

FILMENE

FREAKS

»Freaks« indledes med en tekst der redegør for vor civilisations dyrkelse af skønheden og afsky for »monstre« (f. eks. Frankenstein og kejser Wilhelm) inklusive de fysiske vanskeligheder (freaks). En fyr, der fortæller et cirkuspublikum om »the unwanted and abnormal«, fortsætter hvor teksten slap og fører publikum hen til en kravlegård. Kameraet skal lige til at afsløre indholdet, da der overblændes til en smuk kvinde i en trapez. Klip til en mand og en kvinde: dværg. Han siger (om trapezkvinden): »She is the most beautiful big woman« – og konflikten er præsenteret: freaks over for »normale«. Filmen slutter med at vi ser, hvad der var i kravlegården i rammehistorien: den smukke normale er blevet til den mest horrible freak, en slags høne med fordrejet menneskeansigt. Denne figur er den eneste, der er konstrueret og er derfor diskutabel sammenholdt med det galleri af ægte freaks, der befolker filmen, men som dramatisk effekt er det den barske slutning på nogen film. Og det til trods for at tilskueren netop er blevet vænnet til at acceptere freaks filmen igennem.

Cirkusen byder på modsætningen mellem den smukkeste kvinde Cleopatra og stærkeste mand Hercules kontrasteret med masser af freaks. Dværgen Frieda er forelsket i dværgen Hans, der er mere interesseret i Cleopatra. Hun spiller op til ham og hun og andre »normale« morer sig mægtigt på hans bekostning. Cleopatra får tilfældigt at vide at Hans er stenrig og gifter sig med ham for derefter at forgive ham. Kun Hans kan ikke se at hun er fysisk mere interesseret i Hercules, der er med på hendes plan. Men ved bryllupsfesten indser Hans sin fejltagelse, og »rammer man én freak svarer de alle tilbage«, Hercules og Cleopatra møder et barsk klimaks.

Filmsprogets handicap lige efter overgangen til tonefilm, langsom klipning, få kamera-bevægelser, udnyttes til at lade personerne fremstå i forholdsvis lange indstillinger, hvor enhver nysgerrighed m.h.t. freaks bliver tilfredsstillet: manden uden arme og ben der med tungen fisker en tændstik op af æsken, tænder den, og så sin cigaret; manden uden ben og underkrop der går med hænderne etc. Til gengæld er scenerne meget korte, nysgerrighedsstadiet overstås hurtigt og detaljerne samles til en helhed, hvor en masse personer følges på en gang. Filmen er struk-

tureret som et eventyr: Hans (subjektet), Cleopatra (objektet), de øvrige freaks og et par sympatiske »normale« (hjælpere), Hercules og et par usympatiske »normale« (modstandere). At Cleopatra også er »modstander« ændrer ikke ved dette, idet både tilskuere og øvrige personer er klar over det, kun Hans' indstilling skal ændres fra kærlighed til had. Og at historiens udfald er givet antyder rammehistorien, kun måden det sker på skal vises.

Olga Baclanova og Henry Victor som hhv. Cleopatra og Hercules repræsenterer det traditionelle superskønhedsideal, som filmkunsten i sit datidige pubertetsstadium holdt frem for en benøvet verden, og filmens klare sym- og antipatier fremviser således et højest ultradimensionelt værdisystem: ikke en sund sjæl i et sundt legeme eller enhver er sin egen lykkes smed el. lign., som karakteriserede den traditionelle vestlige filmkunst (Freaks blev en dundrende økonomisk fiasko), men en klar sympati for normsystemets udstødte. Det traditionelle værdisystems hævde af det »normale« som det positive (idet det er det bevarende) – og kommunikationssektorens anvendelse af det »smukke« som symbol for det normale og følgelig for det »gode«, angribes frontalt af Freaks, hvor de smukke er rådne og de grimme er anstændige (jvf. psykiatridebatten: det normale/de sindssyge). Desuden nuanceres mønstret så enøjethed undgås: der er flere normale i cirkus og af dem er et par stykker med til at grine af Hans (men ikke mere end det), mens klovnen Roscoe og hans veninde Venus (der trods navnet er ganske ordinær!) fuldt ud accepterer og respekterer deres deformerede kolleger og følgelig af filmen diskret fremholdes som eksempel til efterfølgelse. Ydermere er Hans ikke en integreret ener der klarer ærterne, filmen har ingen ordinære helte, Hans er kun konfliktgangsætter. Som deres motto lyder: et angreb på en er et angreb på alle, så det er konflikten spredning der er i centrum. Og ved forenede kræfter har freaks'ene magt til at vinde. Hvorved filmen også undgår at falde i en anden traditionel grøft: skæbnemyten, at vi godt nok kan se problemet men sådan er verden nu engang (hvilket netop er den sociale konsekvens af den tyske ekspressionisme, tolket i sociologisk sammenhæng).

Tod Browning (1882-1962) har et undergrundsry som horror-genrens mest originale filmskaber. Han instruerede sin første film »Jim Bludso« 1917 og lavede melodramaer

hos Universal fra 1918, heriblandt sin første med Lon Chaney (»Outside the Law«, 21), som han benyttede adskillige gange siden. I 25 lavede han for MGM »The Unholy Three« med et plot der blev anset for umuligt eller i bedste fald komedie. Browning anså plot for noget sekundært, og skabte med fantastiske skyggeeffekter og stiliserede personer i overgangen mellem fidusmageri og cirkusmiljø en sand gotisk film (den er med Lon Chaney, Harry Earles (Hans i Freaks), og Victor McLaglen som muskelmand, en parallel til Hercules). I slutningen af 20'erne slog horror-genren igennem i amerikansk film (Universal og MGM), stærkt inspireret af tysk ekspressionisme (således importerede Universals Carl Laemmle f. eks. tyskeren Paul Leni til at lave bl. a. »The Cat and the Canary«, 27). James Whale gjorde den klassiske Frankenstein (31), tyskeren Karl Freund »The Mummy« (32) og Browning den næsten genreskabende »Dracula« (30-31), en parallel til Murnaus »Nosferatu« (22). Som titlerne fortæller er det overnaturlige, eller i det mindste usandsynlige, horror-filmenes nøgle til uhyggen (det kunstige »menneske«, den overlevede mumie, vampyren). Fantasien fik lov at galopere frit, men der var alligevel grænser for, hvor mange nye skræk-væsenner man kunne hitte på, idet de jo stadig må kunne genkendes som en trussel for at virke uhyggelige. Genren arbejdede sig ud i gentagelserne og mødet med uhyret blev alt for ofte et antiklimaks (det klassiske eksempel er »King Kong«, der har en uhyggelig stemning indtil vi udsættes for Kong. Han er jo rar, og fra da af er filmen i stedet skæg). Det uhyggeligste er jo det man ikke ser men forestiller sig, og det er svært at leve op til når væsenet præsenteres.

Science-fiction filmen er ofte ikke til at skelne fra horror-film (f. eks. »Frankenstein« og »Creature from the Black Lagoon«, 54), og Brownings sidste store horrorfilm »The Devil Doll«, 36 (hans sidste film var »Miracles for Sale«, 39), hvor Lionel Barrymore i nøjagtig samme gammeldansforklædning som Chaney i »The Unholy Three« hævner sig ved at lade sine fjender skrumpe ind til en sjettedel, er godt på vej ind i sci-fi-land. Sci-fi overtog horror-genren helt fra omkring 50, men den klassiske horror har fået en renaissance fra 57 med Roger Corman (fra »Attack of the Crab Monsters«, 57) og hos det engelske Hammer film (fra »The Curse of Frankenstein«, 57). En masse mere spændende film tangerer genren ved at bruge det overnaturlige, usandsynlige, uhyggelige som billede på noget andet og mere, f. eks. dybdeboringer i sjælen (Freud-inspiration) og/eller abstrakter over menneskelige svagheder, begær, skyld etc.: Buñuel, Shindo, Clayton, Polanski o.a.

I 30'erne skilte især tre film sig ud, som stadig havde forbindelse til genren: Momoulans »Dr. Jekyll and Mr. Hyde« (31) er en udefra anskuet opdeling af sjælen i en god og en ond del; Dreyers »Vampyr« (32) er en indefra set underbevidsthedsvandring (drømmekarakter) om kampen mellem godt og ondt; og »Freaks« ser kampen udefra, men bytter om på de traditionelle symboler for godt og ondt og uddyber problematikken. Den forholder sig således noget dobbeltbundet til genren, ved at have karakteristikaet »monstre«, men at gøre dem tydeligt sympatiske – og samtidig gøre dem realisti-

ske, de er ikke en skør professors opfindelse eller (explicit i hvert fald) symbol på underbevidsthedens dybder. Hvor den traditionelle horrorfilms metode og mål er det overnaturlige, arbejder »Freaks« på et realistisk plan (trods eventyr-strukturen). Selv om cirkusmiljø kan virke noget fjernt, er det et for personerne realistisk miljø, og hverken miljø eller personer benyttes til skræffefferter før slutningssekvensen, der til gengæld har en makaber abstrakt skønhed, der er med til at uddybe perspektivet og godt/ondt-konflikten.

Denne sekvens, hvor den sårede Hercules forfølges af en samling freaks under cirkusvognenes hjul og den rædselsslagne Cleopatra forfølges af en anden flok freaks i den mørke skov, har sin modpol i en sekvens i starten, hvor to mænd kommer gående igennem skoven ved dagslys og chokeres over mødet med en flok freaks på skovtur. Landejeren kommanderer dem væk, men da en normal kvinde der leder udflugten (parallelt til en scene i Frank Perry's »David and Li-zza«, hvor sindssygehospitalet er på udflugt!) har fået beroliget ham med at de er ligesom børn, lader han dem blive (»As children, eh?« – så er de rubriceret og gjort ufarlige) og hun siger til de skræmte freaks, se, der er ikke noget at være bange for!

Menneskene og miljøet karakteriseres gennem de konsekvente *skyggevirksomheder* der gør cirkusen til en lukket halvverden (de eneste ikke-cirkus personer der ses i hele filmen – bortset fra rammehistorien – er de to ovenfor nævnte i skoven, hvor det er lysere end i nogen anden scene), den uafbrudte *cirkusmusik* i baggrunden i første halvdel (der altså ikke er underlægningsmusik men en del af realiteten. Anden halvdel er konsekvent uden musik!), *synsvinklen* der f. eks. hele tiden er på dværgenes side, fra deres øjenhøjde, og dialogens *stemmeleje*: Cleopatra efterligner dværgenes stemmer som en slags babytalk, hvilket gør dværgenes og de øvrige freaks' abnorme stemmeleje til det accepterede naturlige fordi det er ægte (f. eks. den stammendes stadig gentagne bemærkning når hans kones siamesiske tvilling går og naturligvis tager konen med: »Ah, y-you are a-always u-using th-that f-for an ex-er-c-c-cu-ex – for an a-a-alibi!«). Afdæmpet og ikke-sensationelt vises deres dagligdags gøremål, hvordan freaks'ene trods handicap klarer hverdagen uden for projektorlyset (de ses aldrig optræde – de bliver aldrig vist frem!), det fejres at den skægedede dame får et barn (en pige der skal have skæg ligesom sin mor), en fyr frier til den anden siamesiske tvilling (og siger til den stammende: »You must come and visit us«, »Yes, a-and you m-must come a-and v-visit us«, »Thank you«). Og da vi når til Hans og Friedas opgør over Cleopatra er der intet latterligt men kun tragik i Hans': »Let them laugh. They can't hurt me. I love her.« og Friedas stiltfærdige: »But it hurts me ...«

Klip til: Cleopatra viser Hercules et smykke hun har fået af Hans, de diskuterer værdien, afbrydes af Frieda der vil overtale Cleopatra til at holde sig fra Hans men får robet at han ejer en formue (værdiproblemet klaret), Cleopatra foretages af begær, Frieda går, kameraet kører ind på Cleopatra, Hercules ekskluderes af billedet, hun fremmunder: »He could get sick, it could be done ...« (svarer til kamerabevægelsen til sidst der afslører hende i kravlegården!). Markeret af en mellemtekst: The Wedding

Feast, kommer filmens vendepunkt. Alle er samlet om et stort bord. Cleopatra hælder gift i en flaske champagne og skænker for Hans. Sabelsluger og ildsluger viser deres kunst. Cleopatra bliver mere og mere overstadig, og da Hans siger hvor lykkelig han er, bryder hun ud i et latteranfald, gisper »I'm the lucky one« – og kysser Hercules. Hans vender forstøret blikket mod Frieda – man ser ligefrem den bitre ti-øre falde. Og da Cleopatra skal optages i standen går det helt galt: en freak danser rundt på bordet med et kæmpeglas som alle skal drikke af, syngende: »She is one of us, one of us, one of us ...« Cleopatra bliver rædselsslagen og da glasset til sidst når til hende, ser hun på det som var det forgiftet (!) – og i subjektivt shot fra hende, smider hun indholdet i hovedet på freak'en. Scenen er skrækindjagende, her sættes udråbstegn ved første halvdelens centrale tematik: de »normales« hånligt overlegenhedsfølelse, udnyttelse af magt og begær efter penge, og Hans' begær efter Cleopatra og det »normale«. Og anden halvdelens tema, *hævnen*, skyder op: en ny orden må etableres, de smukke gøres til freaks. Fra nu af iagttages Hercules og Cleopatra hvor de går og står af freaks – gennem vognhjul og stiger og vinduer. Da hun hælder medicin = gift op til den syge Hans tager han den tillidsfuldt, fred og ingen fare, men da hun går kører kameraet ind på ham og han spytter giften ud (samme kamerabevægelse, og dermed karakteristik af hans hævnpåplan, som viste hendes begær og plan før bryllupet!).

Da hun næste gang hælder gift op, indledes angrebet. I muddret under vognene forfølges Hercules af en flok freaks der i nattemørkets torden og lynild har mistet enhver lighed med menneskelige væsener – hvilket Hercules også har (i en anden længere version af filmen kastreres han – her må man forestille sig hvordan han kommer til at se ud). Det er et næsten abstrakt skrækkopgør. Det eneste genkendelige er Cleopatra der farer panikslagen rundt i skoven som en forvildet høne: overblending til kravlegården! Det gode har besejret det onde – men på det ondes vilkår.

Freaks er en danmarkspremiere, den er uden undertekster og det er ofte svært at høre hvad der bliver sagt, men selv om dialogen er udmærket (det kan man høre), lever filmen helt på det visuelle. Og Browning kan skabe poesi i det horrible. Som forteksten siger: Aldrig igen vil De komme til at se noget lignende.

Kaare Schmidt

■ FREAKS

Freaks. USA 1932. Dist/P-selskab: MGM. Instr: Tod Browning. Manus: Willis Goldbeck, Leon Gordon. Efter: Tod Robbins' novelle »Spurs« (trykt i Munsey's Magazine, february 1923). Dialog: Edgar Allan Woolf, Al Boasberg. Foto: Merritt B. Gerstad. Klip: Basil Wrangell. Tone: Gavin Burns. Medv: Wallace Ford (Phroso), Leila Hyams (Venus), Olga Baclanova (Cleopatra), Roscoe Ates (Roscoe), Henry Victor (Hercules), Harry Earles (Hans), Daisy Earles (Frieda), Rose Dione (Madame Tetralini), Daisy & Violet Hilton (Siamesiske tvillinger), Edward Brophy, Matt McHugh (Rollo Brothers), Olga Roderick (Den skægedede dame), Johnny Eck (Dreng med halv torso), Randian (Hindu), Schlitzie, Elvira & Jennie Lee Snow (Hvide knappenålshoveder), Pete Robinson (Det levende skelet), Koo Coo (Fuglekviden), Josephine-Joseph (Halv kvinde-halv mand), Martha Morris (Der armløse), Frances O'Connor (Skildpaddepigen), Angelo Rossito (Dværg), Albert Conti (Jordbesidder), Michael Visaroff (Jean), Louise Beavers (Tjenestepige), Ernie S. Adams (Gæst), Zip & Pip, Elizabeth Green. Org. længde: 64 min. Længde: 60 min. Censur: Ingen. Udl: Camera. Prem: Camera 28.6.72.

I LYST OG DØD

Man har godt kunnet få det indtryk, at den amerikanske filmkomedie i de senere år har befundet sig i et ingenmandsland mellem det tragiske og det komiske. Man kunne ligefrem fristes til at tro, at 60'ernes og 70'ernes livsstil helt havde udryddet forudsætningerne for at skabe filmkomedier inden for traditionen. Helt så galt er det nu ikke. En af tresernes bedste komedier, Gene Saks' »The Odd Couple« var en ren komedie i den gammeldags forstand, og den måler sig smukt med 30'ernes klassikere. Det samme gør »A New Leaf«, hvormed Elaine May, der også har skrevet manuskript efter en novelle, »The Green Heart«, af Jack Ritchie, debuterer som instruktør. »A New Leaf« er oven i købet så bevidst gammeldags, at historien kunne være indspillet i 30'erne. Den foregår nok i New York i dag, og der er den da også optaget, men dens komik er ikke bundet til tiden. Dens personer er ikke produkter af deres tid eller miljø. Hovedpersonerne er to i bedste forstand teatraliske figurer, der karakteriseres i forhold til sig selv og hinanden. Bipersonerne er faste komediefigurer, som man husker dem fra 30'ernes lystspil: den korrekte kammer tjener, og pigens ven, der bliver snydt. »A New Leaf« koncentrere sig helt om sine personer, og de karakteriseres i høj grad gennem det, de siger til hinanden. Filmen rummer noget af den morsomste filmdialog, der er skabt. »A New Leaf« er en meget atypisk komedie i dag, skabt af en individualist. Man kunne nok forestille sig, at Elaine Mays rødstrømpe med søstre vil finde hende en forfænder mod sagen. Her stiller hun et pragteksmplar af en *male chauvinist* op foran vore øjne uden at destruere ham. Tværtimod er der ikke så lidt sympati i portrættet af denne fortidslevning.

Henry Graham, en midaldrende playboy og inkarneret ungkarl, præsenteres for os i en *sight gag*, som er i den bedste farcetradition (og en Buster Keaton værdig). Pointen ligger i kameraets bevægelse, da det afsløres for os, at det ikke er Henry Graham, men hans Ferrari, der er til check up. Den har »a lotta carbon on the valves«. Dette mekaniker-standardsvar skal forfølge Henry Graham gennem filmen. Humbug er det, mener han tydeligvis. Henry Graham har opbrugt sin formue. Dette prøver hans sagfører, i filmens første højdepunktscene, at forklare ham. Walter Matthau og William Redfield spiller denne scene med dens nuancer af misforståelser, bevidste overhøringer etc. i den mest perfekte stil. Pointerne falder tæt, og tempoforskydningen mellem de to får yderligere viddet i replikkerne til at træde frem. Det drøvende over for det nervøse. Sagføreren har lagt 550 dollars ud af sine egne penge, for over for sig selv at sikre sig i bevidstheden om, at han ikke personligt har nogen andel i Henry Grahams ruin. Denne farisæiske holdning tilintetgøres med Henrys slutreplik: »I don't suppose you'd care to give me an additional six thousand dollars and insure yourself against guilt permanently?«

Nu begiver Henry Graham sig ud i det New York, der var hans. Hans selvmedliden-patos udfolder sig i klubber, på restauranter og hos skrædderen, og mens han kører gennem East Sides overbefolkede slum-