

## Indholdsfortegnelse

side 3

### Leder: Bio pics

FAST INDSLAG. Martin Zandvliets *Dirch* (2011) har ansporet redaktionen til at skitsere den biografiske film som genre og knytte nogle kommentarer til dens forskellige udtryksmuligheder. Hovedeksemplerne er *Walk the Line* (2005) og *I'm Not There* (2007) om henholdsvis Johnny Cash og Bob Dylan.



side 4

### Stadier på terrorismens vej

FEATURE. Måske graver dokumentaristen Andres Veiel sig i sin første spillefilm *Wer wenn nicht wir* lidt tættere på terrorismens mystiske, sorte boks end storfilmene *Baader-Meinhof-Komplekset*. Ved at gå lidt længere tilbage i den tyske efterkrigshistorie får han anskueliggjort stadierne på terrorismens dystre vej. Mikael Busch kigger nærmere de to film.



side 5

### Det ufortryllelige hjerte

FEATURE. *Bourne-trilogien* er ikke blot dynamiske actionfilm. Filmene henter deres kraft fra dybe mytologiske lag i vores kultur. Bourne (i Matt Damons skikkelse) er intet mindre end en (sen)moderne udgave af den arkaiske helt Odysseus.



side 6

### Mellem indianere og politikere

FEATURE. Anmelderne var ikke begejstrede da John Fords elegiske western *The Man Who Shot Liberty Valance* havde premiere i 1962. Siden er filmen kommet til ære og værdighed, og i sin artikel om filmen viser Rasmus Pedersen, hvordan Fords film da også på elegant vis, tegner et kritisk portræt af det moderne USA.



side 7

### En scenes anatomi: Sunnyside Up

FAST INDSLAG. Det er en udbredt opfattelse, at den tidlige tonefilm var ensbetydende med statiske kameraopsætninger. Dialogen var den nye stjerne og lydisolerende foranstaltninger gjorde det vanskeligst at orkestrere kamerakørsler. Der er flere grunde til at trods den udlægning, heriblandt åbningsindstillingen til *Sunnyside Up* (1929), der er en nøjsomt koreograferet krankørsel optaget med synkron lyd.



side 8

### På rette spor

FILMANMELDELSE. Nicolas Winding Refns *Drive* har allerede modtaget et hav af positiv omtale og en prestigefuld pris for bedste instruktør ved Cannes Festivalen tidligere på året. Nu er *Drive* kommet op i danske biografer og heldigvis for det. *Drive* er en glimrende film - skiftevis dragende, hypnotisk, chokerende og følelsesfuld.



side 9

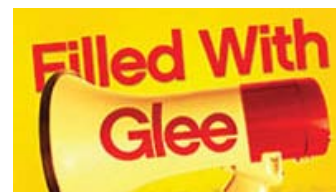
### Dontcha get it? We're all losers

BOGANMELDELSE. Mens *16:9* lægger sidste hånd på efterårets bogudgivelse om amerikanske tv-serier, kaster Dorte Schmidt Granild et blik på Smart Pop Books' antologi *Filled with Glee* (2010), der handler om FOX' successerie *Glee*, hvis 3. sæson skydes af samtidig med dette nummer.

side 10

### Løvernes Dronning

DVD-ANMELDELSE. Det er ikke nødvendigvis de stærkeste, der overlever kampen om magten i den kriminelle underverden. Jan Oxholm kaster et blik på den australske asfaltjungle i David Michóds imponerende debutfilm, *Animal Kingdom* (2010), hvor Cody-familien styres med hård hånd af den måske ondeste bedstemor i filmhistorien.



side 11

### 16:9 in English: With an Attitude

FEATURE. This Summer Ice Cube toured Europe and gave memorable performances in both Aarhus and Copenhagen. Ice Cube's musical career is alive and well as is his acting career. Cube has taken part in remarkably different films such as *Boyz n the Hood* (1991), *Friday* (1995), *Three Kings* (2000) and *Are We There Yet?* (2005). Ethan de Seife discusses the unusual development of Ice Cube's star persona.




side 12

### Et billedes anatomi: En vaskemaskinedør ind til filmen

FAST INDSLAG. Jens Amdi Nielsen gransker et enkelte billede af en vaskemaskinedør i Steven Spielbergs *Duellen*. I indstillingen bliver filmens omfangsrige biljagt sat i relief, da hovedpersonens maskulinitet drages i tvivl ved brug af en række kompositoriske raffineringer.



 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

### Leder: Bio pics

Det er ikke det mest velbeskrevne blad i viften af filmgenrer. Ej heller det mest hæderkronede. Ikke desto mindre er den såkaldte *bio pic* (da. biografisk film) kommet redaktionen på sinde i kølvandet på Martin Zandvliets *Dirch* (2011). Zandvliets film solgte 112.000 billetter alene i første uge og er i skrivende stund ved at runde 400.000 solgte biografbilletter. I de senere år har vi oplevet et sandt bombardement af biografier om kendte, semi-kendte og erfaringsvidner. Dokumentariske portrætfilm har det heller ikke skortet på, tænk blot på det sidste tiårs politikerportrætter: fx *En minister krydser sit spor* (2000), *Fogh bag facaden* (2003), *Mogens & magten* (2003), *Lykketoft finale* (2005), *Ballets dronning* (2006) *Dagbog fra midten* (2009) og *Svend* (2011). Om tendensen er ved at forgrene sig til spillefilmens verden, må fremtiden vise, men *Dirch* har i hvert fald bevist, at den biografiske film har tilskuertække. Imidlertid skal det ikke her handle om *Dirch* specifikt, men om den biografiske film som genre. Hvordan definerer man genren, hvad kan den byde på, og hvilke problemstillinger knytter der sig til den?

I den reviderede udgave af Gyldendals filmleksikon fra sidste år beskrives den biografiske film som en "filmgenre, der fremstiller oftest en berømt persons liv i dramatiseret form" (Schepele 2010, s. 81). Nu kan filmgenrer jo defineres på baggrund af en række kriterier såsom den dominerende følelsesoplevelse, som filmen forsøger at efterlade tilskueren med (fx gyser, komedie), produktionsteknik (fx animationsfilm), økonomiske forhold (fx blockbuster), målgruppe (fx børnefilm), semantiske kriterier såsom handlingens tid og sted (fx science fiction, western), karakter typer (fx gangsterfilmen), fremtrædende handlingselement (fx er det vanskeligt at forestille sig en krigsfilm uden krigshandlinger eller en musical uden sang), rekvisitter (fx den italienske melodramatiske subgenre *telefoni bianchi*) og syntaktiske kriterier (fx heistfilmens holdsammensætning, planlægning, kup-udførelse og efterspil). Der knytter sig naturligvis også en række stilistiske træk til bestemte genrer. Herudover kan man definere bestemte genrer ud fra de problemstillinger, som filmene bearbejder (fx beskæftiger subgenren *comedian comedy* sig ifølge Steve Seidman med begrebspar som *individuel kreativitet* over for *kulturel assimilering* og *excentrisk adfærd* over for *social konformitet*) (Seidman 1981).

I tilfældet *bio pic* må der således være tale om, at genren trækker på særligt to kriterier, nemlig karakter type (oftest en berømt person) og et kriterie, som Torben Grodal betegner "virkelighedsstatus" (Grodal 2003, s. 197) – uden dog at knytte det an til netop denne genre (Grodals eksempler er fantasy og socialrealisme): en dramatiseret udgave af (dele af) en berømt persons liv og levned. Man kan godt forestille sig, at en given film maskerer, at den er bygget op over en kendt persons liv, men i forhold til genrens økonomiske rationale, må det regnes som et centralt kriterium, at filmen eller dens paratekster ekspliciterer, at filmen har en indbygget ekstratekstuel reference til en biografisk person, som har eksisteret uden for filmens univers.

Genrens appel er blandt andet, at den kan postulere, at den bringer os ind under huden på en kendt person. Derfor giver genren helt naturligt anledning til *repræsentationelle* spørgsmål. Alt afhængig hvilken person, der er omdrejningspunkt for spillefilmen, knytter der sig en række overvejelser og implikationer til, hvordan filmen narrativiserer (dele af) en berømt persons liv og levned. Tag for eksempel to nyere film om musiklegenderne Johnny Cash og Bob Dylan: James Mangolds *Walk the Line* (2005) og Todd Haynes' *I'm Not There* (2007). *Walk the Line* er en medrivende fortælling, men set lidt på afstand trækker filmens dramatisering af Cashes liv på konventionel rock-and-roll-mythologi med alt, hvad det indeholder af rebelsk attitude, personlige, familie- og karrieremæssige nedture akkompagneret af stof- og alkoholmisbrug og efterfølgende en form for genopstandelse. Derudover vælger filmen en narrativ skabelon, der i vid udstrækning reducerer Cashes liv, så det banker i takt med den klassiske



Fig. 1: Cate Blanchett som Bob Dylan i *I'm Not There* (2007). En original variant inden for den biografiske film, den såkaldte *bio pic*.



Fig. 2: Johnny Cash (Joaquin Phoenix) og June Carter (Reese Witherspoon) i en omfavelse på scenen i *Walk the Line* (2005).

Hollywoodfilms dramaturgiske principper: særligt det dobbelte handlingsspor. I dette tilfælde sammenflettes historien om Cashs musikalske karriere på den ene side med hans kærlighedsforhold til June Carter på den anden side. De to er i høj grad betinget af hinanden (fig. 2). I filmens dramatisering af Cashs karriere anføres også en række kausale mekanismer. Eksempelvis foreslår filmen mere eller mindre direkte, at motoren i Cashs karriere kan føres tilbage den skyldfølelse, han bærer over broderens tragiske død, og som særligt hans far ikke kan se sig i stand til at tilgive. Det kan meget vel være sandt, at Cashs karriere i vid udstrækning var underbygget af et forsøg på at betale tilbage og bevise sig værdig som søn, men herved reducerer filmen Cashs karriere til privatpsykologiske forhold på bekostning af fx et socialpolitisk forståelsesperspektiv.

Todd Haynes vælger i *I'm Not There* enganske anden strategi i forhold til, hvordan den repræsenterer Bob Dylans liv og levned. Filmen tegner et kubistisk portræt, hvor seks forskellige skuespillere alle spiller Bob Dylan: Christian Bale, Heath Ledger, Richard Gere, Cate Blanchett, Ben Whishaw og Marcus Carl Franklin (fig. 3). Vi ser altså Bob Dylan i en række forskellige skikkelser, hvis navne i øvrigt varierer. Såvel aldersmæssigt, racemæssigt og kønsmæssigt er der også stor spredning. Filmens trailer udlægger fem af skikkelserne som henholdsvis "artist", "agitator", "poet", "fighter", "genius" og "radical". Meget sigende for filmens repræsentationelle strategi står den sjette åben, ligesom benævnelseerne ej heller er dækkende for de roller, som de seks rent faktisk udfylder i filmen. Herudover springer filmen gevaldigt i tid og rum, ligesom der skiftes mellem forskellige filmfotografiske strategier og ontologiske niveauer – fra mockumentary-lignende passager til drømmebilleder (fig. 4). Grundlæggende kan man sige, at filmen vælger *ubestemmelighed* som et overordnet iscenesættelsesprincip. Filmens titelsekvens anslår på fornem vis denne ubestemmelighed: Titlens bogstaver skifter, så der på forskellige tidspunkter står "I", "I he", "he", "I'm he", "I'm", "I'm her", "her" "not her", "not", "not here", før den endelige titel, "I'm not there", toner frem. "There's no telling what can happen," siger Richard Geres karakter til sidst i filmen, og netop denne karaktermæssige omskiftelighed farver hele filmens struktur. Filmen er modsat *Walk the Line* voldsomt fragmenteret – endda endnu mere fragmenteret end den seksdelte hovedrolle fordrer. Det er eksempelvis ikke sådan, at vi først følger Christian Bales Dylan, dernæst Heath Ledgers, dernæst Richard Geres. Selv om passager af filmen overordnet er *viet* til først den ene, så den anden udgave af Dylan, så er der *også* en række sammenfletninger.

Det er ikke nødvendigvis en mere sandfærdig eller redelig gengivelse af Dylans liv og musik end *Walk the Line* er af Cashs. Man kan sågar kritisere *I'm Not There* for at ride med på en personakonstruktion, som Bob Dylan selv har lagt fundamentet til. I filmens trailer er Bob Dylan eksempelvis citeret for at sige "All I can do is be me. Whoever that is." Ikke desto mindre giver det mulighed for at tegne et mangefacetteret portræt af kunstneren, og det er i virkeligheden ret interessant at sammenligne *I'm Not There* med en observerende dokumentarklassiker som D.A. Pennebakers *Don't Look Back* (1967). Hvilken giver det mest sandfærdige billede af Dylan? Hvilken giver det mest fuldstændige billede af Dylan?

*Don't Look Back* ligner måske en nøgtern, fluen-på-væggen-dokumentar, men filmens interventionsgrad er ikke så lav, som den umiddelbart synes – fx kan man ved selvsyn bevidne, hvordan Bob Neuwirth fjerner sig fra billedfeltets forgrund for at give kameraet bedre adgang til Dylan, der sidder ved sin skrivemaskine (fig. 5-6). Ligeledes er netop denne scene interessant, fordi der anvendes en klippestrategi, der *fremskrifer* indtrykket af et trekantsdrama, hvor Joan Baez og Bob Neuwirth hver især prøver at lægge beslag på Dylans opmærksomhed. Selv om både Dylan, Baez og Neuwirth er sammen i rummet, så favoriserer kameraet i første omgang Dylan og Baez, der synger duet, hvorefter der klippes til en udveksling, der tilsyneladende fandt sted tidligere rent kronologisk – da Neuwirth første gang kommer ind til Dylan og Baez. Her gør Neuwirth sig morsom på Baez' bekostning ("She's got one of those see-thru blouses but you don't even wanna"). Hvad der ved nærmere eftertanke virker som en *indledende*, drillende bemærkning, der i løbet af besøget bliver udglattet, kommer her til at fremstå som den sarkastiske kommentar, der skubber Baez ud på sidelinjen. Timingen og varigheden af en efterfølgende kort indstilling (fig. 7) får det nemlig til at fremstå, som om at Baez ikke blot forlader værelset, men bliver *fortrængt* fra det.

Mens *Don't Look Back* fra sit dokumentariske udgangspunkt anvender en række greb, der sår tvivl om filmens tilsyneladende lave interventionsgrad, så kan man fra den biografiske films perspektiv også argumentere for, at *I'm Not There* bruger hele fiktionsfilmens



Fig. 3: Seks Dylan-skikkelser i *I'm Not There* (2007).



Fig. 4: Et drømmebillede i *I'm Not There* (2007).



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7: Baez' exit.

palet af audiovisuelle virkemidler - varierende fotografiske stilarter, Fellini-inspirerede drømmesekvenser, castingen af seks Dylan-skikkelser med videre - i sandhedens og fuldstændighedens tjeneste. Samtidig afstår den fra at lægge en konventionel dramaturgisk skabelon ned over Dylans liv, mens man omvendt kunne spore en bestræbelse på at *narrativisere* i ovennævnte scene fra *Don't Look Back. I'm Not There* skyr ingen midler for at bringe os tættere på Bob Dylans tankeverden og følelsesliv - i alle dets afskygninger. Selv om titelsekvensen i *I'm Not There* lægger vægt på, at filmen blot er *inspireret af* Dylans liv og musik, så er det måske i virkeligheden *I'm Not There*, der har de bedste forudsætninger for at overlevere den mest komplette (og sandfærdige?) historie om Bob Dylan.

## Fakta

### Citeret litteratur

Schepele, Peter (red.) (2010). *Filmleksikon* (Kbh.: Gyldendal).

Seidman, Steve (1981): *Comedian Comedy* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press).



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

## Stadier på terrorismens vej

Af [MIKAEL BUSCH](#)

**Der Baader Meinhof Komplex er en seværdig og effektiv storfilm om den tyske terrorisme. Spørgsmålet er dog, om den ikke vil så meget, at den ikke får alle mellemregninger med. Måske graver Andres Veiel, dokumentaristen med en radikal vilje til at erkende, sig lidt tættere på terrorismens mystiske, sorte boks med sin første spillefilm *Wer wenn nicht wir* ved at gå længere tilbage i den tyske efterkrigshistorie. (fig. 1)**

### Vedrørende Baader Meinhof Komplexet

*Der Baader Meinhof Komplex* (2008) fortæller som bekendt historien om terrorismen i Tyskland. Billedsiden i makkerparret Bernd Eichingers (1949 – 2011) og Uli Edels (f. 1947) storfilm er konstant frapperende: massedemonstrationer, fyldte forelæsnings- og retssale, euforiske og forbitrede ansigtsudtryk. Lydsidens dynamiske puls er aldeles medrivende: skudvekslinger og eksplosioner akkompagneres af effektiv underlægningsmusik. Tempoet er hæsbæsende.

Ti år, 1967 – 1977, skal fortælles på to en halv time. Og det hele skal med (fig. 2): Shahan af Persien besøger Vestberlin; studenten Benno Ohnesorg skydes ned af en betjent; Rudi Dutschke holder en flammertale i det store auditorium på det tekniske universitet i Berlin, hvorefter han bliver udsat for et attentat; Gudrun Ensslin og Andreas Baader anbringer et par bomber i et varehus i Frankfurt; Baader befries fra fængslet under en ledsaget udgang; Ulrike Meinhof går under jorden og bliver en slags chefadeolog for den gruppering, som nu kalder sig selv *Rote Armee Fraktion*; militærtræning i Jordan; bankrøverier i Berlin; bombeattentater mod amerikanske militærinstallationer i Forbundsrepublikken og Bild Zeitung; sultestrejke; proces; Hanns-Martin Schleyer; Landshut; GSG 9; koordineret selvmord osv.

Alle skal med (fig. 3): Baader, Ensslin, Meinhof, Holger Meins, Jan Carl Raspe osv; første generation af RAF; anden generation af RAF; Peter-Jürgen Boock; Brigitte Mohnhaupt; Christian Klar osv.

Med andre ord: *Alt skal med*. Man bliver forført, man bliver godt underholdt. *Der Baader Meinhof Komplex* er en seværdig og effektiv storfilm. Især nok for gamle 68ere, der gerne vil mindes deres ungdoms revolutionære sværmerier. Den kan også være en nyttig kilde for et yngre publikum, der gerne vil skabe sig et historisk overblik over den tyske terrorisme. Filmen er ganske vist blevet beskyldt for i for høj grad at tage parti for terroristerne, men den lyver grundlæggende ikke. Selv den mindste birolle er besat med udsøgt omhu.

### Psykologiske mellemregninger

Men bliver man for alvor klogere af *Der Baader Meinhof Komplex*? Måske i virkeligheden ikke så meget. Jo, man får måske nok en lidt større forståelse for Ulrike Meinhof – filmens egentlige hovedperson (fig. 4). Som udgangspunkt er det jo nærmest ubegribeligt, at stjerneskribenten fra det venstreintellektuelle tidsskrift *Konkret*, som i begyndelsen af filmen – i sommeren 1967 – kaster glans over mondæne sammenkomster på den frisiske ferieø, Sylt, få år senere vælger at tage springet ud over den afgrund, der i terrorist- og sympatisørkredse går under betegnelsen "væbnet kamp". Men i bund og grund er det jo aldeles gådefuldt, at den samvittighedsfulde skribent dermed også giver afkald på sine egne tvillingedøtre. Hvorfor vinder terrorismefællesskabet over familiefællesskabet? Der mangler nogle psykologiske mellemregninger i filmen.

Og hvad med Gudrun Ensslin, som hurtigt udvikler sig til den egentlige



Fig. 1.



Fig. 2: Alt skal med. Rudi Dutschke (Sebastian Blomberg) holder sin legendariske tale i Audimax på TU (Det Tekniske Universitet) i Berlin under Vietnam-kongressen i februar 1968.



Fig. 3: Alle skal med. Petra Schelm (Alexandra Maria Lara), det første dødsoffer i RAF's egne rækker, juli 1971.



Fig. 4: Hvordan kunne denne nydelige, unge dame gå under jorden? Ulrike Meinhof i sin periode som stjerneskribent ved tidsskriftet *Konkret*.

lederskikkelse i RAF – bliver vi ret meget klogere på hende? (fig. 5) Vi ser, at der som udgangspunkt er konflikter hjemme i præstegården i Schwaben. Men samtidig antydes det, at Helmut og Ilse Ensslin, det protestantiske præsteægtespar, ejendommeligt nok ikke distancerer sig fra deres datter, da hun for alvor lægger kursen mod afgrunden. Hvordan skal vi ellers forstå deres tankevækkende ord i et interview med den unge Stefan Aust efter den første proces i Frankfurt i 1968:

**Helmut Ensslin:** For mig var det forbløffende,...at Gudrun...som altid har været klog og velovervejende...gennem handlingen [bomberne i et varehus i Frankfurt] næsten oplevede en tilstand af euforisk selvrealisering...en hellig selvrealisering...

**Ilse Ensslin:** Jeg fornemmer, at hun med sin gerning har bidraget til noget frigørende...sågar i familien...pludselig...føler jeg mig også selv befriet fra en tranghed og også en angst, som...har bestemt mit liv...Hun har taget angsten fra mig.

Men hvordan bliver Gudrun Ensslin så radikaliseret i sin bevidsthed, at hun forlader sin egen søn, Felix, og dennes far, Bernhard Vesper, for at danne par med den hårdkogte Andreas Baader? Igen: Der mangler nogle psykologiske mellemregninger.

### Metamorfoser

*Wer wenn nicht wir* (2011), instrueret af Andres Veiel (f. 1959), gør et begavet og originalt forsøg på at levere de manglende mellemregninger. Filmen, som er baseret på Gerd Koenens bog *Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus* samt Veiels egen research, betragtes af en del tyske filmkritikere som en slags prequel til *Der Baader Meinhof Komplex*. Der er det rigtige i betragtningen, at den stopper nogenlunde der, hvor *Der Baader Meinhof Komplex* begynder – nemlig der, hvor nogle få men handlekræftige tyske studenter allerede har undergået en metamorfose fra radikale studentereaktivister til deciderede terrorister. Andres Veiels anliggende er imidlertid – via en skildring af kærlighedsforholdet mellem Gudrun Ensslin og digterspiren Bernhard Vesper (fig. 6) – at tematisere selve radikaliseringsprocessen. Altså den mentale proces, der går forud for terrorhandlingerne. Hvordan kunne den dydige og dygtige præstedatter lægge en ring af beton omkring sine følelser?

Det personlige stedord i første person flertal, der indgår i filmens titel – som dårligt kan oversættes til mundret dansk: "Hvis ikke vi, hvem så?" – refererer naturligvis i første omgang til Gudrun Ensslin og Bernhard Vesper. Men i videre forstand hentydes der til hele den generation – 68-generationen – som på et bestemt tidspunkt i verdenshistorien mente at kunne gøre krav på hele verden. Her og nu. Filmen kunne derfor passende have undertitlen: *Wann wenn nicht jetzt* – "Hvis ikke nu, hvornår så?"

*Wer wenn nicht wir* starter dog – både mentalitetshistorisk og rent filmisk – et helt andet sted: Sort skærm – der høres fuglekvidder. Første indstilling: Et nærbillede af en fuglerede med nyfødte unger. På lydsiden en ildevarslende tone, formentlig frembragt af strygere. Anden indstilling: en rødlig kat løber over et grønt areal. Herefter krydsklippes der mellem fuglerede og kat. Scenen ender præcist, som man forventer: Katten slikker sig om munden efter at have fortæret en fugleunge, der er faldet ud af reden. Filmens lyriske anslag tegner altså et billede af naturkræfterne, som også kendes fra instruktører som David Lynch og Lars von Trier: Naturen er ond.

### Maj 1949, et gods i Niedersachsen

Filmens næste scene – tidspunktet er Maj 1949 – foregår inde i spisestuen hos digteren Will Vesper, som blev fejret af nazisterne. Den tiårige Bernhard og hans mor afventer husherrens ankomst. Stemningen er trykket. Den ildevarslende lyd fortsætter i baggrunden. Fru Vesper ringer med en lille klokke. Hushjælpen må gerne servere suppen. Så rives døren op. Will Vesper træder ind med replikken: "Nu er det slut". Underforstået: Katten skal dø.

Efter middagen gemmer Bernhard katten under noget halm i et bur, men observeres af faderen, som smiler overbærende bag en vinduesrude. Herefter er det Bernhard, der observerer faderen, der – med et gevær i hånden – bevæger sig hen mod kattens gemmested. Bernhard sætter sig fortvivlet på gulvet og afventer det uafvendelige. Det giver alligevel et sæt i ham, da skuddet lyder. Efter likvideringen af katten oplæser Will Vesper et digt om nattergalen for sin søn. Fra filmens begyndelse etableres der altså en sammenhæng mellem digtning og død.

Will Vesper udlægger i øvrigt teksten for Bernhard på følgende måde: "Katte hører ganske enkelt ikke til blandt os. De er jøderne blandt dyrene". Den gamle *Blut und Boden* digter hænger altså stadig fast i en nazistisk "verdensanskuelse", i øvrigt – ifølge Victor Klemperers bog om det 3. Riges sprogbrug, *LTI Lingua Tertii Imperii: Notizbuch*



Fig. 5: Hvordan kunne en begavet præstedatter springe ud over afgrunden? Gudrun Ensslin før hun mødte den egentlige mand i sit liv, Andreas Baader.



Fig. 6: Bryllup i det grønne. Gudrun Ensslin (Lena Lauzemis) og Bernhard Vesper (August Diehl) indgår ægteskab i begyndelsen af de glade 60'ere.

*eines Philologen* – et yndet ord i den nazistiske terminologi. Digterspiren Bernward får med andre ord *Blut und Boden* ind – om ikke ligefrem med modernælken – så dog i form af håndfast faderlig påvirkning. Ligesom så mange andre af de tyskere, der blev født i tidsrummet 1940 – 1950 plus/minus ca. 10 år. Ikke kun fysisk set lå Tyskland i ruiner i 1945 – man kan også tale om en moralsk *Stunde null*.

På den anden side er Will Vesper ikke en ren karikatur. Der er en vis ambivalens lige fra begyndelsen. Will Vesper elsker tydeligvis sin søn (fig. 7). Han tror på hans forfattertalent. Bernward får svært ved at undslå sig, da faderen før sin død tildeler ham den bundne opgave, at sørge for, at Will Vespers værker igen gøres tilgængelige for læserne.

### Tübingen, 1961 – 1964

Ejendommeligt nok er Gudrun Ensslin, Bernwards senere kæreste, indforstået med at medvirke til at genudgive Will Vespers værker på det forlag, de etablerer sammen. Tilsyneladende har den senere ledende terrorist, som i en form for radikaliseret anstændighedstænkning distancerer sig totalt fra "Auschwitz-generationen", i begyndelsen af 1960erne ingen særlige moralske betænkeligheder ved at røre ved den navnkundige *Blut und Boden* digter. Måske pga. af publicity-effekten. Måske forestiller hun sig, at en potentiel kassesucces kan skabe grundlaget for andre, mere ønskeprægede udgivelser.

Måske vil hun bare provokere sin far. I så fald opnår hun præcist den ønskede effekt. I en af filmens nøglescener, hvor Bernward besøger sine kommende svigerfamilie for første gang (fig. 8), udløser det unge pars udgivelsesplaner et større skænderi hos familien Ensslin: "Er du klar over, hvad du gør imod os?", spørger Ilse Ensslin sin datter. Hun minder om, at pastor Ensslin holdt en modig prædiken under Hitler-regimet, hvor han sagde, at Gud var større end Hitler. Gudrun minder til gengæld om, at han derefter meldte sig frivilligt til fronttjeneste. Om det var for at beskytte familien eller ej, er ikke relevant. Det er slemt at lade sig begejstre for Hitler, men det er – i Gudruns optik – værre at erkende tingenes rette sammenhæng – uden at handle.

Det kan lyde som om *Wer wenn nicht wir* er en tung og tankemættet film fra *das Land der Dichter und Denker*. Det er den vel også i sin kerne. Men den er samtidig – og det er dens fornemste kvalitet – udført med en befriende utvungenhed. Aldeles troværdigt skildres således den spirende frigørelse i 1960ernes Tyskland. Gudrun og Bernward, som bliver kærestes under deres germanistikstudium i den gamle universitetsby, Tübingen, forudgriber endda den seksuelle revolution, idet de etablerer en omvendt Jules og Jim-agtig ménage à trois med Gudruns veninde, Dörte, som det tredje hjul. Sjæleseismograferne August Diehl og Lena Lauzemis er ganske enkelt fremragende i rollerne som Bernward og Gudrun (fig. 9).

### Berlin, 1964 og fremefter

Det unge par drager fra Tübingen til Vestberlin, hvor frigørelsesprocessen intensiveres: Bernward og Gudrun bliver en del af det avantgardistiske bohémemiljø: Kommune 1, udenomsparlamentarisk opposition som reaktion på den store koalition mellem SPD og CDU, happenings osv. Selvom de har slået sig ned i byen bag Muren, føler de sig som deltagere i et verdensomspændende opbrud: Befrielsesbevægelser; Sorte Panther; stoffer og musik. Historiens store hjul synes at dreje og en stund synes det som om, retningen kan ændres: Hvis ikke her, hvor så? Hvis ikke nu, hvornår så?

Kort tid efter sønnen Felix' fødsel – i filmens sidste tredjedel – møder Gudrun den egentlige mand i sit liv, Andreas Baader. Mens skønånden Bernward vil ændre verden gennem en ændring af bevidstheden, har Andreas anderledes hårdtslående forestillinger: "Jeg er lige kommet ud af fængslet. Der tales det sprog, som svinene forstår – der skvadrer man ikke løs om modstand. Der kan man få et par på hovedet." Alene havde formentlig hverken den intellektuelle Gudrun Ensslin eller den brutale Andreas Baader gennemgået den radikaliseringsproces, der er den mentale forudsætning for kyniske terrorhandlinger. Men netop legeringen af intellektuel skarphed og handlekraftig skruppelløshed er den gnist, der tænder den fælles radikaliseringsproces (fig. 10). Gudrun har ikke let ved at forlade sit barn, men når hun vælger at gøre det, skal der også stå store ting på spil. Kursen mod afgrunden er lagt.

Også den efterladte Bernward bevæger sig ind en dødsspiral. Fysisk foretager han en rejse gennem Europa, samtidig med at han foretager en spirituel rejse gennem indtagelse af ubegribelige mængder af euforiserende stoffer. Det litterære resultat af rejserne – netop en bog med titlen *Die Reise* – afvises dog af hans forlag. Bernward mister helt kontrollen over sit liv og ender på en psykiatrisk klinik (fig. 11).



Fig. 7: Far og søn. *Blut und Boden* digteren Will Vesper fotograferet sammen med sin søn, digterspiren Bernward.



Fig. 8: Familiebesøg. Bernward Vesper (ses ikke på billedet) på sit første hos familien Ensslin.



Fig. 9: Den seksuelle frigørelse kræver sin mand m/k. Ind i mellem skal der være tid til at sove.



Fig. 10: Handlekraftig skruppelløshed legeres med intellektuel skarphed. Andreas Baader og Gudrun Ensslin.

Filmen fortæller ikke, at *Die Reise* senere udgives posthumt – Bernward begår selvmord i 1971 – og med det samme får status som et autentisk udtryk for 68generationens livsfølelse.

#### En blød mand med en radikal vilje til at erkende

I centrum af *Wer wenn nicht wir* – i hvert fald det meste af filmen – står forholdet mellem Gudrun Ensslin og Bernward Vesper. Kigger man lidt nærmere efter, er Bernward dog den egentlige hovedkarakter. Det fornemmes, at instruktøren selv ser en åndsbeslægtet i den forvirrede skønånd med et had/kærligheds forhold til sin far.

Også Andres Veiel har – fortæller han selv i interview – et ambivalent forhold til fædrene i sin slægt. Hans bedstefar var således general i operation Barbarossa, Hitlers felttog mod Rusland. Også hans egen far var officer i Hitlers hær. Selv betragtes han imidlertid som psykologen blandt tyske instruktører. Han har da også studeret psykologi i Berlin og under sin filmuddannelse været elev af menneskekenderen Krzysztof Kieslowski. Veiel er mest optaget af spørgsmålet om, hvad der skal til, for at mennesker handler som de gør. Veiel ligner da også snarere en blød socialrådgiver eller en dansk lærer i gymnasiet end en karriereofficer (fig. 12).

Man skal dog ikke tage fejl af Veiels nærmest radikale vilje til at erkende de rette mikro- og makropsykologiske sammenhænge i efterkrigstidens Tyskland. Allerede som 15-årig overværede han retsmøderne i Stammheim mod Ensslin, Baader og Meinhof for at skrive om processen i skolebladet. Det mest konsekvente – og dybt ubehagelige – eksempel på Veiels radikale vilje til at erkende er hans dokumentarfilm *Der Kick*. Titlen refererer til et dødeligt spark, der forekommer i *American History X* (Tony Kanye, 1998). Denne film havde to nynazistiske brødre fra en landsby i Brandenburg nemlig ladet sig inspirere af, da de torturerede en 16-årig dreng til døde. Veiel nærmest tvang sig selv til at lave en film om sagen.

Kendere af tysk film og trofaste læsere af 16:9 vil vide, at det ikke er første gang, Andres Veiel bearbejder den tyske terrorisme. I dokumentarfilmen *Black Box BRD* (2001) fremstiller han således to modsatte og dog overraskende parallelle tyske skæbner – finansfyrsten Alfred Herrhausen og Wolfgang Grams, topterroristen fra RAF's mystiske 3. Generation. Se evt. 16:9 nr. 24, november 2007. I *Wer wenn nicht wir*, hans første egentlige spillefilm, graver Veiel sig endnu tættere på terrorismens sorte boks.



Fig. 11: Gudrun Ensslin har forladt Bernward Vesper. En rodløs skønånd på vej ind i en døds spiral.



Fig. 12: Andres Veiel, manden bag *Wer wenn nicht wir*.

## Fakta

### Anbefalet litteratur

Stefan Aust: *Der Baader Meinhof Komplex* (det litterære forlæg for filmen; første udgave 1985 – anden udgave 2008)

Mikael Busch/Erik Wikkelsø: *Der Baader Meinhof Komplex* (drejebogen til filmen, udgivet på Tyskforlaget, 2011)

Gerd Koenen: *Urszenen des deutschen Terrorismus* (det litterære forlæg for *Wer wenn nicht wir*, 2003)

Bernward Vesper: *Die Reise* (1977)

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

## Det ufortryllelige hjerte

Af [OTTO PRETZMANN](#)

Med bogtitler som *The Icarus Agenda* (1988), karakternavne som Jason og en paramilitær enhed ved navn Medusa (begge fra Robert Ludlums roman *The Bourne Identity*, 1980) kan man antage, at Jason Bourne-universet er blevet til med tanke for stoffets mytologiske forankring. Selvom argumentet i nærværende artikel vil være, at det er Odysseus snarere end Jason, som *filmene* Bourne slægter på, så rokker det ikke ved den centrale pointe, at Bourne-figurens kulturhistoriske rødder kan bidrage til at forstå de oppositionelle kræfter, der sættes i spil i filmene – ligesom det i sidste ende giver os en nøgle til at forstå deres særlige gennemslagskraft i det nye årtusinde.

Den tyske sociolog Georg Simmel (1858-1918) indleder sit essay "Storbyerne og det åndelige liv" med en karakteristik af modernitetens vilkår, der har holdt sig levende op i senmoderniteten: "Det moderne livs dybeste problem udspringer af individets krav om at bevare sin tilværelses selvstændighed og egenart over for overmægtige kræfter, som samfundet, den historiske overlevering, den ydre kultur og livets teknik repræsenterer." Han fortsætter med at konstatere, at den kamp mod naturen, som det primitive menneske må udkæmpe for at opretholde sin fysiske eksistens, gennemgår sin seneste transformation i moderniteten. Denne kamp udspillede sig i Odysseus, ligesom den nu – i sin seneste transformation - udspiller sig i Jason Bourne.

### Ind fra kulden

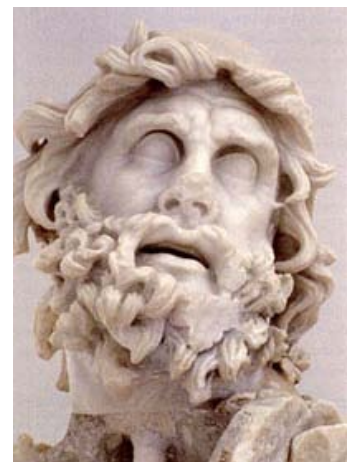
Homers klassiske epos *Odysseen* indledes med, at guderne fra deres kommandocentral på den skyomdækkede Olymp beslutter at kalde deres dreng hjem. Efter en strålende indsats i den ti år lange trojanske krig har agenten Odysseus flakket om på havene med mindst syv kugler i kroppen. Fra at være et kostbart, finjusteret, intelligent stykke militærteknologi med sejren over Troja på cv'et har han udviklet sig til et uberegneligt fejlstyret missil, delvist et offer for den lunefulde havgud Poseidon, der "tumler ham fjernt fra hans hjemstavn" og tilsyneladende har fået uddelegeret et frirum i Olympens spegede magtkorridorer til at udøve sine manipulationer.

Nu træder Pallas Athene i karakter og udfordrer Zeus: Hvor længe vil du vende det blinde øje til? Hvor længe vil du acceptere raddenskab i din egen organisation? Hvornår vil du kalde Odysseus ind fra kulden? Hans navn trues af glemsel og hans gennem snart ti år trofaste udholdenhed i bestræbelsen på at finde hjem til sig selv står foran tilintetgørelse. Vil du udslette ham?

Svaret på det sidste spørgsmål giver sig selv. Ellers ville vi ikke i dag have Odysseus lyslevende i blandt os som en uforandret nærende kilde til vores forståelse af os selv og vores omverden. Og som et kraftværk, der for alvor sætter strøm på de fortællinger, vi selv skaber for at orientere os i den fælles virkelighed. For eksempel i form af det sidste tiårs actionfilm!

### "Tell me – who am I?"

For kort tid siden var der premiere på Jaume Collet-Serras actionfilm *Unknown Identity* (2011) med Liam Neeson i hovedrollen og et vinterkoldt Berlin som stemningsfuld kulisse. Efter en ulykke mister bioteknologen Martin Harris (Neeson) hukommelsen og bliver tilsyneladende offer for et identitetsrøveri. Til sidst afsløres det, at han i virkeligheden er et våben, specielt konstrueret til at eliminere en idealistisk tysk forsker med to søde døtre. På grund af ulykken løber intrigerne ind i problemer og på Martins spørgsmål: "Tell me, who am I?" – meddeler hans mentor med alt, hvad Frank Langella kan mønstre af iskold faderlighed, at han (altså Martin) nu selv står for skud: "You were my best boy. Now you will end up as a useless narcotic found in



the street". Han har dog gjort regning uden sin drengs "ufortryllelige hjerte".

Hvis dette resumé forekommer en anelse bekendt, skyldes det, at dette i øvrigt seværdige bud på actiongenren helt ud i titlen plagierer Bourne-trilogien, de tre skelsættende actionfilm, som Doug Liman og Paul Greengrass skabte fra 2002 til 2007 med Matt Damon i titelrollen. Også nyformuleringen af James Bond-formularen med Daniel Craig i titelrollen lægger sig tydeligvis i kølvandet efter Bourne. Hver gang man har set et af disse *rip-offs* – og der er flere end nævnt her – er det i sandhed en læskende oplevelse at vende tilbage og gense den ægte vare. I årene, der er gået, har Bourne-filmene befæstet deres position som genrefornyende og filmhistorisk prægnante værker. At de også har bevaret deres attraktion på dvd-markedet, kan enhver forvisse sig om på hylderne, hvad enten det er i Føtex eller i TP-Marked.

Tiden er således inde til at stille spørgsmålene om årsagen til Bourne-filmenes særlige tiltrækning, som også demonstreres ved, at de tåler fordybelse og talrige gensyn. Mit svar vil i første omgang være kort og ganske enkelt: Bourne-trilogien er filmkunst med dybe rødder. Både filmhistorisk og kulturhistorisk. Deres genrefornyende træk spejler samtiden med dyb resonans.

### Forsvindingspunktet

Rikke Schubart har i sin bog om actionfilm, *Med vold og magt*, peget på genrens karakter af moderne mytologi. Bl.a. med inspiration fra René Girards tænkning over kulturens syndebukke- og frelsermotiver udfolder hun sine analyser af fænomener som Dirty Harry og Rambo. Det vil sikkert være frugtbart at føre hendes tankegang up to date, men det er ikke hensigten her, selv om synspunktet, der afprøves i det følgende, netop er, at Bourne-fiktionen henter kraft fra dybe mytologiske lag i vores kultur. Mens Schubart fremanalyserer tendenser og forandringer i lyset af amerikansk samfund og kultur, er perspektivet i det følgende anlagt for at identificere antikke tankefigurers transformationer i senmoderniteten. Jeg vil heller ikke gå ind i spørgsmål om genredefinition, selv om man berettiget kan overveje, om trilogien er egentlige actionfilm. Under alle omstændigheder er filmene en udfordring.

Fokus er på den første af trilogiens film: *The Bourne Identity* (Manden uden navn), instrueret af Doug Liman for hvem filmen på flere måder var et personligt anliggende. Blandt andet har han i sin meget frie bearbejdning af Robert Ludlums roman inddraget materiale fra sin fars erindringer om Iran-Contra-affæren. På dvd-udgavens kommentarspor understreger han dramaets eksistentielle dybde, men på trods af hovedpersonens fornavn er der ingen tegn på, at filmens skabere på noget tidspunkt har forbundet projektet med græsk mytologi, endsiige Homers beretninger. At der er frugtbare og slående perspektiver i en sammenligning, forbliver altså den følgende analyses påstand, som står for egen regning.

Situationen hvor en mand berøvet alt skyldes i land på fremmed kyst, således som det sker i filmens indledning, er grundlæggende også for beretningen om Odysseus. Hvor er jeg? Hvem er jeg havnet blandt? Jason Bourne er blandt brave fiskere, der får ham bragt i havn, hvor en omhyggeligt elaboreret scene fører en fascinerende sonde ind i filmens eksistentielle kerne, funderet i hovedkarakterens dilemmaer (filmen er i allerhøjeste grad karakterbaseret, hvilket bekræftes af instruktøren). Scenen består af én indstilling med en kompleks mise-en-scène, der varierer beskæringerne og spillet mellem for- og baggrund. Efter at have bevæget sig fra skibet hen mod kameraet standser Matt Damon op i halvnær og fjerner sig derefter igen (fig. 2-3). En varescooter krydser bag hans ryg, mens to personer samtidig et øjeblik dækker for udsynet (fig. 4), og pludselig er han forsvundet i den blå luft (fig. 5). Indstillingen er uklippet, og der er ikke anvendt computer-effekter. "Ingen blandt publikum lægger mærke til det", kommenterer instruktøren resigneret (det gælder dog ikke [Jakob Isak Nielsen](#), hvem jeg skylder iagttagelsen). Ser man meget nøje efter, kan man se Matt Damons fødder under scooterens hjul, samt en flig af hans krumbøjede ryg bag ved førerhuset (fig. 6).

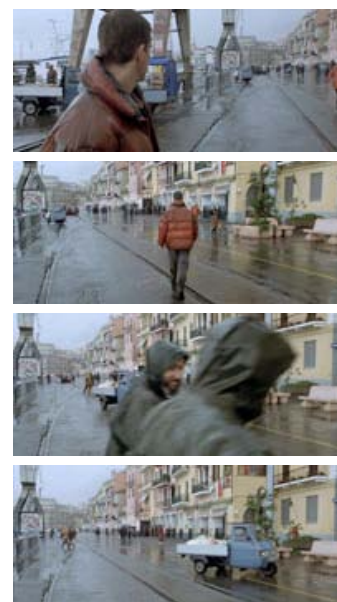


Fig. 2-5: Bourne forsvinder for øjnene af os.



Fig. 6: At det ikke er et digitalt forsvindingsnummer, kan man lige akkurat se i dette frame – se pilene.

Virningen er forbløffende og varierer hen mod filmens slutning, hvor kameraet efter alle slutopgørene følger Matt Damon på vej over en parisk bro, men hans gang "løber fra" panoreringen og ud af billedrammen, og da panoreringen indhenter ham, er han pist væk (fig. 7-8). Scenen blev skabt i et kort skumringsøjeblik uden andre tilstedeværende end Matt Damon og Doug Liman, der ofte selv står bag kameraet i sine film.

Instruktørens lidenskab for udformningen af disse "forsvindingspunkter" hænger selvfølgelig sammen med identitetsproblematikken og Bournes kamp for at finde hjem til sig selv. Også Odysseus kender den kunst at forsvinde i den blå luft, når han foran sin frygtindgydende modstander kyklopen Polyfemos kalder sig "Ingen" (græsk "otis", måske et ordspil på navnet Odysseus). Han er dog aldrig selv i tvivl om sin sande identitet: Jeg er den berømte Odysseus. Men bag ved denne problematik kan vi i Odysseus' karakter finde en dybereliggende nøgle til forståelse af Bournekarakteren.

#### Metis

Blandt fiskerne i filmens begyndelse oplever Bourne desperationen over ikke at kunne se en sammenhæng mellem sin manglende erindring om sit navn og så de velfungerende færdigheder, han besidder: F.eks. kan han binde raffinerede knob. En egenskab også de gamle grækere værdsatte, og som Odysseus' hustru mestrede ved sin vævestol, hvor hun bandt og løste trådene, så hun formåede at holde bejlerne stangen indtil sin ægtefælles hjemkomst. Den slags færdigheder udgør en praksisorienteret fornuft: "Cunning Intelligence", altså snuhed og list, har forskere benævnt denne mere dulgte side af rationaliteten (se faktaboksen), der står i kontrast til den hævdundne opfattelse af den græske kulturs lysende logikbaserede rationalitet.

Senere i filmen akkumuleres Bournes praktiske færdigheder og danner omridsene i den identitet, han jagter, samtidig med at de sætter ham i stand til at undslippe sine forfølgere. Bournes identitet hænger således sammen med en alternativ form for rationalitet, der ofte uerkendt og i det skjulte formår at gribe chancen i det korte, forbigående øjeblik og som en skrothandler (jf. antropologiens begreb "bricolage") se anvendelsesmuligheder langt hinsides de formål, som forskellige genstande oprindeligt var skabt til at tjene. Finter og kneb. Manøvre dygtighed og fingerfærdighed. Smutveje og genveje. Med andre ord en *taktisk* bevidsthed i modsætning til en *strategisk*. Taktikeren befinder sig i kampzonens uoverskuelige situation, mens strategikeren befinder sig i kommandocentralen og oplever virkeligheden via abstrakte repræsentationer (modeller, figurer, strukturer) – netop de to omtalte rationalitetsformer, som jeg tager op igen lidt senere i sociologisk og kulturhistorisk sammenhæng.

I græsk kultur er Odysseus det rigest udfoldede billede på snuhedens og listens bevidsthedsform, hans herskende evne, som grækerne kaldte *metis*, snilde og kløgt. Hermed adskiller han sig fra den arkaiske Achilleus, der med sit krigermod og sin æresbevidsthed ikke på samme måde havde fremtiden for sig. Metis hænger altså sammen med en historisk udvikling inden for identitetsdannelse og personlighedstype. Denne udvikling – kort sagt: fra Achilleus til Odysseus – følges af Keld Zeruneith i *Træhesten*, som forfatteren kalder en "bevidsthedshistorie" (han følger heri udviklingen videre frem til Sokrates. Se faktaboks).

En af de store attraktioner ved Bournefilmene er netop det rigt varierede opbud af actionscener, hvor Bourne nedkæmper sine modstandere med sin overlegne metis. Hvilket er noget ganske andet end de mere tykpandede actionfilms muskelspillende krigeriskhed. Matt Damon giver Bournekarakteren dybde, smerte, mørke og uudgrundelighed.

#### Guder og mennesker, mænd og kvinder

Både stilmæssigt og narrativt præsterer Bournefilmene et dobbeltgreb gennem krydsklipningsstrukturen mellem CIA-bureaukatiets isblå



Fig. 7-8: Forsvindingsnummeret varieres i slutningen af filmen.

computermiljøer med avanceret overvågningsudstyr og så den virkelighed, hvor Bourne færdes i flere forskellige årstider og landskaber, sanseligt og rigt orkestreret, globalt tummelumsk. I en bemærkelsesværdig sekvens har Bourne og hans ledsagerske Marie søgt tilflugt hos hendes familie på en landejendom i Sydfrankrig midt i vinterens hjerte. Julemorgen vågner Bourne tidligt og oplever under indtrykket af familielivet omkring sig en frygt for at lære sig selv at kende (fig. 9). Han foreslår Marie, at de skal gemme sig for verden, og han vil opgive sin kamp for at finde hjem til sig selv. Marie repræsenterer her en fristelse, som man kan sige realiseres i begyndelsen af trilogiens anden del, *The Bourne Supremacy*, hvor parret gemmer sig for verden i Goa.



Fig. 9: Bournes frygt under indtrykket af familielivet omkring ham.



Fig. 10: Marie forsvinder i havets dyb.

Blandt Odysseens mange forskelligartede kvindeskikkelser udgør Kalypso, hvis navn betyder "den skjulende", den største risiko for endegyldig fortabelse, som Odysseus konfronteres med. Fortabelse af selv og identitet, fortabelse og glemsel af hele livsrejsens formål. Hos Homer sætter sendebuddet Hermes gang i historien igen, i Bournefilmen er det en russisk lejemor, som opsøger parret og får Bourne tilbage på sporet frem mod de endnu uafsluttede opgør. "We don't have a choice" siger Bourne til Marie under flugten. "Yes, you have" siger hun, inden hun falder for morderens kugler, og havets "skjulende" (græsk: kalypsein) bølger fører hende bort (fig. 10).

Men Marie repræsenterer også den ventende hustru, Odysseus' Penelope, hvis vi holder os inden for den første films rammer, som slutter med en foreløbig hjemkomst til den græske øverden. Netop dette aspekt hænger sammen med det indtryk, familielivet med børnene på den franske landejendom gør på Bourne (scenen fremadspejler slutningens afsløring af, at Bourne har aborteret sin CIA-mission af hensyn til offerets børn – det ved han endnu ikke, men i den aktuelle scene regerer følelserne ubevidst).

Da børnene vågner senere julemorgen, kan de ikke finde familiens hund, og Bourne ved omgående, at hans forfølger er nået frem. I opgøret med forfølgeren, der spilles af Clive Owen, udnytter Doug Liman de visne hvederis på den tilfrosne mark med en prægnans, der bringer andre mestre i erindring, eksempelvis Hitchcock og Arthur Penn, der også vidste, hvad tørt raslende plantestængler kan tilføre filmkunsten. Her mellem aksene opstår i Clive Owens dødsøjeblik en sandhedens pause mellem de to CIA-agenter. "Look at all this", siger Clive Owens karakter og peger ned ad sin forblødende krop, "look at what they make you give" (fig. 11). Hvorefter han udånder i de knitrende ris. Hvilke andre actionfilm har formået at skabe et tilsvarende tragisk møde mellem helt og forfølger?



Fig. 11: "Look at the what the make you give", siger Owens karakter, før han udånder.

Både Clive Owen og Matt Damon er i filmen produkter af Treadstone, et CIA-kreeret netværk af hjernevaskede agenter med speciale i uefterspolige likvideringer. Ætlinge af Dr. Caligaris kabinet. Men selv troldkvinden Kirke i Odysseen, der ellers formår at forvandle ethvert mandfolk til et svin, må strække våben over for Odysseus' "ufortryllelige hjerte". I det afgørende øjeblik slår dette hjerte også til i *The Bourne Identity* og får CIA-chefen Conklins (Chris Cooper) avancerede træningsprogrammer til at kortslutte, da Jason Bourne tøver med at likvidere sit mål, der viser sig at være familiefar med børn. Som Conklin siger til Bourne, da de endelig konfronteres: Du er et 30 millioner dollars dyrt "malfunctioning weapon". Og du var skabt til at være usynlig. Til at være "Ingen".

Clive Owens tragiske replik – "Look what they make you give" – fører hele filmens vision ind i en klassisk konflikt mellem det selvstyrende menneske over for de fjerne fremmedstyrende olympiske guder. Spillet mellem guder og mennesker i det klassiske epos genskabes på modernitetens vilkår i spillet mellem de overvågende bureaukrater i CIA's hovedkvarter, der via de elektroniske systemer kan kortlægge et menneskes mindste bevægelser på det strategiske niveau, og de nødstedte aktører, der på det taktiske niveau forsøger at være et skridt foran i kampen for at konstruere en holdbar personlig identitet og dermed fravriste tilværelsen den skæbne, der kun er mennesker og ikke guder forundt.

Doug Liman havde ikke tidligere haft de produktionsvilkår, som Universal kunne tilbyde, og blev lettere overrasket, da han under castingen bad om skuespillere "i stil med" Chris Cooper og Brian Cox i de bærende CIA-boss-roller som Alexander Conklin og Ward Abbott. Jamen hvorfor så ikke tage selve Chris Cooper og Brian Cox? Lød svaret. Det bidrager i høj grad til filmens atmosfære og mørke intensitet, at de olympiske *badguys* gestaltes med disse karakterskuespilleres pondus (fig. 12). Først i toeren og treeren



Fig. 12: De olympiske *badguys* i samme indstilling: Chris Cooper og Brian Cox.

kommer Pallas Athene på banen i skikkelse af Joan Allen som Pamela Landy, Bournes skytsengel, ligesom gudinden hos Homer griber ind på hans side i konflikterne.

### En flanør på speed

En flanør er en figur med lidt ubestemmelige træk. Betegnelsen flanør finder nødtigt vej til andre sprog, som derfor tyr til den franske udgave. Han identificeres som en modernitetens fodgænger af forfattere som Charles Baudelaire og Walter Benjamin og står tilsyneladende med sit dandy-præg i tydelig kontrast til Bournefigurens sammenbidte og resolute handlekraft. Ingen vil næppe heller finde på at hævde, at Odysseus *flanerede* rundt i det græske øhav.

Når denne skikkelse alligevel skal bringes på banen for at afrunde den foregående fremstilling, skyldes det, at den franske filosof, sociolog og antropolog Michel de Certeau med det indflydelsesrige værk *L'invention du quotidien* (Hverdagslivets opfindelse), giver de tidligere anvendte begreber *taktik* og *strategi* deres sociologiske og kulturhistoriske præg. Blandt andet ved at definere det taktiske niveau som en fodgængerzone. I deres udgivelse "Sted", hvor kapitlet "Vandringer i byen" fra Certeaus værk præsenteres i dansk oversættelse, sammenfatter Anne-Marie Mai og Dan Ringgaard tankegangen således:

I bogen udvikler Certeau en fænomenologisk og semiotisk inspireret antropologi for hverdagslivet. I kapitlet skelner han mellem strategi og taktik. Den samlede forestilling om en by, sådan som den fx kommer til udtryk på et kort, er en strategi skabt af magtens institutioner, hvorimod taktikken er fodgængerens selvstændige måde at tilegne sig byen på. Certeaus hovedinteresse er denne taktik, hvor fodgængereren med sin krop skriver en alternativ "tekst" til det strategiske overblikskort. (s. 19)

Og videre: I sit værk udvikler han "begreber og metoder til en hverdagslivets sociologi eller praksis. Denne praksis betragter Certeau som en omstyrrende aktivitet, hvor individet hele tiden skiller sig ud fra uniformiteten, og som konstant innovative strategier til at omgå det institutionelle pres, hvorunder vi lever" (s. 205-6). I det oversatte kapitel siger Certeau, at han gerne vil følge "nogle af de mangeartede, modstandsdygtige, listige og stædige procedurer, som undslipper disciplinen" (s. 44). Han skelner mellem strategiens "panoptiske" perspektiv på byen og så de taktiske "mangfoldige mikrobepreksisser" i den hensigt at følge "den ynglende vækst i de procedurer, som ikke bliver kontrolleret eller udsløttet af den panoptiske administration, men i stedet forstærkes i en myldrende illegitimitet" (s. 43).

Andetsteds i sit værk knytter Certeau de mangfoldige mikrobepreksisser til netop antikkens begreb om metis, ligesom der høres et ekko af de markante formuleringer af Georg Simmel, der blev anført i denne artikels indledning.

Det er nu min påstand, at de to niveauer – det taktiske og det strategiske – med alle de perspektiver, der knyttes til dem, udfoldes narrativt og æstetisk i Bournefilmens dobbeltgreb mellem Jason Bourne's taktiske kamp for "at bevare sin tilværelses selvstændighed og egenart over for overmægtige kræfter" (Simmel) og CIA-administrationens olympiske og strategiske manipulationer på basis af satellitovervågningens panoptiske, blåtonede diagrammer af den fælles virkelighed. I dette dobbeltgreb spejler filmene vores senmoderne tilværelses mest påtrængende dilemmaer.

I en lille scene fra den tidligere omtalte sekvens fra den sydfranske landejendom fremstiller Doug Liman de metis-bestemte processer i Bourne'skikkelsens bevidsthed med særlig intensitet. Bourne er netop blevet klar over den fare, hele familien svæver i og genner dem ned i kælderens. I en række korte indstillinger følger vi nu hans jagt på en udvej, en handlemulighed. I krydsklipping med Maries angst og rådvilde kommentarer, ser vi ham søge i en skuffe, hvor han finder jagtpatroner (fig. 13). Herefter følger en bemærkelsesværdig POV, der i fugleperspektiv afsøger rummet lavt for at finde våbnet, men her flyder det med børnenes legetøj (fig. 14). Herefter løfter han blikket (fig. 15), for hvor anbringer man et våben i et hus med børn? Højt og utilgængeligt. Skjult oven på skabet finder han jagtgeværet (fig. 16). "Og børnene..." udbryder Marie. "That's not going to happen", siger Bourne. Fast forankret i hans ufortryllelige hjerte opererer hans bevidsthed i hverdagens genstandsverden med indfølt praksisfortrolighed i en uberegnelig og uoverskuelig situation. Hans replik indeholder hele den taktiske bevidstheds selvbevidste protest mod de olympiske planer.

Jason Bourne er en fodgængervirtuos i overvågningssamfundet (fig. 17). En flanør på speed.



Fig. 13: Bournes manøvreedygtighed og taktiske evner sættes på prøve: Han søger - og finder patroner i en kommodeskuffe.



Fig. 14: Hans p.o.v. indfanger børnenes legetøj.



Fig. 15: Hvor anbringer man våben i et hus med børn? Bourne vender blikket opad.



Fig. 16: ... og finder jagtgeværet oven på et højt skab.



Fig. 17: Bourne: en fodgængervirtuos i overvågningssamfundet.

## Fakta

Georg Simmels essay er oversat til dansk i *Hvordan er samfundet muligt?* ([Kbh.]: Gyldendal, 1998).

Metis-begrebet studeres af Marcel Detienne og Jean-Pierre Vernant i *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society* (Sussex: The Harvester Press, 1978 [1974]). Også på Olympen praktiseres metis, ligesom også i Bournefilmens CIA-univers. Deres rationalitet er ikke udelukkende panoptisk. Men denne nuancering af artiklens perspektiv kræver en langt udførligere fremstilling, end det er muligt at give i denne sammenhæng. Se også Keld Zeruneith: *Træhesten* ([Kbh.]: Gyldendal, 2002).

Certeaus bog *L'invention du quotidien. Vol. 1, Arts de faire'* (1980) findes i engelsk oversættelse: *The Practice of Everyday Life* (1984). I øvrigt henvises til *Sted* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2010), en tekstsamling af Anne-Marie Mai og Dan Ringgaard, hvori Certeaus essay "Vandringer i byen" er trykt i dansk oversættelse. Samt til Dan Ringgaards *Stedssans* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2010).



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

## Mellem indianere og politikere

Af [RASMUS PEDERSEN](#)

**John Fords film viser udviklingen i filmskaberens syn på demokratiseringen af det vilde vesten. I *The Searchers* skildrer Ford den klassiske, maskuline westernhelts kamp for frihed og hævn mod barbariske indianere. Men hvor den tidlige Ford-western er præget af optimisme og en slags kampglæde, markerer *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) et mere dystert syn på, hvem det velfungerende samfunds største fjender er; os selv.**

Da John Fords *The Man Who Shot Liberty Valance* (MSLV) udkom i 1962 fik den en i bedste fald blandet modtagelse; kritikerne var skeptiske overfor filmens aldrende skuespillere, de papagtige kulisser og den i det hele taget spartansk udseende verden. (McBride, p. 623). At *The Man Who Shot Liberty Valance* først sidenhen er blevet opfattet som en både afgørende og på mange måder afsluttende film for westerngenren, kan måske tilskrives netop denne bortskæring af alt overflødigt – eller med filmkritikeren Joseph McBrides ord: "Liberty Valance is not a film about landscapes or scenery, it is a film about ideas, an allegory of American history." (McBride, p. 626). De idéer, filmen behandler, er de mest grundlæggende for demokratiets selvforståelse; spørgsmål om, hvordan demokratiet etablerer sig, hvordan loven henter legitimitet samt hvordan demokratiet forholder sig til vold, er de centrale spørgsmål, Fords klassiker behandler. I det følgende vil filmens gengivelse af demokratiseringsprocessen i det gamle vesten blive undersøgt gennem tre aspekter af Fords værk: For det første, konstitueringen af demokratiet som politisk fællesskab; for det andet, loven og demokratiets forhold til volden; for det tredje, Fords syn på historien og fremgang mellem *The Searchers* og *The Man Who Shot Liberty Valance*. Dermed vil det følgende være en undersøgelse af, hvordan Ford i to af sine hovedværker behandler en række af de grundlæggende problemer på tærsklen mellem en ikke-demokratisk og demokratisk orden, der er filmenes omdrejningspunkt.

### Fra muligheder til begrænsninger

Seks år før *The Man Who Shot Liberty Valance*, udkom Fords måske mest berømte film, *The Searchers*. Her møder vi John Wayne i rollen som Ethan Edwards, der efter at have været borte, alene i ørkenen – som det foreskrives for den klassiske westernhelt – vender tilbage til sin brors familie. Men indianerne truer, og da Ethan forlader broderens hjem for med egnens mænd at håndtere truslen kontant, mødes han ved hjemkomsten af et nedbrændt og raseret hus, hvor de eneste overlevende, de to unge piger Lucy og Debbie, er blevet bortført af indianerne. I *The Searchers* finder vi det mest ikoniske af alle Fords billeder: Billedet af westernhelten set gennem døråbningen, forbi silhuetten af en kvinde, der længselsfuldt (må vi forestille os) skuer ud over terrænet. Billedet forener i et glimt en række af de mest betydningsfulde udtryk i Fords film; huset, der er forbundet med kvindelighed og tryghed, hvor man kan mure sig inde mod det faretruende overfor den øde slette, forbundet med maskulinitet, fare og frihed. Det er en gennemgående figur i *The Searchers*, at det farlige, indianerne, er en slags smitte, som man kan blive inficeret af ved som Debbie at blive holdt som fange af indianerne i mange år, men som man omvendt også kan afskærme sig fra; skellet i *The Searchers* går mellem inde og ude, det civiliserede og det uciviliserede – og det farlige er udefrakommende. Netop fordi det farlige lader sig afskærme, fremstår *The Searchers* på trods af den voldsomme brutalitet og morderiskhed, hvormed både indianerne og Ethan agerer, som en lys og på sin vis optimistisk film. Når Ethan og den unge Martin Pawley sammen rider af sted i ørkenen på jagt efter den tilfangetagne Debbie, er filmen først og fremmest en cowboys-og-indianere-fortælling, hvor rigtigt og forkert er let at fordele mellem de

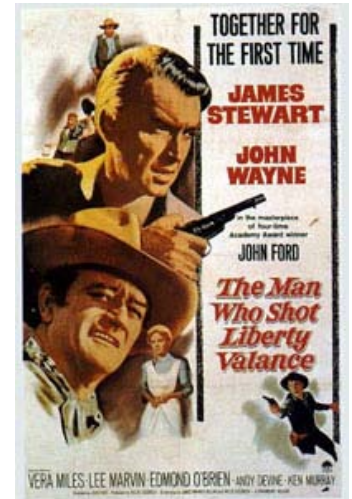
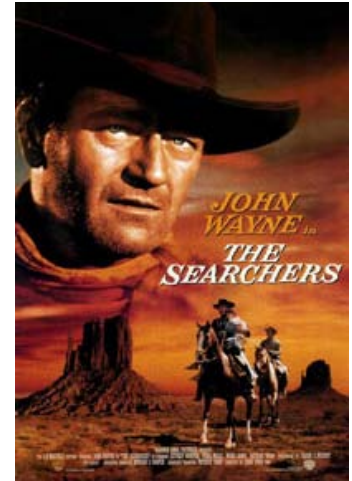


Fig. 1: Sidste klip fra *The Searchers*; Ethan Edwards alene på vej ud i ørkenen set gennem døråbningen. (1:53:46)

to parter – selvom de hvide mænd ofte fremstilles som næsten lige så uciviliserede som indianerne; Ethan har ligeledes mange fællestræk med indianerlederen Scar, men vælger alligevel det gode da han står med Debbie i armene, tilsyneladende parat til at dræbe hende som indianer. Filmen slutter da også med den lykkelige genforening, hvor Debbie kommer tilbage til det civiliserede, og Ethan igen, som det er hans kald, må vandre alene ud i ørkenen. Hvis der indimellem måtte være tvivl om, hvorvidt de gode nu også handler godt, er der imidlertid aldrig tvivl om, hvem der er venner og fjender (fig. 1).

På de seks år, der adskiller *The Searchers* fra den senere *The Man Who Shot Liberty Valance* er det som om Ford gentænker hele sit syn på det gamle vesten. Ser man plottet, lyder *MSLV* som en solstrålehistorie i forhold til *The Searchers*, hvor familier og børn myrdes på stribe; *MSLV* handler om en udvikling mod demokrati og sikkerhed for almindelige indbyggere; det eneste drab i filmen er skudduelen, hvor den af ondskab gennemsyrede Liberty Valance omkommer. Alligevel fremstår *MSLV* som en dyster, pessimistisk film. Den foregår som en rammefortælling, fortalt af politikeren Ransom Stoddard, der tænker tilbage på sine unge dage som idealistisk, nyuddannet advokat i landsbyflækken Shinbone, hvor uorden og den stærkes lov hersker. Ført an af banditten Liberty Valance, forsøger en gruppe kvægejere at modarbejde statsdannelsen for at pleje egeninteresser, mens indbyggerne søger mod demokrati og tryghed. Ransom Stoddard er manden, der leder an i kampen for uddannelse og demokrati i byen, men må i sidste ende gribe til våben for at forsvare sine idealer. Stoddard er dog stort set uden kamptræning, og senere i filmen, da Stoddard får moralske kvaler over mordet, ser vi at den mand, der egentlig skød Liberty Valance var Tom Doniphon, spillet af John Wayne. Ransom Stoddard accepterer nu denne præmis for sin politiske karriere, og lever herefter et liv i berømmelse og gifter sig med Tom Doniphons flamme, Hallie, alt imens Doniphon selv går til i druk og ensomhed. Stoddards fortælling finder sted, da Hallie og han selv efter årtier vender tilbage til Shinbone for at overvære Tom Doniphons begravelse.

Når *MSLV* fremstår som en langt mere pessimistisk film end *The Searchers*, skyldes det først og fremmest den fremskridtskritik, der manifesterer sig i filmen; i *The Searchers* er fremtiden en mulighedernes fremtid. Vi ser, hvad der kan blive, med forhåbning om frihed og fremgang. I *MSLV* ser vi tilbage på den forhåbning; og ser kun, hvad der ikke blev, hvad der er gået tabt i udviklingen. Hvor *The Searchers* ser menneskets ondskab som noget, der kan udgrænses og afskærmes, er *MSLV* kendetegnet ved så at sige at lade onskaben rykke indenfor. Den forske døråbning er i *MSLV* langt mere ustabil, og bliver konstant nedbrudt; den skelner ikke længere mellem det gode og det onde, den er en porøs grænse mellem et fællesskab, og det, fællesskabet må udgrænse for at opretholde sin egen eksistens. Konceptionen af ondskab i *MSLV* er langt mere kompleks; hvor det brændende hus i *The Searchers* er antændt af vilde indianere, er det brændende hus i *MSLV* antændt af Doniphon selv. Deri består også den forske civilisationskritik: Truslen kommer ikke udefra, den lurder indeni, og er umulig at afskærme fordi den er så gennemgribende. Denne tematik genfindes i en række centrale modsætninger mellem de to film: I *The Searchers* foregår handlingen i det åbne terræn, over enorme vidder, med galoperende heste og vild jagt; i *MSLV* er handlingen begrænset til klaustrofobiske, overfyldte rum. Landskabet i *The Searchers* åbner muligheder, mens rummet i *MSLV* begrænser og indespærrer. *The Searchers* udvider sig som en eksplosion, *MSLV* trækker sig sammen som en implosion; i *The Searchers* er det sted, der paradigmatisk repræsenterer filmen den store ørken hvor John Wayne troner, i *MSLV* er dette tilsvarende sted det indesluttede rum med kisten, hvori den døde John Wayne ligger. Men hvordan opfatter John Ford demokratiet, og hvorfor den skånselsløse pessimisme over civilisationsprocessen i det gamle vesten?

### Demokrati som eksklusion

To grundlæggende problemer møder indbyggerne i Shinbone, da de skal konstituere sig selv som demokratisk enhed; for det første, hvordan fastsætter og opretholder man det demokratiske fællesskabs ydre grænser; for det andet, hvem har autoritet til at fastsætte disse ydre grænser? Disse to spørgsmål er den underliggende tematik ved mødet mellem byens indbyggere for at bestemme to delegerede til den territoriale konvention; det første spørgsmål vedrører nødvendigheden af at ekskludere de elementer, der er ødelæggende for demokratiet i Shinbone – "For its institutions to claim legitimacy, a liberal democracy must be able to distinguish who is a member of the community and who is not – who is 'inside' and who is 'outside.'" (Ryan, p. 29). Liberty Valance udgør et problem for indbyggerne i Shinbone, fordi han ikke, som indianerne tidligere i *The Searchers*, lader sig udskille: "until their sovereignty is secure, they [byens indbyggere] cannot exclude anyone

who claims to be a member of their community, no matter how inimical or hostile his presence is to the community itself." (Foa Dienstag, p. 14). Liberty Valance er umulig at ekskludere fra det politiske fællesskab fordi han ikke har et territorielt tilhørsforhold. Da Liberty ankommer til mødet, konfronteres han af de to (ineffektive) dørvogtere:

Carruthers: "You don't come from south of the picket wire Valance. You got no vote here."

Liberty Valance: "I live where I hang my hat." (MSLV,1:10:09)

Liberty Valances mangel på territorielt tilhørsforhold har her gjort det umuligt at ekskludere ham fra det konstituerende demokratiske fællesskab. Han er en borger i byen som alle andre; og hvilken lov skal demokratiet dømmes efter, før det er etableret? Liberty Valances politiske forhold til Shinbone er først og fremmest et spørgsmål om at stå indenfor eller udenfor det demokratiske system – Hos Ford må demokratiet nødvendigvis afgrænse sig udadtil, men denne afgrænsning kan kun ske med ikke-demokratiske midler. En perifer karakter repræsenterer i destilleret form filmens brug af eksklusionen som relation; Herbert spiller en tilsyneladende birolle og bliver kun omtalt to gange – første gang i klasseværelset, hvor Herbert slæbes ind af Carruthers, der spørger om Stoddard ikke vil give ham en endefuld, hvortil Stoddard replicerer "No, he's too big." (MSLV, 51:30) Senere, til det første politiske møde, sidder Herbert ved baren – og har antageligvis fået adgangstilladelse af dørvokterne. Den vurdering deler Doniphon dog ikke, og siger, idet han bogstavelig talt smider ham ud, "Herbert – you're too young to vote. Back to school." (MSLV, 1:05:25). Udelukkelsen er formuleret som overskridelse af en grænse: Herbert er "too big/young" – der er en grænse for fællesskabet som Herbert overskrider. Herbert er dermed kun til stede i filmen ved ikke at være til stede. Han fungerer ikke som noget individ, men som et strukturelt redskab for magthavernes aktivitet: At ekskludere for at afgrænse. Hvad der udover Herbert er interessant, er den strukturelle parallelitet mellem Stoddard og Doniphon: Ikke kun den klassiske westernhelt Doniphon er en magtfuld suveræn, det er Stoddard også. I Fords univers er undervisning magtudøvelse, og Stoddard er den magtudøver, der i klasseværelset agerer som en ikke-demokratisk suveræn mens han underviser i demokrati.

### En dørenes historie

Det måske mest berømte billede i Fords karriere er den døråbning, der indleder og afslutter *The Searchers* –men også i *The Man Who Shot Liberty Valance* indtager døren en central rolle: Døren skiller indenfor og udenfor, og i filmen bliver brugen af døre til en hel historie om demokratiets udvikling. Fra den komiske, let bizarre scene tidligt i filmen, hvor bartenderen suverænt sparker en fulderik ud af salonen og denne løber ind igen, til filmens afsluttende døråbningsskud, hvor Ransom Stoddard smækker døren i til Tom Doniphon. Historien om demokratiets fremkomst er en historie om den lukkede dørs fremkomst. Salonen danner ramme for den første politiske samling i filmen; her er den klassiske salondør, svingende, åben både foroven og forneden. Den åbner både indad og udad og er på den måde blafrende gennemskuelig. Ligesom fulderikken blot kan gå ind ad døren igen, stopper den ikke Liberty Valance. Den svingende salondør er både symbolet på det klassiske vesten og samtidig et politisk fællesskab, der ikke har afgrænset sig udadtil. Hvor den lukkede dør er symbolet på et politisk fællesskab, er det filmens to juridiske grænsefigurer, der er karakteriserede ved ikke at anerkende denne afgrænsning: I restauranten sparker Liberty Valance døren ind, i skolen afbryder Tom Doniphon undervisningen da han åbner døren, til Shinbone-konventionen vader Valance ind ad salondøren, til den territoriale konvention går Doniphon ind ad svingdøren. Døren er rammen om en demokratisk enhed, som de klassiske westernmænd ikke anerkender. Historien om dørene er også en historie om et værdisæts fald. Valance og Doniphons indgang gennem døren bliver mindre og mindre betydningsfuld. Da Liberty Valance sparker døren til restauranten ind, afbryder han enhver anden aktivitet; da Doniphon åbner skoledøren, afbrydes og afsluttes undervisningen; da Liberty Valance går ind ad salondøren bryder han ganske vist ind i mødet, men ineffektivt; da Doniphon går ind til den territoriale konvention er det totalt ubemærket. Døren som skel mellem inde og ude mister mellem *The Searchers* og *MSLV* sin værdi, fordi skellet mellem godt og ondt i sig selv nedbrydes.

### Demokratiets vold hos Ford

Forholdet mellem lov og vold er et af filmens centrale temaer. I filmens første dele er skellet mellem de to skarpt: Den idealistiske advokat Ransom Stoddard vil bekæmpe vestens den-stærkes-lov ved hjælp af den rettighedsbaserede, demokratiske lov, og må snart erkende, at forskellen på byens beskytter, Tom Doniphon, og banditten Liberty Valance ikke er stor: "You're saying just exactly what Liberty Valance said" (MSLV, 24:07) udbryder Stoddard, og hans ønske om at

stoppe Liberty Valance ved hjælp af lov gør ham til grin i Shinbone. Efterhånden som filmen skrider frem, viser det sig dog, at skellet mellem Stoddards lov – demokratiets lov – og vestens vold ikke er så klart. Stoddard erkender modvilligt at hans lov må bakkes op med våben, men der er ikke bare tale om en personlig erkendelsesproces; filmen peger også på lovens mere strukturelle tilknytning til vold, symbolsk gennem paralleliteten mellem demokratiets hammer og Liberty Valances pisk; ved begge de to demokratiske forsamlinger, først konventionen i Shinbone, siden den territoriale konvention i Capitol City, benytter ordstyreren en slaggenstand som dommerens hammer for at holde orden på forsamlingen. Liberty Valances foretrukne våben er ikke, som den klassiske westernhelts, revolveren, men en håndholdt sølvpisk, som han ynder at slå i borde præcis som ordstyrerne hamrer i bordet: Demokratiet opretholder sin orden på samme måde som den lovløse opretholder sin. Ordstyrerens hammer er også netop en afgrænsning; hammerslaget er den tidlige afgrænsning af et rum og dermed også tilførsel af legitimitet til rummet – hammerslaget er den tidlige parallel til den rumlige afgrænsning, døren udgør. Doniphons sorte hjælper Pompey synes i særlig grad at karakterisere demokratiets mulighed for at gribe til vold. Han er altid-allerede tilstede; han er i kisterummet, da Stoddard og Hallie kommer, han træder frem med sit gevær hver gang den demokratiske orden skal bakkes op mod trusler – men da volden endelig skal aktualiseres ved mordet på Liberty Valance, kaster han geværet til Doniphon, der skyder Valance. Pompey er på den måde fastholdelsen af den potentielle vold som demokratiet, i form af Stoddard, har så svært ved at leve med – og det er netop dette demokratiets ambivalente forhold til den konstituerende magt, Ford har blik for i filmens næstsidste scene i kisterummet.

### Grænsetilstand og western

“[L]ife on the frontier is a way of imagining the self in a boundary situation – a place that will put you to some kind of ultimate test.” (Tompkins, p. 14). Westerngenren er ifølge Jane Tompkins en stræben mod beskæringen af alt unødvendigt; westernfilmen stræber mod et minimum af det, den betragter som overflødig. Landskabet er ubarmhjertigt og øde; dialogen minimalistisk; stilstand prioriteret frem for bevægelse (Tompkins, p. 71, 48, 57). Den mest eksemplariske situation i genren, hvor alt andet end den bare død bortfalder, er skudduellen. Dette er den mest destillerede konflikt – tilbage er kun det helt basale, skellet mellem ven og fjende. Dette er præcis westerngenrens fascination af skudduellen og minimalisme: Stræben mod den grænsetilstand, hvor livet bliver andet og mere end “triviality, secondariness, meaningless activity” (Tompkins, p. 14). Her, i grænsetilstanden, sætter westernhelten sin vilje igennem. I *The Man Who Shot Liberty Valance* er skudduellen både en eksistentiel og politisk grænsetilstand – eksistentiel i sin bortskæring af alt andet end liv og død, politisk i sin funktion som det demokratiske systems potentielle vold. Det er netop i muligheden for skudduel at westernhelten konstituerer sin magt; det er her Ransom Stoddard henter sin magt og grundlægger sin politiske karriere. Den suveræne fastsættelse af grænser er et konstant motiv hos Ford; eksemplarisk i skiftet i salonen, hvor Doniphon først fastsætter den juridiske situation fuldstændigt uden at have fået tildelt forudgående demokratisk autoritet, for herefter at overdrage magten til Stoddard. Stoddard bevæger sig indenfor det system, Doniphon har sat de ydre grænser for. Dette er det demokratiske problem i Shinbone. For Foa Dienstag er denne demokratiets konstituerende vold et i filmen grundlæggende illegitimt, men samtidigt uundgåeligt ondt. Hverken Doniphon eller Stoddard kan håndtere konflikten med Valance alene; Doniphon har ingen interesse i politik, men er kun modsat Liberty Valance i det omfang hans personlige interesser er truet; Stoddard har politiske idealer, men ikke handling bag dem. For Foa Dienstag er det en syntese af de to, der er nødvendig for at skabe en demokratisk orden. Problemet er, at de begge må handle imod deres individuelle principper: “for Ransom, the principle of acting through law; for Tom, the principle to only act in self-defense” (Foa Dienstag, p. 15). Spørgsmålet om, hvad der kan tilføre den konstituerende demokratiske vold legitimitet, bliver dermed ladet åbent. Tilsyneladende handler ingen af de involverede parter efter deres principper, men deres handlinger synes uundgåelige. Fords historieforståelse baserer sig ifølge McBride og Wilmington på en slags opfattelse af en “backstage”, der styrer historiens gang; *MSLV* er opdelt i historiens rum, hvor de store dramaer udspiller sig, og handlingens rum, hvor bevæggrunde for disse dramaer skal findes: Der er altid en mytisk eller historisk fortælling, der udspiller sig på overfladen i et rum, men bliver motiveret af den handling, der sker i et andet rum. “We are constantly taken ‘backstage’, a motif introduced before the flashback even begins, when Stoddard leaves the room with the coffin to tell his story in the anteroom.” (McBride & Wilmington, p. 181). Brugen af “backstage”-rummet findes igennem hele filmen, og inkluderer bl.a.: Køkkenet bag restauranten; Peabodys kontor bag klasseværelset; Hallies rum i Doniphons ranch; gyden, hvor Pompey venter på at køre Stoddard ud



Fig. 2: Liberty Valance inden han tæver Stoddard med sølvpiskan (16:53).



Fig. 3: Ransom Stoddard som mødeleder (1:07:18).



Fig. 4: Den febrilsk bankende mødeleder ved den territoriale konvention (1:48:13).

af byen; gyden, hvor Doniphons venter på at skyde Valance; og baglokalet ved den territoriale konvention, hvor Doniphon fortæller Stoddard, hvordan Valances død egentlig hænger sammen. De historiske begivenheder finder sted på scenen, men de bagvedliggende årsager er forskudte til baglokalet (parafaseret efter McBride & Wilmington, p. 181). Det afgørende ved Fords historietænkning i *The Man Who Shot Liberty Valance* er, at den for så vidt er et opgør med en lineær, kausaliserende historieforståelse, der fremstiller historien som én scene, men i stedet forstår historien som styret af komplicerede processer, der i lige så høj grad foregår "backstage", og på den måde bliver nærværende frem for afsluttede. Kun i denne sammenhæng får dørene deres egentlige betydning som symbol – idet Ransom Stoddard lukker døren mellem rummene (fig. 2-4).

#### At lukke døren; Fords historiesyn

Mange kritikere har bemærket den sløve, dystre stemning i Fords senere film – en "economy of expression" (Sarris, p. 47). Hvor den typiske tidligere western ifølge McBride er præget af glæde ved fremskridtets udbredelse (McBride, p. 631) er *The Man Who Shot Liberty Valance* kendetegnet ved et langt mere komplekst syn på den historiske udvikling af vesten, opsummeret ved Hallies afsluttende spørgsmål til Stoddard – og os som publikum: "Look at it. It was once a wilderness. Now it's a garden. Aren't you proud?" (MSLV, 1:56:41). For Mark Roche og Vittorio Hösle er Fords fortælling først og fremmest en fortælling om overgangen fra en epoke til en anden; med henvisning til Vico ("the father of historicism", Roche & Hösle, p. 131) læser de overgangen som værende mellem "Age of Heroes" og "Age of Men" (Roche & Hösle, p. 131). Roche og Hösle lægger vægt på tabserfaringen: "The age of rationalization is also an age of disenchantment (to use Max Weber's term). The unity of the archaic mind breaks, [...] it is no longer possible to be a universal person." (Roche & Hösle, p. 132). Denne tabserfaring er for dem det centrale ved filmens historiesyn; "[t]he film deals with the death of a man, which represents at the same time the death of a culture". (Roche & Hösle, p. 134). Fords projekt i filmen er at vise det tabte; at undlade at lukke døren til fortiden. Det karakteristiske ved den historietænkning, Ford modsætter sig, er at den har glemt sit fundament; "the age of men has forgotten the heroes without whom it could not have succeeded." (Roche & Hösle, p. 136). Stoddard er netop ikke stolt, for han erkender at han har baseret sit liv på en afvikling; at hans demokratiske værdier har udryddet vestens gamle værdier. Skudduelen er i virkeligheden tragisk: Tom Doniphon myrder ikke blot Liberty Valance; han myrder sig selv. Med mordet på Liberty Valance afslutter han det klassiske vesten, der snart vil blive moderniseret og demokratiseret, og har dermed fraveget sin egen magt; "with Liberty's death he becomes in a sense superfluous" (Roche & Hösle, p. 137). Doniphon og Valance er også motivisk sammenknyttede, idet de begge slæbes bort på en ladvogn samme aften; Valance død, Doniphon døddrukken. Doniphon er klar over det. Han véd, at han ved at slå Valance ihjel har givet Stoddard både magten og Hallie, det eneste motiv, Doniphon synes at have for sin ageren. I de indledende og afsluttende sekvenser i det moderne Shinbone er alliancerne klare: Politikeren Stoddard bruger sin tid med pressen som den eneste af de gamle Shinbone-indbyggere, mens de tre resterende, sheriffen Link Appleyard, Hallie og Pompey, har et dybere bånd. Deres fællesskab er, som det gamle Shinbone, uarticuleret, de er "brought together by a longing for a time that has passed" (Anderson, p. 12). De taler ikke; de véd. Link Appleyard véd stadig efter årtier det, Stoddard kun modvilligt erkender mod filmens slutning: Hallie er forelsket i Doniphon. Hallie og Appleyards samtale er stort set uden ord; de stirrer ud i luften, bundet sammen af et fællesskab, Stoddard altid vil stå udenfor, og aldrig med ord kan indtræde. Den gamle orden er førsproglig, uarticuleret; "much happens with intensity in the speechless scenes, on the level of gazes between the characters, on such levels as the slow unwinding dances enacted Vera Miles [Hallie] and Woody Strode [Pompey] when they recognize each other in the coffin room" (Gallagher, p. 385) – for Ford er der "some dimensions between human beings [that] transcend words" (Roche & Hösle, p. 138). En af de mest slående observationer, Roche og Hösle gør, vedrører politikens væsen, der er kendetegnet ved "the externalization of responsibility [...] One causes others to act immorally and then reproaches them for having acted so [...] although one owes one's life or one's power to them." (Roche & Hösle, p. 142). Dette er Fords mest grundlæggende kritik af det politiske system, at det ikke kan leve med sin egen vold; det er præcis derfor, Stoddards moralske skruller kun kan løses ved at eksternalisere volden. Et af de træk, der kendetegner filmen mest, er netop udspaltningen af funktioner: Ford skiller lov og vold mellem Stoddard og Doniphon, potentialitet og aktualitet mellem Pompey og Doniphon. Kun ved konstant at eksternalisere de funktioner, der er grundlæggende for karakterernes egen ageren i verden, kan karaktererne foregive sin egen uskyldighed. For Ford er dette altid bare et skuespil; Stoddard er netop i eminent grad skuespiller; hans teatraliske stemmeføring som politiker



Fig. 5: Ransom Stoddard lukker døren, 1:55:43.

understreger dette. Tragedien hos Ford består i en nødvendig stræben mod fremtiden, der bliver afløst af længsel mod fortiden. Hele dette historiesyn krystalliserer sig i Stoddards afsked med Doniphon i den næstsidste scene. Hvor skuddet af døråbningen er den mest betydningsfulde af alle Fords teknikker, rummer denne næstsidste scene en kolossal ophobning af betydning, der trækker på Fords tidligere film, og samtidig bliver afslutningen på en epoke – både filmisk og historisk. Symptomatisk er det den lukkede dør, der adskiller Stoddard fra Appleyard, Hallie og Pompey, der i stilhed sidder i rummet med Doniphons kiste mens Stoddard på den anden side af døren – med den teatraliske stemmeføring, han i mellemtiden har tillagt sig – fortæller journalisterne om sin fortid. Da Stoddard er færdig, træder han ind i rummet med kisten for at tale Hallie med hjem, og patroniserende give Pompey "pork-chop money". Herefter filmens sidste billede af døråbningen, det ikoniske Ford-skud (fig. 5).

### Historiens engel

Her samler hele Fords historiesyn sig i ét klip. Stoddard står her som Benjamins historiens engel med "sit ansigt vendt mod fortiden. Hvor en kæde af hændelser fremtræder for vore øjne, der ser den kun én eneste katastrofe, der uafslædt hober ruin på ruin og styrter dem for dens fødder. Den ville vel gerne blive, vække de døde og sammenføje det adskilte. Men fra Paradis blæser en storm, der har tag i dens vinger og er så stærk, at englen ikke kan folde dem sammen. Denne storm driver den ubønhørligt ind i fremtiden, som den vender ryggen, mens ruinerne foran vokser op i himlen. Hvad vi kalder fremskridt, er denne storm." (Benjamin, p. 185)

Stoddard ser foran sig, som historiens engel, historien som en enhed, "én eneste katastrofe", et eneste øjeblik frem for en tidlig udvikling, symboliseret ved kaktusrosen og Doniphon i kisten, men i modsætning til historiens engel, gør han det, der i sidste ende er Fords kritik af demokratiet: Han lukker døren til rummet, til det mytiske han har undertrykt, til den konstituerende vold, der hos Ford ikke bare er demokratiets fortid, men dets præsente potentiale. Dette potentiale er det, Stoddard ikke kan anerkende, det er hans samvittighedskval, alt det, hans egen orden vil lade som om, den anerkender, men i virkeligheden må holde væk. Skuddet lukker Fords døråbning; det lukker westerngenren inde med kisten, det forsøger at smække døren til demokratiets fortid. Pompey bliver som den eneste siddende tilbage ved kisten.

Fords film viser, hvordan udviklingen af et værdisæt, altid er en afvikling af et andet. Hos Ford er den lyse fremskridtoptimisme fra *The Searchers* afløst af en pessimisme, der viser hvordan fremskridtet og civilisationen har så svært ved at leve med deres fortid. Tragedien hos Ford er ikke den historiske udvikling og fremskridt; tragedien er, at den moderne verden har undertrykt dens nærværende forbindelse til fortiden. Doniphon erkender, at Ransom Stoddards demokratiske system har værdi – Doniphon ophører selv med at bære våben – men Stoddard erkender ikke Doniphons værdisystems styrker. Fords kritik er dermed kun delvist, som bl.a. McBride mener, at historien er en kraft, der bevæger karaktererne til handlinger, der synes uundgåelige på tidspunktet, men retrospektivt synes forkerte (McBride, p. 632). Dette er en kritik af fortidens beslutninger. Den anden del af Fords kritik er af nutiden, der fastholder fremskridtoptimismen og en ureflekteret hyldelse af demokrati og oplysning; hos Ford fører dette til undertrykkelsen af de mekanismer, der ligger på moderniseringen og demokratiets tærskel.

I en vis forstand er *The Man Who Shot Liberty Valance* ikke bare en film om grænser – det er selv en film på grænsen; kaldt "Fords artistic summation" (McBride, p. 623) er det både Fords afsked med genren og hans afdækning af hvordan westerngenren i sin essens rummer et politisk udsagn. Enhver westernfilm konfronterer os med forskellen mellem den ikke-demokratiske orden, vi ser i filmen, og den demokratisering, vi véd uundgåeligt følger – *The Man Who Shot Liberty Valance* placerer sig netop på tærsklen mellem disse ordener, så at sige i døråbningen. Det ovenstående har været et forsøg på at afdække Fords forståelse af demokratiseringen af vesten gennem hans skiftende syn på denne proces i to af hans mest berømte film.

Den tilstand mellem lov og lovløshed, som den klassiske westernhelt Doniphon befinder sig i, er eksemplarisk for hele genrens stræben mod bortskæring af overflødighed – men det er også den tilstand, der med skabelsen af demokratiet går tabt. Døråbningen, det mest prægnante af Fords symboler, bliver her afgørende. Ford plæderer for anerkendelsen af det bagvedliggende rum, den "backstage", der egentlig driver handlingen i filmen – men Stoddard, essensen af den demokratiske politiker, lukker døren til dette rum. At lukke døren bliver for Ford den karakteristiske handling for demokratiet. Den lukkede dør rækker tilbage til eksklusionen af demokratiets modstandere, og således er den territoriale afgrænsning ikke bare en eksklusion af karakteren Liberty Valance – det er en eksklusion af den fortid, i et forsøg på at fastholde fremskridtoptimismen. Men for Ford sker der en

udvikling fra *The Searchers* til *MSLV*; i *The Searchers* er døren en solid grænse mellem det gode og det onde, mens ondskaben så at sige siver gennem dørene i *The Man Who Shot Liberty Valance*; på den måde bliver fællesskabet i Shinbone skrøbeligt og kunstigt, fordi det hviler på en arbitrær opdeling mellem inde og ude, der ikke er legitimeret af noget princip; filmens to helte, Stoddard og Doniphon, bryder netop konsekvent deres egne principper.

Det eneste, der synes at tilføre Fords syn på demokratiseringen af vesten optimisme, er netop fortællingen selv. Fords film viser netop baglokalet, hvortil døren ellers har været lukket, og måske er det i denne fortælling om vestens storhed og fald, Ford finder et positivt alternativ til fremskridtskritikken. Nok bliver både Ransom Stoddard og Tom Doniphon i filmen fremstillet som manden, der skød Liberty Valance, men Ford har en tredje skytte: Kameraet. Det er denne tredje skytte, der hos Ford åbner op for muligheden for at forkaste den blinde fremskridtsidealisme til fordel for et pragmatisk syn på demokratiets afvikling af det gamle vestens værdier.

## Fakta

Ford, John: *The Man Who Shot Liberty Valance* [1962], Paramount Pictures og John Ford Productions. DVD, distribueret i Danmark af Paramount Home Entertainment (Danmark) I/S.

Ford, John: *The Searchers* [1956], Warner Brothers.

Anderson, Kent: "John Ford: The Man Who Shot Liberty Valance" i *The Journal of Popular Culture*, Vol. 39, nr. 1, 2006, Blackwell Publishing, Inc., pp. 10-28.

Benjamin, Walter: "Historiefilosofiske teser" i *Kulturindustri. Udvalgte skrifter*, red. Claus Clausen, oversat efter "Über den Begriff der Geschichte" [1940] af Hans Jørgen Kløvedal, København: Rhodos, 1973.

Cheyney, Ryan: "Print the Legend: Violence and Recognition in *The Man Who Shot Liberty Valance*" i *Legal Realism: Movies as Legal Texts*, red. John Denvir, Urbana og Chicago: University of Illinois Press, 1996.

Foa Dienstag, Joshua: "[A Storied Shooting: Liberty Valance and the Paradox of Sovereignty](#)", 2010. Arbejdsrapport til årsmøde 2010 i The American Political Science Association.

Gallagher, Tag: *John Ford: The Man and his Films*, Berkeley, Los Angeles og London: University of California Press, 1986.

McBride, Joseph og Wilmington, Michael: *John Ford*, London: Secker & Warburg, 1974.

McBride, Joseph: *Searching for John Ford – A life* [2001], London: Faber and Faber Ltd, 2003.

O'Neill, Timothy P.: "Two Concepts of Liberty Valance" i *Creighton Law Review*, vol. 37, 2004, pp. 471-492.

Roche, Mark W. og Höfle, Vittorio: "Vico's Age of Heroes and the Age of Men in John Ford's Film *The Man Who Shot Liberty Valance*", i *Clio*, vol. 29, nr. 2, 1994, pp. 131-147.

Sarris, Andrew: *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968* [1968], New York: Da Capo Press, 1996.

Tompkins, Jane: *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, New York og Oxford: Oxford University Press, 1992.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

## En scenes anatomi: Sunnyside Up

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

Den tidlige tonefilm udkældes ofte for stift kropssprog, utrænnet eller teatralisk dialog, et primitivt lydbillede, kompromitteret lysætning – og statisk kameraarbejde. Flere af ovennævnte kritikpunkter er berettigede, men det sidstnævnte er en unuanceret, hvis ikke direkte forkert, udlægning af den tidlige tonefilm. I hvert fald så længe vi taler om Hollywoodfilmen. En forbavsende virtuos 'paradeindstilling' i indledningen af Fox-produktionen *Sunnyside Up* (prod./instr. David Butler, 1929) giver anledning til at diskutere et af tonefilmens mest interessante paradokser: Overgangen til tonefilmen skete samtidig med, at der skete et udviklingsmæssigt boom inden for udviklingen af kameraunderstøttelser – herunder kamerakranen.

I august 1932-udgaven af det amerikanske fagtidsskrift *American Cinematographer* kunne man læse om et forunderligt møde mellem en gruppe af Hollywoods filmfotografer og en række af byens filminstruktører. De første to afsnit beskriver forløbet således:

For many weeks there has been much discussion among Hollywood cameramen and others over the problem of "trucking" shots. Ever since Rouben Mamoulian's picture "Applause" appeared with a multitude of shots in which the camera performed acrobatics, directors in Hollywood have been practically going wild in an attempt to inject moving camera shots in their pictures, with the result that many pictures seem to have been made with the camera constantly on the move and many pictures have come out with photography considerably lowered because of these efforts. This has caused no little concern among the cameramen who conscientiously attempt to give the finest of photography in all productions. In an attempt to correct some of the perambulating, or trucking, abuses, the American Society of Cinematographers called a meeting on the evening of July 19 at the projection theatre of the Paramount Studios. To this meeting were invited a large group of outstanding motion picture directors, and the meeting developed into one of the most interesting and perhaps beneficial of any held by this organization in many years. (Hall 1932)

Diskussionen må komme som en overraskelse for de filmhistorisk interesserede, der traditionelt har opfattet den tidlige tonefilm som en tilbagevendende til statiske kameraopsætninger. David A. Cooks standardværk *A History of Narrative Cinema* opsummerer ganske koncist denne udlægning af kamerabevægelsernes skæbne i begyndelsen af tonefilmen: "More important, as it has become almost axiomatic to say, the movies ceased to move when they began to talk, because between 1928 and 1931 they virtually regressed to their infancy in terms of editing and camera movement" (Cook 1996, s. 261). Selv om mødet blev afholdt i 1932, er Rouben Mamoulians *Applause* altså fra 1929 og – vigtigere – den stod ikke alene (fig. 2).

Det paradoksale ved Hollywoods overgang fra stumfilm til tonefilm var, at der i selv samme periode skete et udviklingsmæssigt boom inden for kameraunderstøttelser. Såvel den traditionelle trefod blev videreudviklet (Stull 1933, s. 6-7, 34-35), ligesom der blev udviklet en lang række dollyer/kameravogne til at bære den nye 'kamerapakke', der særligt pga. tunge lydisoleringsaggregater generelt var meget tungere end i stumfilmstiden. Da eftersynkronisering af dialog ikke havde givet vellykkede resultater før slutningen af 1930'erne (Bordwell et al 1985, s. 302), så udgjorde alle lydilder – herunder kameraets og kameraunderstøttelsernes – naturligvis en stor udfordring.

I forbindelse med ovennævnte *Applause* (1929) måtte Mamoulian ifølge eget udsagn beordre hjul sat på én af Paramounts lydisolerende *ice-boxes* og benytte intet mindre end 11 scenearbejdere til nænsomt at flytte denne type mammut-kameravogn indeholdende fotograf og assistenter (Ardmore 1975-6, s. 8-11). Det var naturligvis ikke en



Fig. 2. Med en syv minutter lang walk-and-talk kamerakørsel er Lewis Milestones *Rain* (1932) et glimrende eksempel på den 'perambulating' trend, som nævnes oven for. Sammenlign den fx med Raoul Walshs stumfilm baseret på samme historie, *Sadie Thompson* (1928), der har meget mindre kamerabevægelse.



Fig. 3. Kamerabevægelse i frøperspektiv og med sync lyd i *Condemned* (1929)



Fig. 4. Cecil B. De Mille forsøger at emulere 7th Heavens elevatorbevægelse i *The Godless Girl* (1929).

langtidsholdbar løsning, og der var da også en parallel udvikling af såkaldte *blimps*, der kun omsluttede kameraet og fx kunne påmonteres forstærkede *rolling tripods* eller nogle af de nyudviklede dollyer. Et eksempel er Mole-Richardsons "perambulator" oprindeligt udviklet til *Tillie's Punctured Romance* (1928) ("Mole-Richardson..." 1930, s. 45). Også George Barnes og Gregg Toland arbejdede ud fra en sådan løsning hos Samuel Goldwyn Co. (Stull 1929, s. 7, 36), og man kan se resultatet i de adskillige længere kamerakørsler i filmen *Condemned* (Wessley Ruggles, 1929). Her ser man også, at kombinationen letvægtsblimp og dolly gør det muligt at foretage kamerakørsler fra lave vinkler, som det ville have været umuligt at udføre med de udsældte ice-boxes (fig. 3). Overordnet kan man sige, at overgangen til tonefilmen forcerede en intensiv *research & development*-fase, som i virkeligheden var med til at frembringe de robuste dollyer, som i flere årtier skulle blive Hollywoods arbejdsheste.

Mere bemærkelsesværdigt er imidlertid en anden filmteknologisk udvikling, for i hjertet af overgangsperioden gjorde 'kongen' af kameraunderstøttelser sit indtog: kamerakranen.

### Kamerakranen

I stumfilmstiden var der fabrikeret kranlignende aggregater til fx *Intolerance* (D. W. Griffith, 1916), *7th Heaven* (Frank Borzage, 1927), *Wings* (William Wellman, 1927), *4 Devils* (F. W. Murnau, 1928), *The Godless Girl* (Cecil B. De Mille, 1929) og *Quality Street* (George Stevens, 1927) (fig. 4). Ligeledes er der mere eller mindre håndfaste beviser på anvendelsen af forhåndenværende kameraunderstøttelser såsom gaffeltrucks (fx Harold Lloyds *For Heaven's Sake*, 1926), brandstiger, arbejdskraner (fx Allan Dwans *Robin Hood*, 1922) osv. Alle disse tiltag tyder på, at udviklingen af kameraunderstøttelser til længere og mere komplekse kamerabevægelser allerede var i gang i slutningen af stumfilmsårene, og franske superproduktioner som Marcel L'Herbiers *L'Argent* (1928) og Abel Gances *Napoleon* (1927) byder på talrige endog meget kreative løsninger til iscenesættelsen af et rigt udbud af innovative kamerabevægelser (fig. 5). Ikke desto mindre skal vi frem til 1928/1929, før man ser eksempler på, hvad man kan kalde prototyper på senere kamerakraner.

Edgar G. Ulmer har i et interview udtalt, at Murnaus "The Go-Devil" anvendt i ovennævnte *Four Devils* – sammen med Broadway-kranen – var den første filmkran (citeret i Bacher 1978, s. 27), men det eneste publicerede fotografi af kranen i fanbladet *Photoplay* (fig. 6) samt beskrivelser af dens udseende og funktioner tyder på, at der snarere er tale om en unik konstruktion, som ikke har meget tilfælles med senere kamerakraner. Det tætteste man kommer på en prototype er utvivlsomt den elektriske gigakran "The Broadway Crane", som blev udviklet til Paul Fejos' *Broadway* (Universal, 1929) i et samarbejde mellem Fejos, fotografen Hal Mohr og ingeniøren Frank Graves. Ifølge Graves var kranen "so silent in action that it was used with perfect safety in the all-dialogue version of "BROADWAY" with the same ease with which it was used in the silent version" (Graves 1929, s. 307). Kranen er beskrevet i flere af tidens fagtidsskrifter, Universals pressemateriale, ligesom Hal Mohr har talt om kranen i rosende vendinger i flere interview (se Graves 1929, "Crane Mechanical..." 1929, "Filming the Biggest..." 1929, Maltin 1978, Brownlow 1972) (fig. 7).

En anden af tidens kamerakraner anvendtes – ligesom "The Go-Devil" – ved Fox-studiet. Der er i hvert fald to fotografier af dens anvendelse på Frank Borzages sene stumfilm *Street Angel*, hvor den tilmed blev placeret på en roterende platform designet af filmens art director Harry Oliver (fig. 8). I et interview med filmhistorikeren Richard Koszarski omtaler filmens fotograf, Ernest Palmer, kranen som "the old wooden one that we had built up. We hadn't quite gotten to the metal ones yet" (Koszarski 1992 [1972]). Palmer taler i dette interview også rosende om sit samarbejde med Harry Oliver vedrørende det praktiske samarbejde om forarbejdet til og eksekveringen af kamerabevægelser i såvel *7th Heaven* som *Street Angel*. Oliver har også udtalt sig om sit arbejde med kranen og den roterende platform, men i mere generelle vendinger: "[I]n *Street Angel* I built a round set and had the whole floor moveable and a track up it and we got to everybody, moving close-ups and everything, but it wasn't easy" (1969, citeret i Dumont 2009, s. 127). Ordet "kran" er åbenbart ikke gængs terminologi for Oliver, og der er i det hele taget meget lidt information om, hvordan det var at arbejde med kranen, ligesom det har vist sig vanskeligt overhovedet at finde ud af, hvilke film den blev anvendt i – ud over *Street Angel*. Om det var præcist denne kran, som blev anvendt til den virtuose åbningsindstilling i *Sunnyside Up* (1929) er altså vanskeligt at afgøre (fig. 9).

Sikkert er det i hvert fald, at *Sunnyside Up* lige såvel som *Street Angel* var en Fox-produktion, ligesom den var fotograferet af Ernest Palmer og havde Harry Oliver som art director. Palmer var én af de fotografer



Fig. 5. Her virres en kameraplatform hen over et publikum under optagelsen af *L'Argent* (1928). Billedet er fra Jean Drévilles *Around de l'Argent* (1928) – én af filmhistoriens første making-of-film. Ifølge en artikel i *The International Photographer* havde den legendariske set designer William Cameron Menzies gjort noget lignende ved United Artists i 1930 ("Devises 'Rotary Shot'" 1930, s. 45).



Fig. 6: Murnau og the Go-Devil. Murnau beskriver selv dens tiltænkte funktioner (Murnau 1928a+b), ligesom der er beskrivelser af 'kranen' i *Picture Play* (Reid 1928) og Fox's pressemateriale ("Trapeze Stunts...").



Fig. 7: Selv kranens jernstolpe var væsentligt højere end Broadways producer, Carl Laemmle Jr., og oven på den var en ca. 8 meter lang kranarm! Fuldt udstrakt når kranen ca. 12-13 meter op i vejret. Broadway-kranens æstetiske funktioner diskuteres i forfatterens ph.d.-afhandling (Nielsen 2007). En mere udførlig diskussion og præsentation må vente til den reviderede udgave udkommer (Aarhus Universitetsforlag, c2012).



Fig. 8. Den ældre trækran fra Borzages melodrama *Street Angel* (1928).

i Hollywood, som arbejdede indgående med kamerabevægelse i overgangsfasen til tonefilmen. Forud for *Sunnyside Up* havde han udover Borzages *7th Heaven* og *Street Angel* også fotograferet Murnaus *4 Devils* og *Thru Different Eyes* (1929), der var instrueret af John G. Blystone. Sidstnævnte film er særligt interessant, fordi Palmer i et brev til sin chef Sol Wurtzel hævder, at han til denne film opfandt en særligt let og effektiv måde at lydisolere kameraet via en særlig 'pose' for at bedre at kunne eksekvere mobile indstillinger:

In the last production I photographed "Through Different Eyes" I believe I demonstrated that one can get as good photography in a movietone production as in a silent one, by using Common Sense! By this I refer to a bag I designed and perfected that absorbs most of the camera noise, allowing one to get within nine feet of a "Mike" without the noise picking up. In this thing alone I must have saved the Company enough money to pay my salary for a year or more, because it makes the camera as flexible as if one was photographing a silent production. We could not have possibly obtained the many camera angles and the movement of the camera we did, if we had been Compelled to use sound booths, and can you imagine, in the Court-Room sequences, the loss of time and expense of carpenters standing by to remove benches, sails, jury box & etc to put in Sound booths in order to obtain the angles we obtained in those sequences [...] (Palmer 1929)

Palmers anledning for at skrive brevet var, at han var blevet taget af lønningslisten pga. en hospitalsindlæggelse, så han har muligvis skruet en anelse op for retorikken. Andre studier arbejdede i hvert fald med lignende løsninger - fx Tiffany-Stahl Productions og Columbia (se Stull 1929). Førstnævntes gik under navnet Barney Google (en jakke), mens den generiske betegnelse for disse kameraposer var *horse blankets*. Ikke desto mindre er det essentielle, at Palmer både kunne trække på sine erfaringer med kranarbejdet på *Street Angel*, ligesom han kunne finde en anvendelse for sin lydisolerende *horse blanket* (fig. 10).

### Sunnyside Up

*Sunnyside Up* præsenterer sig selv som en *musical-comedy*, og dens primære attraktion var, at man for første gang kunne høre det romantiske par Janet Gaynor og Charles Farrell synge i filmen. Rent filmteknisk er den indledende kranbevægelse i *Sunnyside Up* imidlertid den største attraktion i filmen – faktisk er den lidt af et mirakel. Kamerabevægelsen varer ca. 3 minutter og 32 sekunder og er optaget med synkron lyd – i hvert fald delvist. På den tid afsøger kameraet på nærmest sociologisk vis det visuelle og auditive New York City-nabolag, som *omgiver* handlingen. På den måde er kamerabevægelsen en art forløber for en lignende kranbevægelse i King Vidor's *Street Scene* (1931), der ellers i filmens pressemateriale blev omtalt som en "new camera technique" ("King Vidor...", 1931). Helt ny var den altså ikke.

På lydsporet hører vi i løbet af kamerakørslen en kakafoni af lyde: råb, dialog, sang og musik fra gademusikanterne for enden af gaden. Lydperspektivet er knyttet til det visuelle perspektiv og er altså *relationel*, dvs. lyden afstemmes i forhold til kameraets afstand til motivet. På den måde abonnerer scenen på en biologisk analogi om kameraet som tilskuerens 'øje' og mikrofonen som tilskuerens 'øre'. Mens franske instruktører som Jean Epstein talte for divergerende kamera- og mikrofonafstand, så lå den biologiske analogi til grund for den dominerende praksis i Hollywoodfilmen (se Bordwell et al 1985, s. 301-4).

Interessant nok introduceres vi i løbet af de godt tre-et-halvt minut *ikke* for filmens to hovedroller Molly (Janet Gaynor) og Jack (Charles Farrell). Indstillingen begynder med at vise en række drenge, der leger med et springvand (fig. 11). Kameraet hæver sig dernæst over springvandet (fig. 12), bevæger sig henover dråberne for derefter at synke til øjenhøjde, hvorefter det bevæger sig frem mod politibetjenten, der afslappet leger med drengene (fig. 13). Herefter svinger kameraet op til højre til første sal, hvor det kaster blikket – og øret – ind hos en række beboere: først en pige der får en kasseroleklipning, mens storebror øver sig på violin, dernæst op til anden sal til venstre, hvor en ældre mand fanges i at beundre unge modeller (fig. 14). Kameraet bevæger sig hernæst bagud, hvor det kom fra. Først forbi en kvinde, der vasker sit hår, forbi sønnen der hængslængt filer negle og hen til en babybadning, hvor vi hører en udveksling om, at babyen har faderens søde væsen, men moderens øjne (fig. 15). Hernæst bevæger kameraet sig frem igen og hen over vejen, hvor det nu indfanger cirklen af fortrinsvist piger, mens de synger *The Farmer in the Dell* (som børnene i øvrigt også gør i ovennævnte *Street Scene*) (fig. 16). Kameraet fortsætter over vejen og bevæger sig op på første sal, hvor det indfanger et drama mellem et italiensk ægtepar, hvor manden – liggende under sofaen – insisterer



Fig. 9. Det kan fx også have været en senere kran som denne anvendt i Fox-filmen *Sob Sister* (1931). The Go-Devil var det i hvert fald ikke, da den ikke var i stand til at bevæge sig så langt frem og tilbage hen ad gaden, som tilfældet er i *Sunnyside Up* og ifølge en reporter var drevet af en – sandsynligvis ganske støjende – dampmaskine (Reid 1928, s. 116).



Fig. 10. I det amerikanske fagtidsskrift *Cinematography* kan man se et billede af seks forskellige lydisolerende aggregater, heriblandt ovenstående "camera bag" fra Fox-studierne, som altså sandsynligvis er Palmers opfindelse ("Camera Silencing Devices" 1930, s. 11).



Fig. 11. Udsnit fra kranbevægelsen i *Sunnyside Up* (1929).



Fig. 12. Udsnit fra kranbevægelsen i *Sunnyside Up* (1929).

på, at han er herre i huset. Kameraet bevæger sig derefter ned på gadeniveau igen, hvor det indfanger to nyforelskede unge (fig. 17). Kameraet lader dem bevæge sig ud af billedrammen til højre, mens det i stedet lokaliserer en mor og hendes enorme børneflokk (fig. 18): den kausale kobling mellem det unge par og familieførogelse er vovet men diskret – en forbindelse som man stadig kunne tillade sig i denne *pre-code* æra, hvor censurbestemmelserne var lempeligt formuleret og endnu lempeligere håndhævet (Cook 1996, s. 280-4). Efter cirka tre minutter af indstillingen kommer der et kort indklippet nærbillede af et blad for fødselskontrol. Den agiterende kvinde skulle nok have fat i det unge par i stedet! Afslutningsvist bevæger kameraet sit videre tilbage mod udgangspunkt for slutteligt at lokalisere Eric Swenson i sin frugt- og grønt-butik (fig. 19).

Ud over den kausale kobling mellem ung kærlighed og børneflokk nævnt ovenfor, hvilken funktion har denne kamerabevægelse så? Den etablerer først og fremmest filmens handlingsrum og karaktertyper – både visuelt og auditivt. På den ene side *kontrasteres* gadens forskellige mennesker ift. køn, alder og oprindelse (en lille pige, en gammel mand, det italienske par mv.). På den anden side er krankørslen også med til at *forbinde* karaktererne i én bevægelse og dermed skabe et indtryk af nabolaget som en forenet helhed. Derudover skal vi selvfølgelig ikke glemme, at kamerakørslen er en attraktion i sig selv. Tilskueren bliver præsenteret for en række 'privilegerede' oplevelsespositioner. Ingen menneskelig skikkelse kan bevæge sig, som kameraet gør her. Set i forhold til den filmhistoriske kontekst er kamerakørslen også en af Hollywoods mange modreaktioner over for tonefilmens iboende trussel mod kameramobilitet. Man kan tilmed sige, at fotografernes kritik over for 'the perambulating trend' nævnt indledningsvist vidner om, at Hollywoods instruktører (og fotografer) *overkompenserede*.

Retteligt må man tilstå, at *Sunnyside Ups* indledende krankørsel kunne være bedre integreret i forhold til filmens fortælling og tematik. Nabolaget spiller ikke den signifikante rolle i filmen, som den indledende krankørsel ellers annoncerer. Særligt ikke hvis man fx sammenligner med fx King Vidors *Street Scene* (1931), som også indledes af en krankørsel, der etablerer et New York City-nabolag som handlingsrum. I *Sunnyside Up* bliver nabolaget aldrig så centralt, som den indledende krankørsel stiller i udsigt. Efter knap en time rykker handlingen sågar til et overklassemiljø i Southhampton på Long Island. Efter en kort retur til New York City slutter filmen i øvrigt også i Southhampton med Jack (Charles Farrell) og Mollys (Janet Gaynor) romantiske duet *If I Had a Talking Picture of You*.

Selvom normative spørgsmål i forskningsmæssig sammenhæng ikke er *comme il faut*, så har flere af de tidlige, mobile tonefilms – herunder *Sunnyside Up* (1929) *Broadway* (1929) og *Condemned* (1929) – svingende fortællelemæssige kvaliteter givetvis ikke bidraget til at gøre opmærksom på den udvikling, som fandt sted i disse år. Ingen af dem er eksempelvis udgivet på dvd, men må skaffes på filmarkiver eller via samlere. Det er en skam, for den tidlige tonefilm er en af de allermest interessante perioder i kamerabevægelsernes historie. Det var ikke blot et spørgsmål om få kameraerne i bevægelse igen. Kameraets bevægelse fik et nyt virkemiddel at interagere med: lyd. Instruktører og fotografer kunne bevæge kameraet for at accentuere en replik, ligesom kameraet kunne glide forbi et scenarie, hvis kommunikative udtryk ikke blot var visuelt, men også auditivt. I forhold til den udvikling spiller *Sunnyside Up* en vigtig rolle.



Fig. 13. Udsnit fra kranbevægelsen i *Sunnyside Up* (1929).



Fig. 14. Udsnit fra kranbevægelsen i *Sunnyside Up* (1929).



Fig. 15. Udsnit fra kranbevægelsen i *Sunnyside Up* (1929).



Fig. 16. Udsnit fra kranbevægelsen i *Sunnyside Up* (1929).



Fig. 17. Udsnit fra kranbevægelsen i *Sunnyside Up* (1929).



Fig. 18. Udsnit fra kranbevægelsen i *Sunnyside Up* (1929).



Fig. 19. Udsnit fra kranbevægelsen i *Sunnyside Up* (1929).

## Fakta

Fotografiet af Murmaus The Go-Devil kan findes i *Photoplay* (september 1928): 104.

## Refereret litteratur

Ardmore, Jane (1975-6). "Rouben Mamoulian, 1975-6" Jane Ardmore Collection, Margaret Herrick Library.

Bacher, Lutz (1978). *The Mobile Mise en Scene – A Critical Analysis of the Theory and Practice of Long-Take Camera Movement in the Narrative Film*. N.Y.: Arno Press.

Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge.

Brownlow, Kevin (ikke dateret). "Ernest Palmer" (upubliceret interview, Kevin Brownlow Collection)

Brownlow, Kevin (1972) "Hal Mohr" (upubliceret interview, Kevin Brownlow Collection)

"Camera Silencing Devices" (1930) *Cinematography* 1, 4 (juli 1930): 10-11.

"Crane Mechanical Marvel" (1929) *American Cinematographer* 10, 2 (maj 1929): 14-15.

Cook, David A. (1996). *A History of Narrative Film* (3rd ed.). N.Y. & London: W.W.Norton.

"Devises 'Rotary Shot'" (1930) *The International Photographer* (november 1930): 45.

Dumont, Hervé (2009 [2006]). *Frank Borzage – the Life and Films of a Hollywood Romantic*. Jefferson, N.C.: McFarland. Oprindeligt udgivet på fransk som *Frank Borzage: Sarastro à Hollywood* i 1993. Harry Olivers bemærkninger om kameraunderstøttelser i *Street Angel* er fra "Recollections of Harry Oliver" Center for Oral History Research, UCLA Library.

Dodds, John W. (1973). *The Several Lives of Paul Fejos* (The Wenner Foundation)

"Filming the Biggest Set Ever Made" (1929) *Universal Weekly* 29, 9 (6. april 1929): 10-11.

Graves, Frank (1929), "The Universal Camera Crane", *Transactions of the S.M.P.E.*, vol. 13, no. 38: 303-307.

Hall, Hal (1932). "Cinematographers and Directors Meet." *American Cinematographer* 13, 4 (august): 10, 47.

"King Vidor Introduces New Camera Technique in 'Street Scene'" (1931) *Samuel Goldwyn's "Street Scene", publicity section* (press sheet). Press Material (oversize), Core Collection, Margaret Herrick Library.

Koszarski, Richard (1992 [1972]), "Ernest Palmer on Frank Borzage and F.W. Murnau" *Griffithiana* 46 (1992): 115-120.

Maltin, Leonard (1978). *The Art of the Cinematographer: A Survey and Interviews with Five Masters*. New York, Dover Publications. En korrigeret og udvidet udgave af *Behind the Camera: The Cinematographer's Art* (1971).

"Mole-Richardson Construct Perambulator to Eliminate Shifting on Travel Shots" (1930) *The International Photographer* (december 1930): 45.

Murnau, F. W. (1928a). "The Ideal Picture Needs No Titles." *Theatre Magazine* (januar 1928): 41, 72.

Murnau, F. W. (1928b). "Films of the Future." *McCall's Magazine* (september 1928): 27, 90.

Nielsen, Jakob Isak (2007). *Camera Movement in Narrative Cinema: Towards a Taxonomy of Functions*. Aarhus: Inf. og Medievidenskab, Aarhus Universitet. Ph.d.-afhandling.

Palmer, Ernest (1929). "Letter to Sol Wurtzel" (13. april 1929). Fox Legal Files, Performing Arts Special Collections, UCLA.

Reid, Margaret (1928). "After Sunrise Comes What?" *Picture Play* (oktober 1928): 22-4.

Stull, William (1929). "Solving the 'Ice-Box' Problem." *American Cinematographer* 10, 6 (September): 7, 36.

Stull, William (1930). "A New 'Blimp' From Pathe." *American Cinematographer* 11, 2 (June): 11-12.

Stull, William (1933). "Evolution of Cinema Tripods for Studio Use." *American Cinematographer* 13, 12 (April): 6-7, 34.

"Trapeze Stunts and Marvel 'Go-devil' Amaze Film Extras" (1928) Fox publicity material,

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - september 2011 - 9. årgang - nummer 43

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.  
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-11. Alle rettigheder reserveret.

## På rette spor

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

Det virker som en film, man har set før. En ordknapp mand uden fortid driver igennem verden opsat på ikke at gøre væsen af sig. Men en dag sker det. Han hjælper en kvinde i nød og blotter sig følelsesmæssigt. Her begynder komplikationerne imidlertid, og efter han først har knyttet sig til såvel kvinden som hendes bedårende søn, går han hele planken ud i forsøget på at redde familien ud af en alvorlig knibe.

Nicolas Winding Refns *Drive* står på skuldrene af en righoldig filmhistorie. Lige fra filmens begyndelse, hvor titlens cyklamefarvede formskrift (fig. 1) toner op på lærredet, genkalder man sig løbende genremæssige, stilistiske, fortællemæssige og tematiske lån. Men *Drive* er langt fra en citatsamling. Refn har formgivet materialet til en dybt original, humanistisk film, der bevæger sig hinsides ironi og pastiche – en historie om "a real human being", som man hører Electric Youth syngte i filmens titelsang ("A Real Hero" af College feat. Electric Youth).

Refsn har for vane at optegne svulstige machouniverser, så hvad pokker skal man forvente sig af en film, hvis titel er så umådelig 'pink'? Hvis man forventer en romantisk komedie, går man galt i byen, men romantik er der faktisk i filmen – sågar en ganske smuk kærlighedshistorie.

Filmene følger den navnløse "Driver" (Ryan Gosling), der arbejder som chauffør for diverse kriminelle (fig. 2) og desuden varetager intet mindre end to bijobs som stuntkører og automekaniker for faderfiguren Shannon (Bryan Cranston kendt fra *Breaking Bad*). I den første scene mellem Cranston og Gosling siger Driver ikke et eneste ord. Shannon derimod forklarer, hvad det hele drejer sig om (en ny bil til et job), ligesom han stiller spørgsmål til Driver, som han selv svarer på. Shannon har fundet den perfekte bil til jobbet: "She's down there. Plain Jane Boring just like you asked for but I dropped in 300 horses on the inside. She is gonna fly [...] Chevy Impala, the most popular car in the state of California. No one will be looking at you". Ligesom bilen er Driver i filmens begyndelse først og fremmest optaget af at gøre sig ubemærket. Han gemmer sig bag tonede ruder, kasketter, masker og solbriller, men ligesom med bilen har man fornemmelsen af, at førstegangsindtrykket snyder. Der gemmer sig både menneskelighed og uanede mængder af *power* bag facaden.

### Manden uden fortid træder i karakter

Driver er som hevet ud af en Leone-western: Han er den tavse mand uden fortid – og her mener jeg vitterligt *ingen* fortid. Ikke noget med forklarende flashbacks eller afslørende replikvekslinger om baggrunden for, hvorfor han er, som han er. Hvad vi ved om karakterens fortid, erfarer vi via Shannon, og det er ikke meget. Han ankom en dag for fem-seks år siden og ledte efter et arbejde. Shannon har – med egne ord – udnyttet ham lige siden (fig. 3). Driver har tilsyneladende umådeligt beskedne mål med sit liv, og man har længe indtrykket af, at det er Shannon som forvalter og administrerer hans liv – tilsyneladende billigt af manden selv. Driver har givetvis sine grunde til at leve under radaren, men de ekspliciteres aldrig. Godt hjulpet af en righoldig filmhistorie aner vi dog allerede her, at det i sidste ende vil være Driver og ikke Shannon, som har mest at byde ind med: "The strong silent type", som man siger.

Strategien med at nedtone en karakters replikker har naturligvis den effekt, at de få replikker, der kommer over hans læber, får desto større gennemslagskraft. Udover Sergio Leone så har instruktører lige fra Jim Jarmusch (fx *Stranger Than Paradise*, 1984) til James Cameron (fx *Terminator 2*) benyttet sig af den strategi. Det er imidlertid til



Fig. 1: Udformningen af filmens titel i cyklamefarvet formskrift minder om adskillige 1980er-film – fx *Cocktail* (1988), *Heathers* (1988) og *37°2 le matin/Betty Blue* (1986). Filmens andre 80er-koblinger omfatter desuden en karakter, som producerede actionfilm i 1980'erne, ligesom soundtracket i høj grad er præget af 80er-retro.



Fig. 2: Ryan Gosling bag rettet iført de obligatoriske læderhandsker.



Fig. 3: Bryan Cranston i rollen som Shannon.

Refsn – og screenplay-forfatter Hossein Amins – fortjeneste, at de har modstået fristelsen til at lægge hyberbolske *one-liners* i munden på Driver. På den anden side er det heller ikke Jarmusch-lignende hverdagstrivialiteter, som kommer over Drivers læber. Man læner sig formeligt mod lærredet i håbet om en sigende replik – et initiativ. Og tag ikke fejl af filmens Cannes-succes. Driver er ikke nogen handlingslammet kunstfilmsprotagonist med udefinerede mål. Da han endelig stikker hovedet ud under kølerhjelm, så ved vi, at der må være en særlig grund: en kvinde.

Goslings mimik giver os lige akkurat tilstrækkelig information om, at han har et godt øje til naboen Irene (Carey Mulligan), ligesom han – hvor godt maskerede de end er – træffer essentielle *valg*: Han *beslutter* sig for at hjælpe nødstedte Irene og hendes søn Benicio (Kaden Leos), ligesom han med spørgsmålet "Hey, do you wanna see something?" *tager initiativet* til en køretur gennem en af Los Angeles' afvandede kanaler. Turens endestation er en stille bæk. Hvis ikke det er en kærlighedserklæring at tage Irene og Benicio med til et sådant afsondret sted *midt i Los Angeles*, så ved jeg ikke hvad det er. Irene lægger hånden på Drivers, og indtil et forløsende kys langt henne i filmen kommer de ikke hinanden tættere rent fysisk. Refn lader os dog ikke være i tvivl om deres gensidige tiltrækning: varme blikke udvekslet i behageligt modlys (fig. 4) samt underskønne firserklange fra unge retrokunstnere som ovennævnte College & Electric Youth samt Kavinsky & Lovefoxxx tegner konturerne af et smukt kærlighedsforhold. Men så kommer der noget i vejen.

### Detour

Filmens komplicerende handling indtræffer, da Irenes mand og Benicios far uventet tidligt vender tilbage fra fængslet. Standard hedder han (Oscar Isaac), og så kan man spørge sig selv om, hvem der mon kunne tænkes at være DeLuxe-udgaven... Standard afkræves betaling af hårdføre kriminelle, som truer med at inddrage Irene og Benicio, hvis ikke betalingen indtræffer. Driver beslutter sig for at hjælpe Standard og en assisterende kvinde (Christina Hendricks) med at røve en pantelåner. Røveriet går *ikke* som planlagt, og pludselig står Driver med en række problemer på halsen, der involverer Shannons overordnede: den gennemført usympatiske Nino (Ron Perlman) og den umiddelbart mere forstandige Bernie Rose (Albert Brooks).

Sidstnævnte Bernie, der i 1980'erne producerede billige actionfilm, virker umiddelbart gemytlig. Men har man Albert Brooks' rolle som den småkiksede og plat-morsomme Tom i tankerne (fra Scorseses *Taxi Driver*, 1976), så bliver man chokeret over, hvad Bernie er i stand til. Når det kommer til blodsudgydelser, så sker der i det hele taget voldsomme registerskift i filmen, og tonen skifter hurtigt fra højstemt firserpatos til splattervold. Bortset fra Tarantinos film (fig. 5) så er det mest fra asiatiske film, at vi kender så voldsomme toneskift. *Drive* bliver dog aldrig decideret *legende* eller *karikeret* i sin henvendelsesform, men insisterer i sidste ende på kærlighedshistorien. Refn er ikke blot mere sammenbidt end Tarantino, men også mere romantisk.

Ikke desto mindre overrasker Refn os gevaldigt i forhold til, hvem der har 'voldstække'. En elevatorscene er særligt mindeværdig – og besynderlig. Da Driver og Irene er på vej op i elevatoren, spotter Driver en pistol i medpassagerens jakkefløj. Han ved, hvad det betyder. Han giver Irene det forløsende kys, som vi har ventet på det meste af filmen, hvorpå han søndersmadrer denne håndlanger, som Bernie og Nino har sendt. To forløsende handlinger – af hhv. seksuel og voldelig karakter – knyttes sammen. Er det en voldelig fortid, som kommer op til overfladen, eller trækker Driver blot (som en karakter i Don DeLillos *White Noise* udtrykker det) fra "a reservoir of potential violence in the male psyche" (1986, s. 292) – en art 'sort hul', et uudgrundeligt potentiale for ekstremt voldelig adfærd, som alle mænd bærer rundt på? Eller er Drivers ekstreme voldseruption i virkeligheden udtryk for, at han bortleder sine seksuelle energier og fuldbyrder dem i voldshandlinger? Vi får ikke et entydigt svar. Irene ser til, da Driver fortsætter med at stampe håndlangeren i ansigtet, længe efter han er død, men hvad ligger der i hendes blik? Forskrækkelse, overraskelse, undren, opstemthed? Helt skræmt er Irene åbenbart ikke, for man tror aldrig reelt, at kærligheden afblomstrer. Igen synes musikken fra Kavinsky og Lovefoxxx at udtrykke, hvad karaktererne er tavse om: "There's something about you, it's hard to explain. They're talking about you but you're still the same" (fra ørehængerens "Nightcall").

### Du får fem minutter

Drive ligner ikke umiddelbart en klassisk Hollywood-fortælling, men det er den faktisk i visse sammenhænge. Eksempelvis har filmen det karakteristiske dobbelte handlingsspor, hvor det ene vedrører en heteroseksuel kærlighedshistorie, og det andet spor vedrører kriminalitet. Ligesom i den klassiske Hollywoodfilm er de to handlingsspor *betinget* af hinanden. Driver kan ikke forfølge det ene



Fig. 4: Driver (Gosling) og Irenes (Mulligan) blikke mødes.



Fig. 5: Kurt Russell bag rattet i *Death Proof*, der også omhandler en stunkører, er nok den nærmeste slægtning til *Drive* blandt Tarantinos film, som selvfølgelig også har retroæstetik og Leone-inspiration til fælles med *Drive*.

spor, uden at det har indvirkning på det andet.

Til gengæld skiller filmen sig ud i forhold til sin tidlige artikulation – ikke fordi den er fragmenteret til ukendelighed. Slet ikke. Filmen er sådan set kronologisk fortalt. Ikke desto mindre er dens omgang med tid ganske original. I den klassiske Hollywoodfilm bliver tiden generelt 'narrativiseret' via deadlines og annonceringer, der peger fremad mod herpå følgende scener og udstikker tidsmæssige rammer, som en karakter skal nå sine målsætninger inden for. Det finder man undertiden også eksempler på i *Drive*, men filmens tidlige artikulation følger i højere grad to andre spor: et lyrisk og et tematisk. Filmen rummer adskillige ordknappe lyriske passager, *cruise control*, *slow motion* og glidende kamerabevægelser, men først og fremmest giver Refn god plads til at såvel populærmusik som Cliff Martinez' Kraftwerk-inspirerede elektroniske score kan efterlade markante aftryk, særligt i scener mellem Driver og Irene.

Det tematiske spor angives allerede i filmens første scene, hvor kameraet unnlader at føre os direkte til Driver, men glider forbi hans skikkelse, som ville det understrege hans flygtighed. På lydsporet hører man imidlertid hans rituelle svar til en kriminel kunde: "You give me a time and a place. I give you a five minute window. Anything happens in that five minutes and I'm yours. No matter what. Anything happens the minute either side of that and you're on you own." Som man kan se af Drivers telefonbesked, er tid og sted af afgørende betydning for en chauffør. Og når man ser Driver på et job i en af filmens første scener, så er det naturligvis suspenseskabende, hvorvidt de to kriminelle når tilbage til bilen, inden de fem minutter er gået. Ikke desto mindre er scenens omgang med tid i højere grad tematisk end fortælle-mæssigt motiveret. Driver *afsætter* afsluttede lømmer af tid. Den tidsmæssige rammesætning knytter sig i virkeligheden til hans dedikation og pligtmoral. At Irene er den udkårne ser og hører man fx ved, at rollerne byttes om. De samme fem minutter, som han giver sine kunder, bliver han nemlig nødt til også tage i pant fra Irene, da hun venter på en køretur hjem: "I don't have wheels on my car [...] That's one thing you should know about me [...] You got five minutes?" "Yeah", svarer hun. I udgangspunktet er det en upåfaldende dialog, men set på baggrund af filmens første scene får formuleringen en vægtigere betydning.

#### 100.000 Streets in this City

*Drive* er i udpræget grad en Los Angeles-film og skriver sig ind i rækken af alle tiders bedste L.A.-film sammen med fx *The Long Goodbye* (1973), *Chinatown* (1974), *Short Cuts* (1993) og *Magnolia* (1999). Refn har blandt andet forklaret filmens 80er-look (og lyd) ud fra et postulat om at Los Angeles som by bærer et umiskendeligt 80er-præg: "What's interesting about L.A. is that it basically feels like a city that never left the '80s. Everything about L.A. — the architecture and the feel of the city — it just feels so '80s in all it's aspects. The lighting, the kind of golden glow aura is very '80s appeal." (Ganz 2011)

Rum og sted spiller imidlertid også en afgørende rolle i en mere abstrakt forstand. Dvæler man en anelse ved filmens indledende replik, finder kan forbindelseslinjer til hele filmen: "There's a hundred thousand streets in this city. You don't need to know the route," siger Driver som den første replik i hele filmen. Driver demonstrerer i en tidlig forfølgelses-scene sit kølige, rumlige overblik, men filmens udvikling tvinger ham ud af sin "comfort zone".

I forhold til filmens egen rumlige artikulation kan man tale om en 'bevægelse' i filmen. Filmens allerførste indstilling indledes med et oversigtskort ("a hundred thousand streets in this city"), hvorpå bevægelsen i filmen groft kan siges at gå over svævende helikopterskud af L.A.'s gader for afslutningsvist at flytte blikket ned i øjenhøjde, væk fra det strategiske overblik og ned i moradset. Således *slutter* filmen med et billede af vejen set gennem Drivers bilrude. Frarøvet det indledende overblik kan man spørge sig selv, om han kender vejen foran sig? Filmens slutning er langt fra entydig. Ikke desto mindre sidder man med fornemmelsen af, at Driver har fundet det rette spor: han er ikke længere blot en "Driver", men "a real human being ...emotionally complex... a real hero".

#### Fakta

#### Citeret litteratur

DeLillo, Don (1986). *White Noise*. New York, Penguin Books.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



16:9 - september 2011 - 9. årgang - nummer 43

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.  
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-11. Alle rettigheder reserveret.

## Dontcha get it? We're all losers

Af [DORTE SCHMIDT GRANILD](#)

**Hvordan (bort)forklare, at man er blevet fan af et stykke kommercielt popkultur, der trods rigtig godt professionelt håndværk hverken er Mad Men eller The Wire eller Sopranos eller et de andre nyere tv-værker, hvis kunstneriske kvalitet er indiskutabel. Tja. Kryb længere op i pinagtighedens sofahjørne - eller del og disseker din delikate interesse.**

Det amerikanske forlag Smart Pop Books har de sidste 10 år specialiseret sig i netop det. De har udgivet titler som bl.a. *What Would Sipowicz Do?*, *Welcome to Wisteria Lane*, *Getting Lost*, *A Taste of True Blood* og *Filled With Glee*. *The Unauthorized Glee Companion*. Redaktionen er lille, men universitetsuddannet og har hang til sær(lig) e hjørner af populærkulturen.

*Filled With Glee*. *The Unauthorized Glee Companion* er skrevet af en håndfuld 'gleeks' (geeks, der elsker *Glee*): forfattere, journalister og akademikere, der alle bekender sig til FOXs successerie, der med sin blanding af drama, satire og musical nu kører på 3. sæson. Danske seere har haft glæden af *Glee* på DR HD, men endnu kun 1. sæson. Serien bliver markedsført som 'et fænomen' og har knopskudt realityshowet *The Glee Project* (hvor prisen var en birolle i 3. sæson), en koncertturné, en 3D-film, bøger, Wii-spil og meget andet. Det mest omtalte spin off er nok seriens coverversioner af de populære hits på iTunes, der frigives på strategisk velegnede tidspunkter og har slået adskillige salgsrekorder. Fox har god grund til at juble over deres nye guldgæg, der er skabt af trekløveret Brad Falchuk, Ryan Murphy og Ian Brennan.

### Signalement af Glee

Men hvad er *Glee*? En episode- og føljetonserie, der foregår på den imaginære Mc Kinley High School og handler om elevkoret New Directions (et dusin elever), deres lærer Will, cheerleader-træneren Sue Sylvester og en håndfuld andre voksne. Serien kan karakteriseres som en blanding af (u)almindeligt velkoreograferede shownumre, hvor castet synger og danser sig gennem en kongerække af nye og klassiske hits, der sætter ord på deres liv og følelser, samt en interessant blanding af mennesketyper. Tilsæt den usandsynligt perfide og politisk ukorrekte Sue, der måske er seriens allerstørste aktiv (mere derom senere).

New Directions er en multietnisk gruppe af stereotype vindertyper (med skjulte problemer) og ligeså typiske outsiders og misfits bl.a. en overvægtig, en bøsse, en kørestolsbruger og en goth, men serien hylder et inkluderende menneskesyn. Der er en taber, men også en vinder i os alle, og ægte succes handler om at blive og være i sig selv. Og samtidig være en del af et menneskeligt forpligtende fællesskab. Samtidig vælter *Glee* sig i problemfyldt (teenage)kærlighed og familieforhold. Patos for fuld skrue og mangen en småblasert senmodernist mærker nakkehårene rejse sig.

Og dog *for samtidig* siger og foretager karaktererne sig ting, der er helt usandsynlig absurde og diskriminerende. Fx snyder cheerleaderen Quinn kæresten Finn til at tro, at han har gjort hende gravid ved at ejakulere, da de kælede i spabadet, mens hun i virkeligheden er blevet gravid med hans bedste ven. Wills kone *faker* en graviditet, køber sig en mavepude og beslutter i hemmelighed sig for adoptere Quinns barn (for at holde på sin mand, der ikke længere elsker hende. Det er der virkelig fremtid og respekt i, ikk?). Og legenden Sue beskriver uden at blinke eleverne således: "All I want is just one day a year when I'm not visually assaulted by uglies and fatties" - mens de er til stede. Sues yndlingsoffer er dog Will, der mindst en gang pr. afsnit sættes på

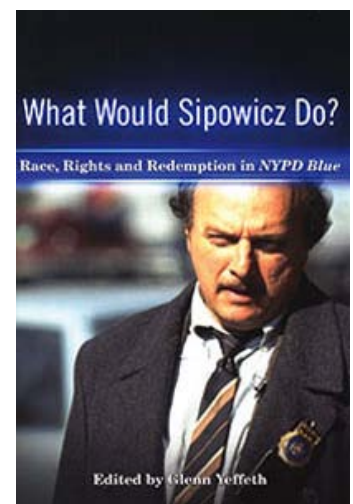
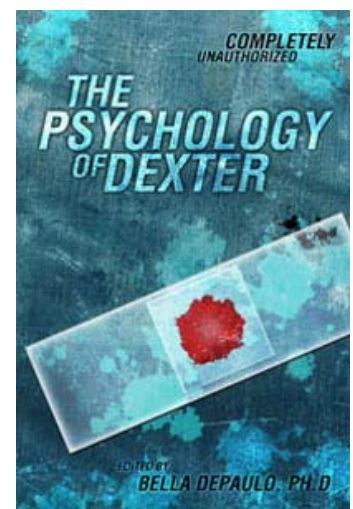


Fig. 2 og 3: Smart Pop Books udgiver bøger om såvel tv og film som litteratur. De har tillige en side målrettet undervisere, og man kan gratis tilmelde sig [uagens digitale essay](#).

plads med replikker som fx "I'm going to ask you to smell your armpits. That's the smell of failure, and it's stinking up my office", "I might buy a small diaper for your chin because it looks like a baby's ass" og "I will go to the animal shelter and get you a kitty cat. I will let you fall in love with that kitty cat. And then on some dark cold night, I will steal away into your home and punch you in the face."

Velkommen til lærværelset.

Der er givetvis meget forskel på, hvordan seerne oplever de forskellige niveauer af pinagtighed i *Glee*, og netop seriens evne til at pendle mellem alvor og ironi er en væsentlig signatur. Der er en smule *Ally McBeal* over den, lækkert produceret med sans for sære detaljer og diegetisk musik brugt som psykologisk ekkolod. Andre paralleller drages i *Filled With Glee*.

### *Filled with Glee* (2010)

Antologien rummer udover redaktørens introduktion tolv artikler/essays, der omhandler seriens karakterer, temaer, musik og genre, en række gleek-udtalelser under titlen *Share your Glee*, en vejledning i at starte sin egen Glee Club, en grundig episodeguide til 1. sæson og biografier over castet. Dette mix giver plads til både refleksion og fan-entusiasme. Nogle vil beskrive bogen som skizofren, andre som alsidig. Om alle omstændigheder er det en bog for og af gleeks. 'I'm gleek and I'm proud'-ånden hersker. Og har du slet ikke set *Glee*, kan du lige så godt lægge den fra dig.

De bekendende *Share your Glee*-passager og kapitlet *Getting Out There: Tips for Creating Your Own Vocal performance Group* virker i en dansk (og europæisk) kontekst absurde. De vidner dog om en næsten selvhjælpsagtig brug af *Glee* og kunne være gefundenes Fressen i et receptions- og kulturalanalytisk perspektiv.

"I know people thought I was weird. That I was a freak for really just letting go and dancing and expressing myself. But I didn't care. I didn't care then and I don't care now. I never care when I dance or sing. I am expressing myself. Expressing the emotions that are generally so wrapped up in the day-to-day, inside myself, that they can't come out in any other way. *Glee* reminds me that it's okay to do that. Not just okay, that's it's *important* to do that. And that's why I love *Glee*." (s.26)

Endnu en af *Share your Glee*-skribenterne skriver:

"I still don't consider myself to be exceptionally beautiful. Because of *Glee* I haven't miraculously found the key to fitting in or getting rid of acne. I haven't fallen in love with some white knight, or suddenly found the courage to get onstage and burst into song. But I know who I want to be: myself. And I'm pretty okay with that. Acne and all." (s.55)

Hvis det er resultatet af mødet med et stykke kommercielt populærkultur, er jeg ikke så bekymret for mine børns tv-forbrug.

Antologien er en interessant dør til de seeroplevelser, serien genererer – og de er, som titlen lover, "Fyldt Med Jubel". Træder man et skridt tilbage, tydeliggør den også nogle af de strategier, som forskellige seersegmenter (også generelt) bruger i mødet med populære serier. Og en meta-artikel om netop dét kunne med fordel have været inkluderet i antologien.

### Fokus på karaktererne

Antologien starter med at erkende et par af *Glees* utilstrækkeligheder: "*Glee* isn't perfect... which seems like a strange way to begin the introduction to an anthology celebrating the show, but stick with me". Pointen er if. redaktøren, at det er en serie, der hylder netop fejlene og finder potentialet i dem. Det gør den menneskelig, sympatisk, og som flere af antologiens bidrag påpeger, piler *Glee* ved vores stereotype forestillinger om vindere og tabere. Såvel på skærmen som ude i virkeligheden.

I det hele taget er det mest karaktererne, der interesserer skribenterne i antologien. Flertallet af bidrag karakteriserer og analyserer personer, relationer og drager analogier mellem eleverne og de voksne. Selvom ikke alle karakterer i lige grad kan bære den form for analyse (med mindre man elsker dem *meget* højt), er det svært



Fig. 4: Her tre af deltagerne fra sommerens *Glee Project* på *Oxygen*, hvor der blev trænet sang, dans, teamwork ... og slushie facials.



Fig. 5: Fem af kernemedlemmerne i New Directions. Tydeligt forskellige, men fælles om at være sær(lig)e.



Fig. 6: Ikke et teenageøje var tørt, da forsangerinden Rachel faldt for konkurrenternes stjerne Jesse. Kærlighedsduet på biblioteket med henførte bibliotekarer i baggrunden...



Fig. 7: Sue Sylvester i sit cover af *Let's get physical* sammen med Olivia Newton John. Den kan selvfølgelig ses på [YouTube](#).



Fig. 8: Nogle af de bedste øjeblikke i *Glee* er, når karaktererne facer egne svagheder – uden at blive stereotype 'noble krøblinge'. To af disse er lavet i flash mob-stil: [Arties fantasi om at danse](#) er den fineste, men [vennernes forsøg på at overbevise Rachel om ikke at få lavet en næseoperation hos plastickirurgen](#) er heller ikke ueffen. Ikke at de to 'handicaps' ellers tåler sammenligning.

ikke at have sympati for projektet om at sætte ord på de følelser og værdier, som seerne (nok særligt unge) identificerer sig med. At tage populærkulturen alvorligt, når den nu for mange er blevet en primær dannelses-arena.

Mellem de ind i mellem lidt kontekstløse karakteristikker er der lyspunkter fx i Janine Hiddlestones artikel "Minorities R Us", der angriber orkestreringen fra en sociologisk vinkel og påpeger, at *Glee* gennem denne ikke kun formår at skabe humor og drama, men også adresserer sociale problemstillinger omkring race, seksualitet og stereotypi. *Glee* udfordrer dét overhovedet at operere med stereotyper som 'den sorte soulsyngende pige' eller 'den blonde cheerleader'. Hiddlestones eksempel fra 7. afsnit af 1. sæson er velvalgt:

Sue er endnu en gang ude på at ødelægge The New Directions (dét dramaturgiske setup er endnu en signatur) og har ansat sig selv som Wills assisterende korleder. Hun udvælger sig minoritetsleverne, der jo udgør majoriteten, men ofte bliver forbigået som forsangere.

"Sue's announcement of her group was both horrible and hilarious: "Santana, Wheels, gay guy, Asian, other Asian, Aretha, Shaft". She then proclaimed piously that "I won't be part of a group that ignores the needs of minorities" (s.71). Og hun afslutter sit statement med replikken: "I like minorities so much that I'm thinking of moving to California to become one."

Eksemplet er kun ét blandt mange på, at *Glee* både benytter af sig af, kommenterer (egne) og problematiserer sociale, etniske, seksuelle og kulturelle stereotyper: " (...) by pushing the minority stereotypes in particular so far that they become ridiculous, *Glee* turns the joke around, making fun instead of those who assign and believe those stereotypes to begin with" (s.73). Og Hiddleton fortsætter: "Whether it is Dr. Wu and his bonsai plants, bitchy cheerleaders, or the dumbest blonde to ever grace television screens ("I forgot how to leave"), *Glee's* stereotypes aim not to amuse, but also to educate – with the rare talent of not becoming preachy in the process (s.77-78)

Klarere kan det vist ikke udtrykkes, og diverse gleeks kan lettede juble videre i sofahjørnet. Der er mere i *Glee* end *High School Musical*...

### Genre og sprog

Kristine Katryn Ruschs bidrag "Musical Promiscuity" adresserer både genre (med reference til [musicals101.com](http://musicals101.com) – tjek sitet ud, hvis du vil vide noget om musicals!), de historiske forløbere for *Glee* (*Moulin Rouge*, *Cold Case* og *American Idol*) og den (for voksne gleeks tåkrummende, men ofte anvendte) sammenligning med *High School Musical*:

"The creators of *Glee* like to say that it's the anti-*High School Musical*. Others have said that it's a real-life-based *High School Musical*. It's neither, honestly. Because *Glee* isn't one long musical told in episodic sections. It's a different musical each and every week" (s.19)

Således sættes ord på *Glee's* bidrag til musical-genren på tv, der ellers i mange år var "a vast musical wasteland" (s.17). Hvert afsnit er trods de overordnede føljetontræk sit helt eget, og foreløbig er der ikke noget, der tyder på, at skaberne af *Glee* er ved at løbe tør for hverken episodegenerende temaer eller dertilhørende sange og 'mashups'. Serien har med Ruschs ord hjerne, hjerte og mod.

Ruschs formuleringer tjener også som eksempler på antologiens sproglige tone, der er uakademisk og frisk, fx beskriver Jennifer Cruise i essayet "You Think This Is Hard? Try Being an Antagonist, That's Hard" føromtalte Sue således:

"Sue Sylvester is an iconic figure, ranking with Iago, Hannibal Lecter, and Voldemort in her dominance and shaping of the story she's in. Without her, *Glee* would just be a song list and Brittany and Santana discussing gay sharks. With Sue as an antagonist, the stories rise to the level of Greek drama. Aristotle would have loved Sue Sylvester." (s.129)

At invitere både Shakespeare, Aristoteles, filmhistoriens sejeste kannibal og Harry Potter ind i sin diskurs sikrer en betydelig bredde i læserappellen. I Cruises tilfælde følges den lette, men inkluderende sprogtone op af mere specifikke overvejelser over, hvordan Sue opfylder kravene til en god antagonist (stærkere end protagonisten, 100% determineret og menneskelig), men oftere står de lidt kække formuleringer desværre alene i *Filled with Glee*.

### Jublen, der ingen ende tager?

Forvent ikke behandling af hverken Aristoteles' poetik eller tv-seriers



Fig. 9: Robert de Niro skulle efter sigende til et award show have sagt til Matthew Morrison (der spiller Will) "Oh, You're the guy from that happy show". Her happy Will med Gwyneth Paltrow, der er med i 2. sæson.



Fig. 10: Sue på sit tv-show *Sue's Corner*, hvor hun fx udbreder sig om 'sneaky gays'.



Fig. 11: Rusch gør sig den umage at undersøge, hvordan de udvalgte sange i *Glee* fordeler sig historisk. 1. sæson viste en klar overvægt af numrene fra 60, 70, 80 og 00'erne. *Glee's* 2. sæson er siden blevet kritiseret for at forskubbe denne balance og satse for ensidigt på numre fra 00 og 10'erne. Begrundelsen skulle angiveligt være at ramme et mere specifikt seersegment.

karakterologi. Også sekundærlitteraturen er sparsom. Der kunne være skruet op på de fronter, men skribenterne er *fyldt med jubel*, og energien bliver i højere grad brugt på at forlade 'pinagtighedens sofahjørne' og bekende *gleeske* fascinationer eller idiosynkrasier. Og måske harmonerer det også rimeligt med antologiens sigte, der ikke er en målrettet dissektion eller perspektivering af serien.

Man kunne forsvare antologien med, at den er ligeså 'diverse' og inkluderende som sit emne. Og at den er båret af entusiasme.

"Because that's really this book's goal: to share what we see when we watch *Glee* and, hopefully, to encourage you to share what you see, too. If *Glee* has shown us anything, it's that the more voices we hear, the richer the song. Your voice doesn't have to be perfect. It just has to be yours" (s.3)

Rædsomt, amerikansk, patetisk ... ja, men der går ikke røg af brand uden at der ild i den.

Undertegnede kunne godt tænke sig, at der havde været mere langhårede bidrag til diversiteten. Serien hedder Smart Pop Books, men denne ene kunne godt have været lidt mere 'smart'. Ingen skriver om de meget karakteristiske reaktionsskud og zooms, som serien konsekvent bruger til at skabe indlevelse, ingen går virkelig i dybden med, hvordan gruppens optrædener realiseres filmisk, og ingen tager som førnævnt eksplicit fat i receptionen og kulten omkring *Glee*. Det er synd.

Er det så fordi, der ikke er noget at komme efter den front? Er *Glee* for light til den slags undersøgelser – og skal denne anmelder krybe tilbage i sofahjørnet og nyde *Glee* uden at røbe det for nogen? Som en guilty pleasure.

Jeg kunne også lige undersøge *What Would Sipowicz Do?* med bevidstheden om, at Smart Pop Books måske ikke gør mig smart på *NYPD*, men giver mig en mulighed for at genopleve et stykke smart popkultur.

Selvfølgelig mens jeg venter på årets vigtigste og vægtigste udgivelse om amerikanske tv-serier. Den vil ikke efterlade læseren sulten efter dybde og perspektiv.



Fig. 12: At stemmens perfektion kan være sekundær ekspliciteres i coveret af [John Lennons Imagine](#). Nogle brækker sig, de fleste gleeks elsker den.

## Fakta

*Filled With Glee. The unauthorized Glee companion* (ed. Leah Wilson), Smart Pop Books, USA 2010

*Glee*, FOX, 2009-

## Andre yndlingsøjeblikke


Gleeks elsker de såkaldte '*slushie facials*', der indebærer, at en eller flere af misfit'ene fra New Directions får en ½ liter klistret iskold slush ice i ansigtet

Og Sues kommentarer til Wills hår: "I think you will be adding revenge to the list of things you're not good at, including being married, running a high school glee club, and finding a hair style that doesn't make you look like a lesbian." Eller "Oh, hey William. I thought I smelled cookies wafting from the ovens of the little elves who live in your hair"

Nettet bugner af *Glee*-sites. Ingen nævnt, ingen glemt.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

## Løvernes Dronning

Af [JAN OXHOLM](#)

Melbourne styres efter jungleloven i den eksplosive gangsterfilm, *Animal Kingdom* (2010), som ved første øjekast ligner en australsk udgave af Martin Scorseses mesterværk, *GoodFellas* (1990). David Michôd har dog med debutfilmen fundet sin helt egen stemme.

Hun passer godt på sine unger.

Den kærlige og kyniske matriark, "Grandma Smurf" (Jackie Weaver), som behårdt guider sine vilde sønner igennem Melbournes asfaltjungle. Hun er lille af statur, denne grumme Gammelsmølf, men hendes magt som mafiaboss er indiskutabel. Og så er hun villig til at ofre sit 17-årige barnebarn, når hendes elskede sønner for alvor har kniven på struben. Barnebarnet hedder Joshua "J" Cody (James Frecheville) og er hovedpersonen i David Michôds gangsterdrama, *Animal Kingdom*, der lige er kommet ud på blu-ray og dvd.

Den lavmælte teenager mister i filmens startscene sin mor, der dør foran fjernsynet af en overdosis heroin. Joshua har ingen steder at bo, så han flytter ind hos sin mormor, som han ikke har set meget til gennem årene. Det er der en god grund til. Joshuas mor har nemlig i lang tid forsøgt at beskytte Joshua mod resten af familien, der betaler terminen til tiden med blodige narkopenge. Det er heller ikke nogle helt almindelige onkler, som Joshua flytter sammen med hjemme i forstaden hos bedstemor Smurf. Pope Cody (Ben Mendelsohn), der er den mest psykopatiske onkel, gemmer sig for politiet, har nervøse trækninger og ligner et såret dyr, der er klar til at bide fra sig. Craig Cody (Sullivan Stapleton), den mellemste søn med de dyriske tatoveringer på ryggen, sælger stoffer og har et næsten incestuøst forhold til sin mor. Den yngste søn, Darren Cody (Luke Ford), følger bare efter de andre som en ukritisk lemming, der begår kollektivt selvmord med sine brødre.

### Overdosis i tv-stuen

*Animal Kingdom* er blevet hyldet og beskrevet som en australsk udgave af Martin Scorseses mesterværk, *GoodFellas* (1990). Det er ikke helt ved siden af. Begge film følger en ung mand, som er ved at blive voksen, og som mere eller mindre frivilligt trækkes ind i en gangsterverden, som både virker fascinerende og frastødende på én og samme tid.

Den fremragende åbningssekvens til *Animal Kingdom* viser heldigvis, at manuskriptforfatteren og instruktøren David Michôd har fundet sin helt egen stemme, selvom han i adskillige scener står på skuldrene af Martin Scorsese og Quentin Tarantino. I filmens første kameraindstilling ser vi billeder fra game showet "Deal or No Deal", der kører uafbrudt som baggrundsstøj i en lille, nedslidt lejlighed i Melbourne. Så klippes der til en usædvanlig lang indstilling af Joshua siddende i en sofa, filmet i halvtotal med et statisk og neutralt observerende kamera, som ikke rører sig ud af flækken. Det gør Joshua heller ikke. Han sidder bare og stener til fjernsynet med sit *deadpan*-ansigt og en døende mor ved sin side. Hun har lige taget en overdosis heroin, men Joshua går ikke i panik. Han sidder helt begravet i sofaen, passiv og mere interesseret i fjernsynet end moderens ve og vel. Det er en lang og smertefuld indstilling, hvor de diegetiske stemmer fra tosekassens farverige show skaber et kontrapunktisk lydspor som en grotesk modsætning til de mere triste billeder fra virkeligheden. Kameraet begynder først at røre på sig og tilter op, da ambulancefolkene kommer ind i tv-stuen gennem en symbolsk tremmedør og forgæves prøver at redde moderens liv.



Fig. 1: Filmens slogan "The Only Way to Survive Is to Know Your Place" er blodig alvor for den 17-årige Joshua, som er fanget i Melbournes kriminelle underverden.

Lyder det som de dekadente narkofester, vi er vant til at se i Martin Scorseses gangsterfilm? Eller er det nærmere stilen fra den excessive overdosisscene i Quentin Tarantinos gangsterpastiche, *Pulp Fiction* (1994)? Selvfølgelig er det ikke det. I modsætning til Scorseses glamourøse gangstermytologi og Tarantinos postmoderne blærerøvsæstetik, er den grå og dystre hverdagsrealisme det dominerende stiltræk i *Animal Kingdom*, der er filmet *on location* i Melbourne og er løst baseret på en autentisk tragedie fra 1988. Den nøgterne socialrealisme og minimalistiske æstetik, der er signaturtræk hos britiske instruktører som Ken Loach og Mike Leigh, er filmens helt store styrke. Den debuterende spillefilmsinstruktør, David Michôd, er dog ikke bange for at bruge stileret slow motion, effektjagende montage og ekspressiv underlægningsmusik, som ikke ligefrem hører hjemme i den nedbarberede køkkenvaskrealisme. Men når det kommer til stykket, er det ikke Francis Ford Coppolas stenrige Corleone-familie, som David Michôd iscenesætter, men derimod Cody-familiens opløsning i mere ydmyge rammer i Melbourne. De bedste scener fra *Animal Kingdom* er netop optaget hjemme i løvens hule hos filmhistoriens måske ondeste bedstemor. Stemningen af frygt og paranoia i de kammerspilsagtige scener er ikke filmet teater, men rummer en tragisk realisme, som ikke er til at ryste af sig.

### Survival of the Fittest

Det skyldes især skuespillet af Jackie Weaver, der i rollen som "Grandma Smurf" er filmens helt store scoop. Udadtil er hun en venlig og omsorgsfuld løvemor, der altid er klar til at give sine sønner en kærlig krammer hjemme i køkkenet. Men indadtil er hun en *bad motherfucker*. Ja, bogstaveligt talt en iskold motherfucker, da hun i den grad har ødelagt forholdet til sin egen datter og ikke viser følelser den aften, hvor hun henter Joshua i sin døde datters lejlighed. Når først moderdyret kommer op i hende, er hun nådesløs. Da Craig bliver skudt af politiet, trækker hun i trådene, kontakter sine forbindelser i det korrupte system, og prøver med næb og kløer at redde Pope og Darren fra livsvarige fængselsstraffe. "J needs to go" siger den kyniske Smurf på et tidspunkt om sit barnebarn Joshua, fordi han er hovedvidnet i retssagen mod Pope og Darren, der er indblandet i et brutalt mord på to unge politibetjente.

Ligesom Henry Hill i *GoodFellas* vandrer Joshua rundt i et grænseland mellem løgn og loyalitet. En næsten ugenkendelig Guy Pearce, med John Cleese-overskæg, spiller den sympatiske og tålmodige betjent Nathan Leckie, der ihærdigt prøver at få Joshua ud af bedstemoderens jerngreb. Den lidt naive outsider er fanget i et uløseligt dilemma. Skal han virkelig være den stikker, som skubber familiens sidste hanløver ud over skrænten? Blod er trods alt tykkere end vand. Svaret dukker op i den overraskende slutscene, som ikke skal røbes her. Man kan faktisk også finde svaret i filmens tagline eller slogan: "The Only Way to Survive Is to Know Your Place". Den britiske naturforsker Charles Darwin, der skrev hovedværket *On the Origin of Species* (1859), mente ikke nødvendigvis, at det er den stærkeste af arterne, som overlever. Det er nærmere de arter, der er bedst til at tilpasse sig.

Det samme kan man sige om David Michôd, som i december 2000 skrev sit første udkast til *Animal Kingdom*. Det svage manuskript, som dengang fik titlen "J", blev slagtet og gik hurtigt i glemmebogen. I den fremragende dokumentar, "The Making of Animal Kingdom", som varer over en time, fortæller David Michôd ydmygt om den lange og svære proces det er at skrive og instruere en god film. Sundance-vinderen *Animal Kingdom* har faktisk været undervejs i mere end ti år. Michôd har gennem årene tænkt, om han måske har spildt sin tid på de forkerte valg. Det oprindelige manuskript "J" var ambitiøst, men med Michôds egne ord latterligt dårligt skrevet. Faktisk var det så ringe, at ingen replikker fra den oprindelige dialog i 2000-manuskriptet er kommet med i den endelige film fra 2010.

Instruktørens kommentarspor, der ligesom dokumentarfilmen er at finde på både blu-ray- og dvd-udgivelsen, rummer mange interessante anekdoter, som kan være en øjenåbner for alle dem, der har en lille filminstruktør i maven. Den velproducerede dokumentar er også et ærligt portræt af en eftertragtet filmbranche, hvor konkurrencen er behård og mange knækker nakken. Men det er ikke altid de stærkeste, der overlever i filmbranchen. Af og til er det instruktører som unge David Michôd, der bryder igennem lydturen. Måske fordi han fik lært at tilpasse sig. Op gennem 00'erne lavede han kortfilm og skrev på en masse andet materiale. Han vendte dog hele tiden tilbage til sit oprindelige manuskript "J" med den svage struktur, de unuancerede karakterer og de kiksede replikker, som han efterhånden fik justeret og transformeret til en stærk debutfilm, der i 2010 strøg direkte ind på Quentin Tarantinos liste af yndlingsfilm.



Fig. 2: "Grandma Smurf" er en magtfuld matriark, der passer godt på sine vilde løveunger, men samtidig er hun parat til at ofre sit moderløse barnebarn.



Fig. 3: Den unge outsider Joshua er splittet mellem løgn og loyalitet i den australske asfaltjungle, hvor både politiet og gangsterfamilien hiver i ham.

## Fakta

"Animal Kingdom"

Manuskript og instruktion: David Michôd

Australien: 2010

DVD og Blu-ray

Ekstramateriale: "The Making of Animal Kingdom" og "Director's Commentary"



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16.9 - september 2011 - 9. årgang - nummer 43

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.  
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-11. Alle rettigheder reserveret.

## 16:9 in English: With an Attitude

Af [ETHAN DE SEIFFE](#)

**Though he has taken on an increasingly wide range of acting roles since his debut in 1991's *Boyz N the Hood*, the rapper and actor Ice Cube is still strongly associated, even in his "family-friendly" films, with the trappings of gangsta culture. The development of Ice Cube's star persona is an unusual one.**

O'Shea Jackson, better known as the rapper Ice Cube, announced his arrival into global popular culture in 1988 on the first verse of the first (and title) song of *Straight Outta Compton*, the epochal debut album by Los Angeles rap group N.W.A. (Niggaz Wit' Attitudes). In that verse, Cube (1) declares menacingly,

*Straight outta Compton, crazy motherfucker named Ice Cube  
From the gang called Niggaz Wit' Attitudes.  
When I'm called off, I got a sawed off  
Squeeze the trigger and bodies are hauled off.  
You, too, boy, if ya fuck with me  
The police are gonna hafta come and get me ...  
Here's a murder rap to keep ya dancin'  
With a crime record like Charles Manson.  
AK-47 is the tool  
Don't make me act the motherfuckin' fool ...  
So when I'm in your neighborhood, you better duck  
'Cause Ice Cube is crazy as fuck.  
As I leave, believe I'm stompin',  
But when I come back, boy, I'm comin' straight outta Compton.*  
(fig. 2)

The tone thus set, the album maintains a consistent level of ferocity for its duration, in large part due to Cube's relentlessly stark declarations of his brutality. *Straight Outta Compton*, even today, remains harrowing.

A little more than twenty years later, in 2011, Ice Cube – now, according to his website, an "entertainment mogul" – won a [NAACP Image Award](#), a prize that celebrates "the outstanding achievements and performances of people of color in the arts, as well as those individuals or groups who promote social justice through their creative endeavors." The award, for Outstanding Supporting Actor in a Comedy Series, was for Cube's recurring role on the TBS sitcom "Are We There Yet?," a show based on the 2005 "family-friendly" road-trip/romantic comedy film of the same name, in which Cube plays a hapless bachelor placed in charge of two rambunctious children for the course of a zany road trip ("rzep" 2011). That a self-proclaimed "crazy motherfucker" could be thus awarded by the guardian organization of proper African-American culture is reflective of the two-pronged persona that Ice Cube has maintained for the better part of two decades: a scowling, gun-toting, ruthlessly murderous badass, as well as a goofy, wisecracking, broad-smiling family man. The awarding of such a prize to Ice Cube was not uncontroversial: at least one member of the clergy protested it on the grounds that Cube's musical legacy was an offensive one (Powers 2011).

Ice Cube's ability to balance two starkly opposed personae is fascinating in and of itself, and appears at first to be somewhat contradictory, even hypocritical. But it is not especially uncommon for a star to maintain a multipart persona. The careers of both Vin Diesel and Dwayne "The Rock" Johnson, nonwhite actors of roughly Cube's age, suggest useful points of comparison with that of Cube himself. Diesel and Johnson are primarily known as action heroes, but have also starred in comedies that typically cast them in decidedly "un-



(1) Numerous interviewers have written that the subject of this essay insists on being referred to not as "Mr. Jackson" or "O'Shea," and certainly not "Ice": "Cube" is his preference, so this essay follows that convention.



Fig. 2: M.C. Ren (Lorenzo Patterson), Ice Cube (O'Shea Jackson), and Eazy-E (Eric Wright), "Straight Outta Compton," from N.W.A.'s debut album *Straight Outta Compton* (Hollywood: Ruthless Records and Priority Records, 1988).



macho" parts, precisely for the purpose of lampooning the overpronounced masculinity of their action personae. Diesel's *The Pacifier* (2005) and Johnson's *Tooth Fairy* (2010) are the most prominent examples (fig. 3).

The two-part persona of Ice Cube, though, does seem to be a special case. His original persona – that of the streetwise "gangsta," established when he was still in N.W.A. – is almost always folded into even his comic roles, such as those in *Friday* (1995) and even *Are We There Yet?* Whereas Johnson's and Diesel's comedies refer nonspecifically to the actors' toughness and masculinity, many of the films in which Cube does *not* play a gangsta nevertheless include both direct and coded references to his upbringing "on the streets." Despite his many and varied accomplishments in various media forms, Ice Cube is, however subtly, pegged as a gangsta in most (but not all) of his films. As I argue below, it is enlightening to draw upon certain concepts within hip-hop studies in order to gain critical perspective on this unusual situation. By charting the course of his film career, we may develop a sense of the factors at work in determining the development and meanings of Ice Cube's unconventional star persona.

My initial thoughts on the subject of Cube's star image concerned the ways in which many African-American performers' personae have been dishearteningly "softened" and made more palatable to predominantly white, mainstream audiences: the best example is surely Eddie Murphy, but the same may be said of performers as diverse as Morgan Freeman, Mo'Nique, and Terry Crews (2). The tempering or removal of the more challenging elements of a performer's persona is not, however, a phenomenon peculiar to African-Americans, even if perhaps the most egregious examples do involve black performers (and even if this is a particularly long-standing and fraught issue in African-American culture and studies). Caucasian performers whose personae include potentially challenging or difficult facets – Jim Carrey, John Belushi, Judy Garland – have all been "toned down" for the purpose of broadening their appeal and, thereby, their commercial potential.

While the softening of the personae of African-American performers may seem especially pronounced, it would be wrong, I think, to attribute it entirely to some sort of racism; as usual, profit is the more powerful motive. Joe Roth, an executive producer at Revolution Films, the studio that produced *Are We There Yet?*, noted, shortly before that film's release date, "Kids see Cube as a cool guy, and if they can pressure their parents to take them, we'll have a crossover movie. The great thing about the nag factor [kids pressuring their parents to take them to a particular movie] is that it's beautifully without prejudice" (Goldstein 2005). But even if it was strictly an economic decision to tone down Ice Cube's persona to make it "kid-friendly," shreds of what appear to be stereotypical practices remain: in *Are We There Yet?* and other of his lighter films, Cube's characters are burdened with the signifiers of a specifically African-American criminality.

### The Nature of Persona

Many popular periodicals have printed articles on the malleability of Ice Cube's star persona, typically published around the release dates of certain of Cube's films: *Boyz n the Hood* (1991), *Friday*, *Three Kings* (1999), *Are We There Yet?*, and *xXx: State of the Union* (2005). Briefly, *Boyz n the Hood* is significant for showing that Ice Cube could not only act, but could act *well*; *Friday*, for being the first of his film projects to suggest a variation to Cube's gangsta persona; *Three Kings*, for Cube's appearance in a more "artful" film than any of his previous works; *Are We There Yet?*, for introducing Cube's "warm and fuzzy" side; and *xXx: State of the Union*, which premiered just three months after *Are We There Yet?* (Source: IMDB), for casting Cube in what appears to be a highly un-gangsta-like role. Indeed, these films are the nodes around which Ice Cube's star persona has coalesced, and are discussed in detail below.

"Star images are always extensive, multimedia, intertextual," writes Richard Dyer in *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (Dyer 2004, p. 3). To pin down a star image sufficiently to actually *define* it is a tricky task, especially since the texts that comprise it are so plentiful and ephemeral: press kits, television commercials, movie posters, and print advertisements play a tremendous role in establishing and codifying any and every star's public persona (or "image," to use Dyer's term). When a star's persona consists of multiple or even contradictory elements (as is the case with Ice Cube), the task is even more challenging. Moreover, a star persona is not strictly quantifiable; it is more like a collection of associations, as very generally agreed upon by fans, critics, agent, casting directors, and public-relations workers. Star personae are immensely multifaceted, even as they usually coalesce around a handful of well-defined qualities.

Fig. 3: Vin Diesel, it must be noted, had the lead role in the first film in the *xXx* series; Cube had the second (see below).

(2) Cube has commented, in fact, that he does not intend "to turn into Eddie Murphy and start just doing kids' movies because they work. ... I'm not trying to go in that direction with my career." (*Armour* 2005).

(3) The phrase "warm and fuzzy" is used in the headlines of at least two lightweight articles on Ice Cube from January 2005: see Daly (2005) and Goldstein (2005). *Armour* (2005) even goes so far as to refer to the star as "huggable."

For the most part, this essay uses “tentpole” media texts – that is, Ice Cube’s films themselves – in analyzing his star persona. A longer version would incorporate such materials as are listed above, but space constraints make such investigations challenging. In any case, restricting the analysis to the films permits a focus on how film itself intersects with the complicated notions of performance and persona.

### From Gangsta to Soldier

On the cover of N.W.A.’s debut album *Straight Outta Compton*, group member Eazy-E (Eric Wright) points a gun directly into the camera, and Ice Cube himself, then just 19, displays the scowl for which he would soon become well-known. Cube’s performative persona was established – and largely fixed – by his work with N.W.A., a group whose centrality to and influence on the subgenre of gangsta rap remains unchallenged. *Straight Outta Compton* is a tremendously angry record: many of its songs refer, in brutal language, to vicious gang violence and the war between white police and black Angelenos. The album is one of the relatively small number of first-wave gangsta rap albums to receive nearly unanimous praise from music critics; this landmark record was a sensation upon its release, and its reputation has not tarnished in the ensuing decades (4). While obviously not a cinematic text, it merits mention here as the font of nearly all of the associations and contexts that have informed the entirety of Ice Cube’s career.

Once Ice Cube was known and recognized as a member of N.W.A., his image as a gangsta was all but indelible. Cube himself did little to alter this persona in the first years of his solo career: his first three solo albums – *AmeriKKKa’s Most Wanted* (and its follow-up EP, *Kill at Will*, both 1990), *Death Certificate* (1991), and *The Predator* (1992) – all reside squarely within the gangsta rap subgenre, and, if anything, see Cube’s anger intensify, even as it becomes more politically astute and finely focused (fig. 4-7). On these records, Cube solidified his reputation as a hard-as-nails, angry, even vicious young man, a fact stressed in many reviews of these albums. *Entertainment Weekly’s* somewhat favorable review of *AmeriKKKa’s Most Wanted*, for instance, remarks that Cube is “angrier than he was with N.W.A.,” refers to him as “caustic” and “uncompromising,” and notes that the album’s *de facto* argument is that “violence is everywhere; nothing can stop it; you have to get a gun just to survive.” (Sandow 1990). That summary, which tidily encapsulates the overarching themes of Cube’s first records, crucially underpins Cube’s transition from rapping to acting.

John Singleton’s debut feature *Boyz n the Hood* (5) is also Cube’s debut film performance (5). He plays Darren “Doughboy” Baker, a recently paroled gang member who is the film’s most hotheaded, aggressive, and violent character: Sonny Corleone to the Michael-like Tre (Cuba Gooding, Jr.), the film’s protagonist. Doughboy not only refers often to the everyday violence that is part of daily life in South Central Los Angeles, but threatens his rivals with guns, and kills several members of a rival gang in retaliation for their killing his half-brother, Ricky (Morris Chestnut). In an epilogue, Doughboy is revealed to have been murdered himself, a victim of the code of violence by which he lived.

In *Boyz n the Hood*, Doughboy is the character most strongly associated with aggression, violence, and L.A.’s gang wars; he accepts it as a fact of life, while all of the other central characters do what they can to escape the violence that surrounds them. There is little in the character of Doughboy that was not already a facet of Ice Cube’s established persona. Indeed, a fair number of reviews of the film suggest that Ice Cube drew heavily from his life experience for his first film role. Desson Howe in *The Washington Post* writes that Cube is “tremendously believable” (Howe 1991); Janet Maslin in *The New York Times* even goes so far as to praise Cube for his “street swagger.” (Maslin 1991). Comments such as these are code to suggest that Cube “played himself” in the film – rather a lazy characterization, even if most critics praised Cube’s performance. The typical response in the popular press was a combination of astonishment that a tough-guy rapper could actually act, and sincere praise for Cube’s abilities. Kenneth Turan wrote that Cube’s performance was “unexpectedly affecting” (Turan 1991); *The New Yorker’s* Terrence Rafferty called it “complex [and] magnetic,” suggesting, not unreasonably, that it is the best feature of the film (Rafferty 1991).

Given the strength and visceral force with which Ice Cube established his rap persona, it is unsurprising that his first film role also casts him as a ruthless gangsta – indeed, it was positively calculated. It would have been, from an economic standpoint, far riskier to offcast Cube for his first role than to cast him in such a way that confirms audiences’ expectations of him: as a gangsta in South Central Los Angeles, the exact *milieu* of Cube’s early-’90s albums, as well as *Boyz n the Hood*.

(4) A brief summary of the critical response to *Straight Outta Compton* is available here (last visited 9 August 2011).

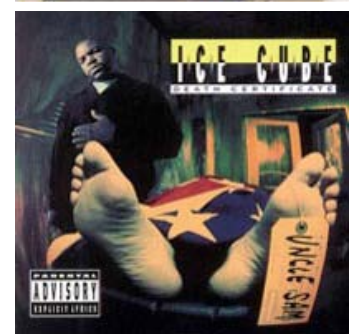
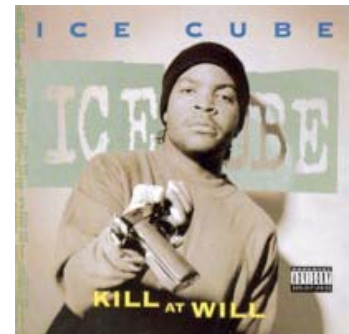


Fig. 4-7: Ice Cube’s first four solo albums, all released between 1990-92: *AmeriKKKa’s Most Wanted*, *Kill at Will*,

Singleton's film neatly transfers Ice Cube's rap persona wholesale to the medium of film, and, in so doing, stamped Cube with a near-indelible set of performative associations.

That *Boyz n the Hood* deliberately and strongly evokes Ice Cube's gangsta associations is evident in the film's official trailer, a text that also demonstrates the importance of Cube to the film's promotional strategies (fig. 8). The trailer opens with the sounds of a police siren and a voiceover: "This is Los Angeles, gang capital of the nation." The next sound we hear is Cube's voice delivering what has generally come to stand as the film's moral. As a medium close-up of Doughboy is intercut with slow-motion shots of Tre running through an alley, Cube says, "It just goes on and on, you know? Either they don't know, don't show, or don't care about what's goin' on in the 'hood." The sound of a shotgun blast ends this introductory segment. Right from the start, Ice Cube and the character he plays are associated with gang violence. Even this famous line, delivered so defeatedly, nevertheless enhances Cube's association with gangsta life. Later in the trailer, we see Doughboy brandishing a gun, an image introduced by a voiceover: "Doughboy was living by the laws of the street." The last minute of the trailer is accompanied by Ice Cube's song "How to Survive in South Central," a darkly comic instructional guide to being 'hood-savvy that contains such lyrics as "Rule Number One: get yourself a gun." Despite the fact that it was his first role, Ice Cube receives top billing in the list of credits at the end of the trailer, ahead even of Larry Fishburne, the best-known performer in the film, and Cuba Gooding, Jr., who plays the central role. Cube, and his gangsta associations, are central to the marketing of *Boyz n the Hood*, and are crucially integrated into the narrative of the film itself. *Boyz n the Hood* is vitally important in fixing the gangsta persona that Cube has carried with him ever since.

Cube's next several films – notably his second, *Trespass* (1992), in which he plays another Sonny Corleone-like gangster – do nothing to vary the contexts most closely associated with his persona: crime, thuggishness, and a devil-may-care attitude toward life, death, and violence. The first major variation of Cube's persona may be found in *Friday*, a film he also cowrote and executive-produced. Yet this crucial change, even if self-initiated, does not vary his gangsta persona as much as it may appear to do.

*Friday* is a charming, shambolic comedy that lacks – or, rather, deliberately avoids – many of the trappings of classical Hollywood storytelling, such as goal-oriented protagonists and an intertwined romance/action plot. It is a highly episodic film in which the protagonists (including Cube's character, Craig) are far more *inactive* than active: for most of the film, they sit on the porch of Craig's house, observing the humorous actions of the eccentric residents of their neighborhood in South Central Los Angeles (see also [my blog post on the film](#)).

*Friday* is Cube's first comedy, albeit one that probably could not have been made without the critical and commercial success of the early-1990s wave of films about young male African-Americans embroiled in gang violence: *Boyz n the Hood* is the nexus of a cycle that includes *New Jack City* (1991), *Straight Out of Brooklyn* (1991), *Juice* (1992), *Menace II Society* (1993), and others (fig. 9).

Craig is by no means a gangsta: He is a friendly and well-meaning if somewhat irresponsible young man who is frustrated with his job, and who is not quite ready to leave the nest of his parents' home. His day-to-day concerns are the stuff of teenage suburban angst: girls, jobs, boredom. Yet Craig's neighborhood, like Doughboy's in *Boyz n the Hood*, is in South Central Los Angeles; he and his friend Smokey simply take as given that they are surrounded by and unavoidably involved with drug dealers, desperate crackheads, thuggish neighbors, and violent gang members. In the film's most jarring tonal shift, a scene of light banter on the porch is interrupted when the drug dealer to whom Smokey owes money sends his thugs to extract payment in blood. When Craig and Smokey clamber over the roof to avoid the hail of machine-gun fire, director F. Gary Gray plays it for laughs: it is more a comic set piece than a scene of genuine terror.

Another tonal shift occurs near the end of the film, when Craig, a self-professed pacifist, procures a gun to finally rid himself of Deebo (Tiny Lister), the relentless neighborhood bully. Craig's father (John Witherspoon) – who until this point has mostly been the locus of the film's toilet humor – finds his son with a gun in his hand, earnestly urges him to put it away and, if need be, stand up like a man and challenge Deebo to an old-fashioned fistfight. This scene strongly and deliberately echoes a key scene in *Boyz n the Hood*, in which Furious Styles (Fishburne) delivers a nearly identical lecture to his son, Tre. That Craig, a good-humored young man, opts so readily for a firearm as a solution to his problems – and, indeed, that he shortly thereafter

*Death Certificate*, and *The Predator*.

(5) The title of the film is derived from the 1987 song "Boyz-n-the-Hood" by Eazy-E, Ice Cube's bandmate in N.W.A. Cube cowrote the song.



Fig. 8: A regrettably [low-resolution version of this trailer](#) is available on YouTube (last visited 10 August 2011). A better version is available on the various DVD releases of the film.

(6) Indeed, on the solo albums that he released around this time, Ice Cube had begun to address his regret for the gangsta lifestyle, and to lament the fact that gang violence had so destroyed urban African-American life. Such sentiments may be found on *AmeriKKKa's Most Wanted*, *Kill at Will*, and *Death Certificate*, all released between 1990-1991.



Fig. 9 Perhaps the truest mark of this cycle's impact is that fact that its films are the target of at least two parodies: *Fear of a Black Hat* (1993), and *Don't Be a Menace to South Central while Drinking Your Juice in the Hood* (1996).

defeats Deebo in a fairly violent fistfight – reflects the fact that, for all its geniality and lightweight comic antics, *Friday* is a film that is crucially informed by the context of Los Angeles's African-American gang violence. Moreover, even as Cube's persona is expanded and enriched by the addition of a genuine comedic dimension, it cannot completely escape the gangsta trappings that defined it since the release of *Straight Outta Compton*. Performatively, *Friday* was a significant leap for Cube: he had never attempted comedy before, and demonstrates a facility for it. However, with regard to his *persona* – the collection of both textual and extratextual associations and signifiers – the distance that he vaulted was not altogether that vast.

Proceeding chronologically to the next of the five films that are the nodes of the development of Ice Cube's star persona (passing over such films as *Dangerous Ground* [1997], *I Got the Hook Up* [1998], and *Thicker than Water* [1999], all of which rely heavily and uncomplicatedly on Cube's gangsta image), we find perhaps the only film in Cube's acting career that dissociates itself completely from his original persona. *Three Kings*, a sardonic satire set in Iraq in the waning days of the 1991 Gulf War, casts Cube as Staff Sergeant Chief Elgin, a working-class man from Detroit who joins Major Archie Gates (George Clooney), Sergeant Troy Barlow (Mark Wahlberg), and Private Conrad Vig (Spike Jonze) in a scheme to decode a treasure map (recovered from the *derriere* of an Iraqi prisoner) in order to locate and make off with millions of dollars of gold bars that had been stolen from Kuwait by Saddam Hussein. It is Cube's eleventh feature film.

*Three Kings* is a challenging film on many levels: its political satire is double-edged and ambiguous (if quite incisive); its striking visual style, largely a result of the Ektachrome stock on which it was shot, is potentially disorienting; and, more pertinently, it dissociates at least one of its three lead actors from his established persona. Nowhere in the film is Cube's character associated with any of the trappings of gangsta life. Neither does Chief possess a hotheaded temperament – indeed, he is the most even-tempered of the three leads, and is in fact a devout (if opportunistic) Christian who speaks often of the "ring of Jesus fire" that protects and guides him. The film states repeatedly that Chief, a baggage-handler back in Detroit, is a regular blue-collar worker – not a gangsta, not a comic variation of a gangsta, not a man whose life is informed in any way by any of the recurring elements of Ice Cube's persona.

It is difficult to say exactly *why*, of all his films, it is *Three Kings* that is most successful in changing and enriching Ice Cube's persona, especially when he had a greater degree of creative control over such films as *Friday*, which he cowrote and executive produced; *Dangerous Ground*, which he executive produced; and *The Players Club* (1998), which he wrote, executive produced, and directed. Cube may have simply liked the script for *Three Kings*, or he and his managers may have decided that his gangsta persona was sufficiently well established to withstand any variations offered by the film. It is worth noting, however, that *Three Kings*, as suggested above, is a somewhat challenging film in a number of other ways, as well; it may be useful to consider Cube's offcasting as part and parcel of director David O. Russell's unconventional vision for his film. *Three Kings*'s political satire is potentially objectionable; its "message," if indeed it has one, is ambiguous at best; its narrative leaves a number of questions unanswered and motives uncertain; it is an odd mix of war film, heist film, and dark comedy; its visual style, which mixes bleached-out desert vistas with impossibly supersaturated Ektachrome-shot violence, is beautifully odd and unsettling; and, most pertinently, it is a film that varies the persona of another of its leads, George Clooney. Prior to *Three Kings*, Clooney, then best known for his role as Dr. Doug Ross on the television series *ER*, had had some success in features as both romantic lead (*One Fine Day*, 1996) and action hero (*Batman & Robin*, *The Peacemaker*, both 1997) but had not yet firmly established his film persona. *Three Kings*, a black comedy that casts him as a cynical, intelligent, rakish yet honorable career military man with no tolerance for bureaucracy, was perhaps the linchpin in establishing the persona on which Clooney would rely in his successful leading-man career in the 21st century: we see echoes of his *Three Kings* persona in *O Brother, Where Art Thou?* (2000), *Ocean's Eleven* and its sequels (2000, 2004, 2007), *Intolerable Cruelty* (2003), and *Up in the Air* (2009), among others. That *Three Kings* varies one of its leads' personae suggests that it is likely to vary that of another.

#### From PG to xXx

In 2005, Ice Cube appeared in two films that appear radically different: the family-friendly comedy *Are We There Yet?* and the action film *xXx: State of the Union*. As I will suggest, though, while Cube may execute pratfalls in the one and scowlingly leap onto airborne helicopters in the other, both films offer only slight variations of his gangsta persona. *Three Kings* suggested for his persona a number of

compelling variations, but he appears not to have taken the film up on its offer.

*Are We There Yet?*, a sloppily made film that nevertheless inspired both a sequel and a TV series, subjects Cube, in the name of comedy, to such indignities as having a gigantic prop axe fall directly on his genitals, and being roundly thrashed by a frenzied deer. His character, Nick, is a dealer in sports memorabilia who subjects himself to the challenges of taking two unruly kids on a road trip so that he may endear himself romantically to their mother, Suzanne (Cube's frequent costar Nia Long). Even though the film is a goofy romantic comedy and Nick is a good-natured if somewhat childish suitor, Cube's persona in this film operates under the "gangsta" shadow that informs nearly every one of his roles.

Nick bears a number of pronounced marks of the urban African-American gangsta, a motif introduced during the opening credits, the first time we see Cube in the film. Our first view of Nick, which plays under Ice Cube's name-above-the-title credit, is of just his torso, on which he wears not just a plush "pimp" coat and an oversized sports jersey, but two large, shiny, silver necklaces (fig. 10). The pimp gear, sports gear, and "blingage," as Nick refers to it, are strong indicators of thuggish hip-hop identity. Next is a long shot of Nick from behind, over which is superimposed the film's title, the dot of whose question mark is animated to resemble a moving "spinner," a type of shiny, expensive, status-declaring hubcap that continues rotating even after its vehicle has come to a stop (fig. 11). These automotive accoutrements are not only strongly associated with crime-ridden urban African-American neighborhoods, but appear in physical form on Nick's own SUV, another symbol of his gangsta identity – one that is eventually destroyed by its two youthful, obstreperous passengers.

A later scene emphasizes Nick's gangsta identity even more strongly. In one of their many efforts to rankle him, the kids insist on playing the exceedingly irritating novelty song "The Hamster [*sic*] Dance" on his car stereo. Nick responds, using "urban" phraseology, "No. No! One thing you gotta know up in here: that we keep it real. You can belie' that"; he then proceeds to play a CD of 50 Cent's aggressive anthem "What Up Gangsta." Nick refuses the kids' request to instead play Justin Timberlake or Clay Aiken, saying, "Did you know you can get shot for playing those kinda CDs in my old neighborhood?" Nick is strongly identified as a gangsta, by his preference for the music of 50 Cent, by the words and pronunciations thereof that he employs, and, most saliently, by his reference to the gang violence of his old neighborhood. He may be a *reformed* gangsta who is ready to settle down with Suzanne, but he is still a gangsta. For as much as it seems that *Are We There Yet?* was a massive break in Cube's career, the film nevertheless relies strongly on gangsta signifiers. The only surprising thing about Cube in *Are We There Yet?* is not that he took on the lead in a milquetoast kids' movie, but that that milquetoast kids' movie refers directly to the gangsta subculture.

The laboriously titled *xxX: State of the Union*, released just three months after *Are We There Yet?*, is the most thoroughgoing attempt to make of Ice Cube a bona fide action hero. In the film, Cube plays Darius Stone, a tough, Tupac-quoting former Navy SEAL who "came up on the streets" of Washington, D.C., and who has been incarcerated for nearly a decade after being doublecrossed. In this film, fragments of the mythos of Ice Cube himself are folded into the character of Stone: once again, Cube may be said to be "playing himself," a notion that hinges on his identity as a gangsta.

About 25 minutes into the film, employees at a top-secret, subterranean NSA facility are briefed on Stone's background. As an agent speaks of Stone's various crimes as well as his elite military training, one of the images that flashes on a giant computer screen is a photo of Ice Cube that was almost certainly taken during his time with N.W.A. In it, Cube sports a number of gangsta signifiers (fig. 12): a braided gold "dookie rope"; a thin, lip-hugging moustache; his familiar angry scowl; the Jheri curls for which Cube was well known; and a black Los Angeles Raiders baseball cap of a style particularly popular in the late 1980s. While it is not necessarily uncommon for a film to use photos from an actor's past to enrich the depiction of his or her *character's* past, this brief but important scene goes further, drawing specifically and directly on Cube's past – and his persona – to enrich his character, effectively conflating the two.

The conflation of star and character occurs at least once more in the film: when a character notes that the political *milieu* of Washington, D.C., is a "snake pit" in which everyone fights for a small piece of turf, Stone offhandedly remarks that it "sounds a lot like where I grew up." Though Cube is from L.A. and Stone is from D.C., the evocation of gang turf wars – such as the one between The Crips and The Bloods in



Fig. 10 and 11: The coding of Nick as a gangsta in *Are We There Yet?*



Fig. 12: Ice Cube/Darius Stone as a young gangsta in *xxX: State of the Union*.

Los Angeles, to which *Boyz n the Hood* alludes – is quite clear. It seems odd that the gesture of referring to the “old neighborhood” links *Are We There Yet?* and *xXx: State of the Union*, two films that superficially appear to have little in common, and whose disparities have indeed come to signify Cube’s performative versatility (see, for example, Donahue 2005). And yet, as I hope to have shown, that linkage, which hinges on Cube’s gangsta persona, is not only unsurprising but practically guaranteed: even when he is not playing a gangsta, Ice Cube is strongly coded as one. It is an amalgamation of associations that has persisted, despite numerous apparent attempts to vary it, for more than two decades.

### Gangsta Gangsta

“It’s about my persona.

Ain’t nothin’ like a man that can do what he wanna”

(Ice Cube, “Gangsta Rap Made Me Do It”)

Like those of every star actor, the components of Ice Cube’s persona are largely determined by economic factors: what is the star image that the greatest number of people will pay to see? In running his own production company and maintaining a high degree of both fiscal and creative control over his projects, Cube seems to be a savvy businessman who has taken the maintenance of his star image into his own hands. “A lot of doors are opening because of the rap records that I do, and I would be a fool not to step through them,” he has said. “The movies have taken my career to a whole new level. I’m going to take advantage of it” (McIver 2002, p. 156).

Though it may seem to violate some sort of code of hip-hop honor, Cube has unapologetically embraced the apparent diversification of his persona by taking on such projects as *Are We There Yet?* (and its spinoffs) and the 2002 film *Barbershop* (and its spinoffs). In an interview, Cube remarked, “[P]eople know me as one way, hardcore, a bad motherfucker, and that’s cool. But the fans wanted [a film like *Friday*] and you got to give the fans what they want. Or you’re just playing into the hands of the doubters” (Leigh 2000). He has made similar remarks in many interviews over the last fifteen years. Cube gets to have it both ways: in certain films, and on most of his albums (including his most recent, 2010’s *I Am the West*), he still overtly maintains the image of a gangsta, even as he has appeared in enough films of various types to make it appear that he has diversified that image significantly. Yet he gets to have it two ways in *another* way, as well: should Cube be taken to task within the hip-hop community for “selling out,” he would be justified in pointing out that even his unconventional roles in family-friendly comedies maintain a certain gangsta essence: he has remained true to his roots, after all.

There is yet a third way in which Ice Cube gets to have his cake and eat it, too; it relates to one of the contradictions that has undergirded hip-hop for its entire existence. Alan Light, in “About a Salary or Reality? Rap’s Recurrent Conflict,” writes about two opposing notions that have long imbued rap music with a certain inconsistent (if not paradoxical) nature: “keeping it real” and “getting paid.” Noting that rap is “full of complications, contradictions, and confusion,” Light details the tensions between “street” rappers, whose music addresses the harsh realities of ghetto life, and pop-oriented rappers, who are more concerned with reaching as wide an audience as possible, even if that means making inoffensive records that avoid altogether the issue of gangsta culture (Light 2004, p. 138). Intriguingly, hardcore rappers are far likelier to rap about “getting paid”: reaping monetary success by rapping skillfully. The most problematic contradictions have come to the fore when hardcore rappers have achieved commercial success, since gaining wealth instantly negates the ghetto/gangsta status that is so often the subject of their songs. In rap’s boom years – the mid-1980s to early 1990s: a time when the genre achieved tremendous mainstream popularity and chart success – “a dichotomy was firmly in place,” writes Light. “Rappers knew that they could cross over to the pop charts with minimal effort, which made many feel an obligation to be more graphic, and attempt to prove their commitment to rap’s street heritage” (Light 2004, p. 142). Light even singles out N.W.A. for mounting an “unprecedented” challenge to the pop charts by titling one of their songs “Fuck tha Police.”

Inasmuch as rap music, and hip-hop culture in general, fixates on the contradictory notions of both gangsta authenticity and unapologetic moneymaking, Ice Cube’s persona may be said to embody much the same dichotomy, and may usefully be understood to have its origins in that same contradiction. This is not to say that rap “does not make sense,” or that Cube is a hypocrite; just that both the genre and the performer operate under some of the same inconsistencies, which, indeed, may very well be the source of their force and popularity. Not only do these two contradictory hip-hop notions justify Cube’s appearance in unchallenging, mainstream films, but the gangsta image

that in fact undergirds nearly every one of his film performances strengthens his identity as a performer associated with ghetto street culture. Though he may seem to have strayed far from the hardcore fold, Ice Cube's multifaceted persona resolves itself, ironically, into the same aggregation of gangsta associations that have followed him around since the late 1980s, when O'Shea Jackson reinvented himself.

## Facts

### Bibliography

- Armour, Terry (2005). "Ice Cube's Road Trip to Movie Stardom," *Chicago Tribune*, 21 January 2005; available at [http://articles.chicagotribune.com/2005-01-21/features/0501210005\\_1\\_o-shea-jackson-cube-vision-ice-cube](http://articles.chicagotribune.com/2005-01-21/features/0501210005_1_o-shea-jackson-cube-vision-ice-cube).
- Daly, Sean (2005). "The Warm and Fuzzy Side of Ice Cube," *The Washington Post*, Vol. 128, Issue 45, 19 January 2005, pp. C1 + C12.
- Dickers, Scott, ed. (1999). *Our Dumb Century: 100 Years of Headlines from America's Finest News Source* (New York: Three Rivers Press, 1999), p. 157.
- Donahue, Ann (2005). "The XXX Factor," *Premiere* (Vol. 18, No. 8, May 2005), pp. 88.
- Goldstein, Patrick (2005). "[Ice Cube Crosses over to Warm and Fuzzy Side](#)," *The Los Angeles Times*, 25 January 2005.
- Howe, Desson (1991). "[Boyz N the Hood](#)" (review), *The Washington Post*, 12 July 1991.
- Leigh, Danny (2000). "[Chillin' with Cube](#)," *The Guardian*, 25 February 2000, p. 6.
- Light, Alan (2004). "About a Salary or Reality? Rap's Recurrent Conflict," in Murray Forman and Mark Anthony Neal, eds., *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (New York: Routledge, 2004).
- Maslin, Janet (1991). "[A Chance to Confound Fate](#)" (review of *Boyz N the Hood*), *The New York Times*, 12 July 1991.
- McIver, Joel (2002). *Ice Cube: Attitude* (Surrey, UK: Sanctuary Publishing, 2002), p. 156.
- Powers, Shadi (2011). "[Ice Cube Wins NAACP Image Award???](#)," *Hip Hop Weekly*, 5 March 2011.
- Rafferty, Terrence (1991). "[Boyz N the Hood](#)" (review), *The New Yorker*.
- "rzep" (2011). "[Ice Cube & Coors Light: The Coldest Partnership...](#)," *icecube.com*.
- Sandow, Greg (1990). [AmeriKKKa's Most Wanted](#) (review), *Entertainment Weekly*, 25 May 1990.
- Turan, Kenneth (1991). "[L.A. 'Boyz' Life: Growing up in South Central - A Gritty 'Boyz N the Hood'](#)," *Los Angeles Times*, 12 July 1991.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

## Et billedes anatomi: En vaskemaskinedør ind til filmen

Af [JENS AMDI NIELSEN](#)



**En ukendt lastbilchauffør forfølger og terroriserer en uskyldig bilist, der kun med nød og næppe overlever. Så simpel er handlingen i Spielbergs *Duellen* (Duel) bestående af nærmest én lang biljagt. Filmen er genuint spændende, men hvad er meningen, hvis der da er en sådan? Meningen eller underteksten genereres ikke mindst i pauser i biljagten og i form af en betydningsladet iscenesættelse, som normalt er blevet overset.**

Den viste indstilling er fra tidligt i filmen, hvor hovedpersonen gør holdt for at ringe til konen. Samtalen drejer sig primært om en episode, hvor en nabo lagde an på konen, uden at vor hovedperson greb ind, hvilket hun bebrejder ham. "You think I should [...] challenge him to a fistfight or something", siger han, underforstået at en sådan uciviliseret opførsel får man ikke at se fra ham. Indstillingen anvender en utraditionel komposition, der optræder flere gange under samtalen. Kompositionen er som minimum påfaldende og er et eksempel på, at en instruktør visuelt - eller kompositorisk - så at sige kan sende invitationer til den opmærksomme fortolker. Hvad vil Spielberg fortælle os med denne anderledes komposition, må man spørge. Kompositionen placerer hovedpersonen trængt tilbage i billedets baggrund og lader døren til en vaskemaskine indramme eller *indespærre* ham. Visuelt synes indstillingen hermed at etablere eller accentuere et træk ved hovedpersonen: Han er svag og sin kone underlegen. I samtalen er hun den aggressive part, og kompositionen fremstår således som en visuel markering af det magtforhold, der latent viser sig i samtalen. Raffinementet forstærkes af, at vaskemaskinen netop forbindes med hjemmets og kvindens/konens domæne, ligesom lågens og indespærringens cirkulære form kan knyttes til kvindelighed. Indespærringen bliver altså et kondenseret visuelt udtryk for kvindens dominans i forholdet og peger mod den svage og tæmmede maskulinitet, som hovedpersonen repræsenterer. Vi har at gøre med en svag mand, der - ulig tidligere tiders kønsroller - ikke er den dominerende i parforholdet. Tværtimod. Med dette in mente åbner filmen sig.

Filmen kan nemlig ses som en næsten komisk gennemspilning af moderne blød og svag maskulinitet. Da han ved en tankstation får at vide, at han "could use a new radiator hose", svarer han f.eks. "yeah, where have I heard that before?", en seksuelt ladet bemærkning der atter signalerer svag og utilstrækkelig maskulinitet. Brillerne og hans ikke imponerende statur spiller sammen med dette, og generelt fremstår han som en decideret modsætning til de klassiske maskuline cowboytyper, vi også møder i filmen:

Svag, servil og med meget lidt handle- og gennemslagskraft. Der er med andre ord langt fra hovedpersonen til tidligere tiders maskuline westernhelte. Filmen fører ham nok fra den moderne (by)civilisation ud i det åbne westernlandskab, men hans rejse i landskabet handler blot om at komme hjem, ligesom vaskemaskinedøren netop syntes at fortælle om ufrihed og indespærring. Han er civiliseret, ufri og (i gammeldags forstand) "not much of a man".

Set i dét lys - og med Freud i baghånden - er det oplagt at se lastbilen som et billede på den fortrængte maskulinitets tilbagekomst. Lastbilen er netop alt det, som den svage og servile hovedperson ikke er: Agressiv, hensynsløs, potent og kraftfuld. Psykoanalysen er et farligt redskab, der kan reducere komplekse, fascinerende film til simpel illustration af psykoanalytisk teori; men at se duellen som en kamp mellem tæmmet moderne maskulinitet og maskuline urkræfter kan også berige filmoplevelsen. I hvert fald tilbyder den et ekstra lag i filmen, der decideret kan gøre det morsomt, når bilens "radiator hose" til sidst svigter. Jeg opdagede det lag, da jeg opdagede døren til vaskemaskinen.

## Fakta



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - september 2011 - 9. årgang - nummer 43

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.  
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-11. Alle rettigheder reserveret.