* (1984), er en eksperimenterende og dystopisk kriminalfilm spækket med dunkle børnerim, hilsner til James Joyce og ironiske brydetag med filmhistoriske genrekonventioner. Hos von Trier fungerer dette postmoderne citatspil dog undertiden som mere end blot en tilfældig ophobning af litterære og filmhistoriske referencer ved samtidig at udgøre mere subtile kommentarer til filmens grundlæggende tematik.

Fra Twin Peaks 1. sæson:

Pete Martell: "Cooper, how would you like your coffee?"

Agent Cooper: "Black as midnight on a moonless night."

Pete Martell: "Pretty black..."

Postmoderne ironi

Amerikaneren Frederic Jameson har i en analyse af postmoderne kunst, film og litteratur formuleret en grundlæggende forskel på måder at citere andre værker på, idet han skelner mellem hhv. 'pastiche' og 'parodi'. 'Pastiche', der for Jameson er blevet den dominerende citatform, er en afstumpet og overfladisk referencemodus, der anvendes for references egen skyld, dvs. uden noget andet formål end at henvise til et tidligere produkt.

Pastiche consists of blank parody. It is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that, alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. (Jameson 1991: 17)

Overfor pastichens sterile og tandløse omgang med det kulturelle arvegods er parodien et langt mere kritisk værktøj, der både citerer og omformulerer genrekonventioner, så henvisningerne samtidig får ironisk tyngde ved at række udover det, der blot citeres ('ulterior motives').

Parodien er altså en form for komik, der kan fremavles ved tilstrækkeligt talentfuldt at genbruge traditionelle genrekonventioner på utraditionelle måder.

I en lille sær scene (eller rettere, i tre sære små scener) i *Forbrydelsens Element* gøres der behændigt brug af den parodiske citationsmodus. Det drejer sig om scener, der ironisk henviser til en af krimigenrens mest hævdundne motiver: den kaffekonsumerende politibetjent. Scenerne undgår pastichen ved ikke blot at gøre eksplicit opmærksom på dette genrekonventionelle motiv men ved samtidig også at bruge det som et sideløbende udsagn om hele filmens antiidealistiske tematik: Hovedpersonen Fisher bøjer sig konsekvent *ikke* for de faktiske forhold i den verden, der omgiver ham, men forsøger stædigt at omforme disse efter sine egne absurde rationelle og metodiske idealer. Han stirrer sig så blind på sine egne forskrifter, at han end ikke er i stand til at udføre en så banal handling som at skænke kaffe.

Handlingen

Politibetjenten Fisher er blevet kaldt tilbage til Europa fra Cairo for at opklare en række mord på små piger, der sælger lotterisedler. Via sin gamle og mentalt forstyrrede mentor Osbourne kommer Fisher på



Fig. 1. Oversvømmede arkiver i total.



Fig. 2. Fisher i halvnær tænder lyset ...



Fig. 3. dufter omhyggeligt i kanden ...



Fig. 4. skænker sig en kop ...



Fig. 5. og hanken knækker.

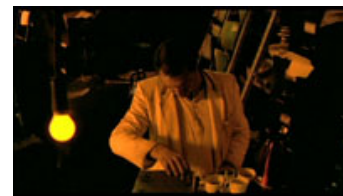


Fig. 6. To gange.



Fig. 7. Blanke sider i Harry Grey-filerne understreger, at Fisher er på vildspor.

sporet af den angivelige gerningsmand Harry Grey. Ansporet af Osbournes kontroversielle efterforskningsteori, der er nedfældet i bogen 'The Element of Crime', forsøger Fisher at demaskere forbryderens psyke og leve sig stadig mere ind i rollen som Harry Grey i håbet om at kunne spore en systematik i dennes forbrydelser. Indlevelselsesmetoden fører tilsyneladende ingen vegne for Fisher, der dog alligevel og med indædt stædighed holder fast i sit foretagende. Fisher stirrer sig blind på metoden og mener sågar, den har hjulpet med at knække en indviklet grafisk kode, som morderen skulle have signeret sine gerninger med. Til slut ender Fisher med selv at udføre mordet på den lotto-sælgende pige, han nu tror, udgør den sidste brik i fuldendelsen af Harry Greys forbryderiske mønster.

Selve handlingsforløbet er egentlig en rekonstruktion i Fishers (under-) bevidsthed, idet han befinder sig på en divan i Cairo og har indvilliget i at undergå hypnose for at få fjernet en slem hovedpine. Hele filmen er derfor også underlagt den hypnotiske trances logik med alt, hvad det medfører af brud på kausale sammenhænge, tidslig og rumlig forvirring og problemer med i det hele taget at fastholde en overordnet orienteringsramme. En ting står imidlertid fast i al moradset: en politibetjent skal have sin kaffe!

De tre scener

1. 22:02 min. inde i filmen er Fisher kommet på sporet af Harry Grey og dykker (bogstavelig talt) ned i politihovedkvarterets arkiver for at fiske morderens filer frem. Fishers voice over lyder hæst, mens han finder filerne og lægger dem over på kaffebordet, der står belejligt i nærheden: "The note in the tube mail has made me curious to see what's in this Harry Grey file. Osbourne had something going on, and I want to find out what." Mens dette sker, hører vi en svag baggrundsmusik og ser kameraet bevæge sig fra et dinglede fugleperspektiv med overblik over det oversvømmede arkiv nedefter, indtil vi næsten befinder os i øjenhøjde med Fisher og tættere på indstillingens væsentligste rekvirit; kaffen. Her dvæler kameraet nu og scenen er sat, netop som musikken stopper og voice over'en lyder: "I want to find out what". Fisher tænder den pære, der hænger ned fra oven, så alle kan følge med i det natriumgule skær, den kastes over bordet. En tiltrængt dosis koffein i et roligt øjeblik. Fisher dufter til kaffekanden og hælder møjsommeligt indholdet op i en kop. Han tager fat i koppen... og hanken knækker af. Fisher kigger underligt på stumpen og tager fat i en anden kop. Også denne gang knækker hanken. Fisher lader kaffen være og tager i stedet fat på mappen med Harry Grey filerne. Der klippes til et nærbillede af Fishers hænder, der bladrer gennem filerne, som dog ikke viser andet end blanke sider; Fisher har trukket en nitte, og man får fornemmelsen af, at hans efterforskning ikke har lyse udsigter. Ligesom resten af det landskab, han bevæger sig rundt i, falder også kaffekopperne fra hinanden for øjnene af ham og os. (fig. 1-7)

2. 53:05 min. inde i filmen når Fisher, der nu er i fuld færd med at leve sig ind i Harry Greys personlighed, til Hotel Schatz med elskerinden Kim, der senere viser sig at have et barn med forbryderen. En lille panorering fra højre til venstre standser i et smukt komponeret billedudsnit, i hvilket Kim skænker kaffe i en kop, mens hun spørger Fisher, hvad han foretager sig. Fisher fortæller, at han er ved at skitsere et sindrigt kort over forbryderens bevægelsesmønster, mens vi ser ham tegne ihærdigt på den hvide væg. Han takker dernæst nej til Kims tilbud om en kop kaffe, men ser alligevel over på hende, da hun med stor selvfølgelighed knækker hanken af koppen og anvender den som rørepinde (!) til kaffen. Fisher lukker derpå øjnene og ryster let opgivende på hovedet. (fig. 8-11)

Nu ser vi, at vi altså sammen med Fisher er blevet snydt i den første kaffescene fra arkiverne, hvis vi har antaget, at de knækkede hanker var tegn på det generelle forfald i filmens apokalyptiske univers. Hvis vi har grinet af Fishers forgæves livtag med kaffekopperne, må vi nu også grine af os selv. Det er nemlig stadig muligt at få sig en dosis koffein, hvis bare man bruger sin ligefremme og dagligdags fornuft. Fisher er imidlertid for længe fanget i sin egen strengt disciplinerede rationalitet, hvor indviklede systemer og mønstre er de eneste reelle rettesnore for hans handlinger. Spørgsmålet er, om ikke de fleste tilskuere ved første gennemsyn af filmen lader sig lokke af Fishers besnærende udregninger, selvom de små kaffe-intermezzoer lader os ane noget andet...



Fig. 8. Kim skænker kaffe ...

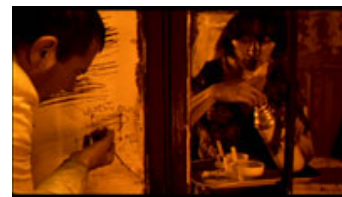


Fig. 9. imens Fisher maler et sindrigt kort.

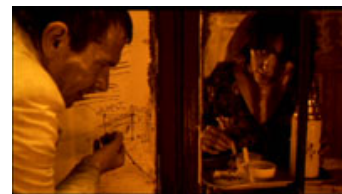


Fig. 10. Kim viser, at hanken er en rørepinde.



Fig. 11. Fisher ryster på hovedet ...



Fig. 12-19: Osbourne giver i forgrunden anvisninger til kriminologer og forklarer, hvorledes hans egen teori skal forstås korrekt. Fisher fejler den sidste gang kaffetesten, da han ikke har bemærket, at der er tale om en ny type krus. Fishers resignation er ikke til at tage fejl af, da han slukker lyset og tørr indrømmer, at spillet er slut. Kaffen har talt!



Fig. 13.



Fig. 14.



Fig. 15.

Billedkompositionen, der lader en træbjælke skille Fisher og Kim og deres respektive handlinger, er egentlig symptomatisk for de to typer rationalitet, der lanceres; hhv. Fishers teoretiske indbildninger og Kims ligefremme og praktiske fornuft. Kim er prostitueret og ved, hvad det vil sige at have et meget håndgribeligt forhold til verden, mens Fishers fortænkte abstraktioner afskærer ham mere og mere fra at forstå de mest simple gøremål. Der er tilsyneladende tale om et helt traditionelt two – shot, der normalt sidestiller de to involverede personer i billedet. Men vha. meget enkle og dog raffinerede kompositoriske virkemidler viser indstillingen faktisk i kondensat filmens overordnede tematik: den tiltagende diskrepans mellem Fishers idealistiske snæversynethed og de faktiske omstændigheder.

3. 1:22:35 min. inde i filmen har Fisher tilsyneladende helt opgivet at rekonstruere og forfølge Harry Greys bevægelsesmønster. Han har smidt hovedpinepillerne bort og indrømmet, at Europas klima er for koldt og ubarmhjertigt – han vil tilbage til Cairo og befinder sig nu på hotelværelset for at pakke sine ting og vende hjem. Men som en vedvarende påmindelse kører der på en fjernsynsskærm i værelset et bånd med mentor Osbournes dikterende anvisninger til den gode og standhaftige kriminolog: "Discipline is a prerequisite. I'll describe the development as a growing hunger, an insatiable hunger for the hunted. A criminologist can afford no weakness. He must remain untouched, detached, clinical, objective! To do otherwise would be to misuse my method." Billedet af Osbourne, der lyser frem på skærmen og stjæler opmærksomheden fra Fisher, korrigerer altså Fishers misforståede indlevelsestolkning af mentorens teori. Man skal ikke lade sig rive med ind i forbryderens syge sind, men forblive kold og uberørt, fuldstændig rationel.

Der klippes nu til en halvnær af Fisher, der for sidste gang skænker sig en kop kaffe inden den forventede hjemrejse. Han har tilsyneladende lært af de forudgående episoder, hvordan kruset skal håndteres og river denne gang hanken af. Men der er tale om en anden type krus, hvor hanken ikke er beregnet til at blive hevet af, så Fisher får i stedet hul i kruset og kaffen løber ud over det hele. Frustreret smider han kruset fra sig, rejser sig op og går over mod døren. Imens lyder hypnotisørens stemme spørgende: "So that's all Mr. Fisher? That's your story?", hvortil Fishers voice-over svarer: "Yes. That's all", inden han slukker lyset i værelset. (fig. 12-19)

Osbournes sidste forsøg på at peppe Fisher op indleder scenen. Dette forsøg på peptalk besvares dog af Fishers uduelighed med kaffen. Imperativerne 'be clinical' og 'be objective' står i skærende kontrast til den kluntethed, vi er vidner til i kaffe-indstillingen. For en gangs skyld ser det da også ud til, at Fisher erkender sit nederlag – en kriminalbetjent, der end ikke kan håndtere en kop kaffe mere, kan ligeså godt pakke sammen.

De resterende 13 min. af filmen viser, at Fisher trods alt forsøger at fange morderen en sidste gang, og nu i skikkelse af en iskold man-of-action, der hurtigt armerer sig med et gevær og en lille pige som lokkemad og kynisk forsøger at narre morderen i en fælde. Osbournes anvisninger om at udvise koldblodig rationalitet har altså alligevel ikke sluppet taget i Fisher. Morderen dukker dog ikke op, men Fisher kvæler i stedet den lille pige i forsøget på at tysse på hende. Tragedien er fuldendt. Fisher skulle have lyttet til kaffen.

Tak for kaffe

Den gentagende iscenesættelse af politimanden Fishers mislykkede forsøg på at skænke sig selv en kop kaffe indskrives sig i samtidens (1980'ernes) parodiske måde at konstruere komik på ved at genbruge traditionelle genrekonventioner på en utraditionel og ironiserende måde. En ironisk kommentar til klassiske kriminalfilm, i hvilke kaffe indgår som politibetjentens væsentligste rekvirit ved siden af pistolen. En postmoderne leg, i hvilken der citeres frit og fordrejet fra filmhistorien (og kunsthistorien i det hele taget). Her ligger han også helt på linie med filmkollegaen David Lynch, der i *Twin Peaks* serien gjorde opmærksom på krimigenrens indgroede brug af netop kaffemotivet, i og med 'special agent' Dale Coopers maniske begejstring for en velskænket kop 'damn good coffee!'. Hos Lynch anvendes det tilbagevendende kaffemotiv som absurd comic relief, for så vidt Coopers entusiasme for den sorte drik står i skærende kontrast til hans opklaringsarbejde i forbindelse med mordet på Laura Palmer. Jo større kontrasten er mellem Coopers ihærdige efterforskning af



Fig. 16.

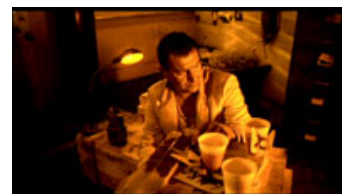


Fig. 17.

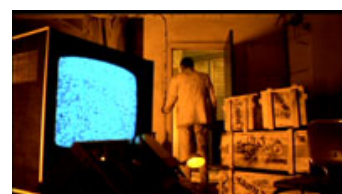


Fig. 18.



Fig. 19.



Fig. 20-22: *Twin Peaks*. "hold on a minute ... This is, excuse me, a DAMN fine cup of coffee!"



Fig. 21.



Fig. 22.

mordsagen, der har sat en hel landsby på den anden ende, og hans ligeså ihærdige værdsættelse af kaffe, jo mere absurd komisk bliver scenen.

Von Triers anvendelse af kaffemotivet minder om Lynchs. Hos Trier er det imidlertid ikke en den himmelråbende proportionsforvrængning mellem uhæmmet begejstring for kaffe og manisk opklaringsarbejde, der afstedkommer komik. Hos Trier er kaffescenerne små humoristiske intermezzoer, der sideløbende kommenterer ironisk på Fishers detektivarbejde og i det hele taget i al deres enkelhed formår at mime filmens antiidealistiske præmis. Fishers sygelige optagethed af systemer koblet med hans rationelle idealer, tvinger ham til at ville mere og mere, men kaffescenerne fortæller os, at han faktisk opnår mindre og mindre.

Mon ikke det var Rousseau, der engang definerede 'lykke' som overensstemmelse mellem det, man vil og det, man kan. Ikke sært, at Fisher derfor ender som en temmelig *ulykkelig* mand, der i filmens allersidste scene stirrer ind i øjnene på en abe nede i en mørk kloak, mens hans voice-over messende bønfalder den egyptiske hypnotisør: "You can bring me back now! Are you there..? Are you there?"

Fakta

Jameson, F (1991) *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Duke Univ. Press. Durham.

Hovedværket i dansk litteratur om Lars von Trier er uden tvivl de forskellige opdaterede versioner af Peter Schepelerns *Lars von Triers elementer*. Rosinante, Kbh. (1997/2000).

DVD:

Lars von Trier's Europe Trilogy. 4-disc Hypnotic Edition: indeholder de tre Europafilms + en bunke af ekstramateriale.

Twin Peaks – 1. Sæson, specialudgave: indeholder seriens pilotepisode, de 7 første afsnit samt en dvd med ekstramateriale.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)