

# Kosmorama Essay

**Niels Jensen / Den tavse mand  
og: Det onde,  
det gode og det grusomme**



## DEN TAVSE MAND

I John Fords Irlands-film »Den tavse mand« (The Quiet Man – 1952) vender bokseren Sean Thornton hjem til sit udgangspunkt – Irland, moderens verden, barndommens og uskyldens tabte land. I alt fald i Thorntons forestilling. Hans rejse tilbage er nemlig en søgen efter Edens have. Et forsøg på renselse og aftvætning, thi Thornton er et menneske som bærer på en stor skyld. Han har dræbt en modstander i ringen, og nu vil han glemme. Fortiden skal dækkes. Og det bliver den udadtil, men i bevidstløs tilstand melder det fortrængte sig. Da kommer billederne fra hin fatale dag tilbage til den skyldige. I det daglige, når bevidstheden hersker, er det så at sige deres negativ vi ser: alle undvigelserne og fortielserne, de depressive henfald. Virkelig glemsel kommer først med vedkendelsen. Heller ikke Thornton vinder sit øjeblikkelige liv, før han har vedkendt sig sit tidligere.

Det, der tvinger erkendelsen frem, er de kirkelige ritualer og sociale regler i det samfund, Thornton havner i. For det viser sig ikke at være Paradisets port det lille tog fører ham til ved filmens begyndelse; tværtimod – han er kommet til en civilisation. Altså en verden hvor der er sat rammer om menneskenes liv. I sin underlige og interessante Ford-monografi skriver John Baxter om Fords tro på »man's instinctive desire for an orderly moral existence«. Thornton erobrer først sig selv og sin eksistens, den dag han vedgår arv og gæld. Hun – Mary Kate, hans modspiller – bliver først sig selv og sig selv bekendt, den dag hun får sin arv. En modsætning der vanskeliggør deres indbyrdes forhold, men som i filmen blot er varianter af en og samme idé: Erindringens betydning. Mary Kate vil have sin medgift, fordi den er hendes ret, og fordi det er skik og brug. Den er, hvad der er hende overleveret. Den er hendes tilhørsforhold i enhver forstand. Når hun kræver sin medgift er det sin identitet, hun gør krav på. Også i forhold til hende er filmen en historie om, at kun den der har hold på fortiden ejer nutiden.

Men Thornton forstår hende ikke. For ham at se er hun slet og ret gridsk. Han fatter ikke afhængigheden af traditioner. Hvor han kommer fra, måles livet alene på det øjeblikkelige – succes, sejr. Men det er netop den livsholdning, der har bragt ham nederlag. At det går sådan i en Ford-film bør ikke overraske. Baxter er inde på, at det er et af instruktørens karakteristika, at han hader individuel konkurrence og selvhævdelse. En indsats skal legaliseres i noget udenfor personen selv. Kampen for tilværelsen får først mening i social sammenhæng. Derfor er det i Fords krigskildringer heller ikke afgørende, om der fortælleres om sejr eller nederlag – som oftest er det det sidste – for det egentlige motiv er, med Baxters ord: »the strength of society, the sustaining value of ritual and the durability of old virtues«. Thorntons ulykke kommer af, at han har kæmpet ene og alene for sin egen skyld. Det syn Ford anlægger på tilværelsens mere martialske sider – eller blot på det at klare sig i livet – modsvares af hans syn på kærligheden. Hvis den ikke befæstes i en historisk og social sammenhæng (symboliseret ved medgiften) reduceres den til instinkt og drift. På bryllupsnatten trænger Sean Thornton ind til sin kone i soveværelset, uden at problemet om medgiften, hvorom hele filmens konflikt drejer sig, er løst. Hans indbrud, døren sparkes ind, og sengen braser sammen – hele den »homeriske« situation – får da også karakter af voldtægt, selv om filmen gennemfører folkekemediens forsonlige og gemytlige tonefald. John Fords film hylder de kræfter der vil konsolidere livet og give det form. Tilværelsen er også et spørgsmål om stil.

## UDFLUGT MED DØDEN

Sam Peckinpahs film »Køterne« (Straw Dogs – 1971) kan opleves som en replik til »Den tavse Mand«. Sagen stillet på hovedet. Igen hos Peckinpah har vi en amerikaner, der vender tilbage til den gamle verden for at få ro, men det er også det eneste der er kongruent. Alting er ellers omvendt. Sean Thornton går så grueligt meget igennem og vinder så prinsessen og kongeriget, mens »Køterne«s matematikprofessor, en ung yankee ved navn David, sætter alt hvad der er hans over styr. Eller sagt på en anden måde: Mens prøvelserne forløser Thornton fra et traume, kan »Køterne« meget vel tænkes at ende med et. Den tøvende formulering skyldes filmens åbne slutning. David forsvinder ud i mørket, mens hans kone Amy sidder alene tilbage med et minde, hvis dysterhed siger spar to til det, der plagede Sean Thornton.

I Peckinpahs film er der ingen ritualer og regler til at korrigere følelserne og kanalisere instinkterne. Sublimeringens mulighed eksisterer ligesom ikke i »Køterne«s verden. Enhver form er forvitret. Hvad der er tilbage af socialt liv giver skildringen af kirkens og kroens menigheder malende udtryk for. Igen er modstykket »Den tavse Mand«, hvor vi finder tilsvarende lokaliteter: Under den dunkle kirkerude dvæler Mary Kate med håret glødende om kap med glasmosaikken, og da hun kommer ud i lyset dypper den fremmede, Sean Thornton, sin hånd i vievandet og rækker hende den som en kalk. Tegnet har magt – som de gamle sange har magt til at forene mand og mand, fortid og nutid om aftenen på pub'en.

Anderledes hos Peckinpah: Her fungerer den lokale beværtning som scene for indbyrdes chikanerier og brovtende selvhævdelse. Den mutte skepsis overfor fremmede – som skildres med sympati hos Ford, det må være en ret at se folk an! – bliver hos Peckinpah til infantil, fnisende fjendtlighed. Og hvad kirken angår, ja så har heller ikke dens forsamling længere karakter af menighed, og tegnene har mistet kraften. Vievandet, kærlighedens og troskabens symbol, er udskiftet med papnæsernes og papirhattenes – altså klovnens attributter, hvilket igen vil sige meningsløshedens. Her samles man ikke til gudstjeneste men til et velgørenhedsbal, hvis hele iscensættelse med de sorte kandelaber-bærende kutteskikkelser på tribunen og det spraglede publikum i salen mest af alt har præg af sort messe. En indvielse til midnatstimens udskjelser, der alle er seksuelt bestemt, som det meste i filmen er det. Instinktet har fortrængt ånden.

Inden velgørenhedsballet i landsbyen er forbi bryder David og Amy op, fordi hun føler sig utilpas. Ikke underligt for hun er samme dag blevet voldtaget, og den hemmelige erindring herom plager hende stadig mere. David fornemmer at noget er galt, men ikke hvad, og til nogen forklaring mellem de to kommer det ikke, simpelthen fordi de aldrig taler med hinanden og slet ikke taler ud. David og Amy lever nemlig på en slags *petting* stadium. De leger skjul med hinanden, bamsefar og bamsemor, som det kendes fra så mange ægteskabsskildringer i moderne fiktion. Enhver følelse forflygtiges i leg, især de foruroligende. Sammen søger de to tilbage til barnekammerets uskyldsland, som Thornton forsøgte det på sin måde, men naturligvis er rejsen også i deres tilfælde forgæves. Ordet leg er centralt i filmens dialog, dukker op igen og igen. Når David står foran tavlen med sine matematiske formler og ikke kan få mening i det, der står skrevet – fordi Amy forståeligt men barnagtigt har spoleret systemet i irritation over hans ligegyldighed med hende – spørger han forarget

sig selv, om hun tror han leger: »... is this a grammar-school or something?«.

Og det er vel lige netop, hvad han gør, leger. Filmen ser hans arbejde med astro-matematikken som et intellektuelt puslespil slet og ret. Som han står der, den indædte alvorsmænd foran tavlen med lignelserne, ligner han mest

## det onde, det gode



Stills/Øverst en scene fra »Udflygt med døden«. Nederst den dæmoniske Alex i »A Clockwork Orange«.

af alt – i Dustin Hoffmans pullover- og blue jeans-klædte skikkelse – en skoledreng af de let fornærmelige. Og det er det, han er. Et umodent, egocentrisk barn, der søger sin lyst og som ikke har opdaget omverdenens karakter og omgivelsernes krav. En stækket fyr.

Amy stammer oprindeligt fra den landsby, hvortil de to

nu er flyttet. En primitiv verden uden udfoldelsesmuligheder hverken for fantasi eller forstand, som hun altså har søgt ud over ved sit ægteskab med David. Ægteskabet skuffer imidlertid, hun er tilbage, hvor hun begyndte. Forstanden må stille sig tilfreds med et solo spil skak, og drifterne lade sig nøje med collegedrengens ferske pet-

hun ser sin tidligere ven, hvis tilbøjeligheder og evner, vi må tro, hun har et intimt kendskab til, foreslår hun ham som »havemand« overfor David, hvis modstykke han er i et og alt: Tung, lidenskabelig, uarticuleret. Amy undlader ikke at ægge ham og går fra stripping i badeværelsesvinduet til indladende invitationer på drinks. Ikke han men hun er forførelsen. Borte er Davids pussenusse leg, hans forvandlen alt, selv hende nøgen i sengen, til tøjdyr: »You are an animal« lyder matematikprofessorens kompliment og ligner en forskrækket, lidt nervøs pirren ved det farlige. Dyr er i alt fald ikke noget for David, når det kommer til stykket, og de er, hvad de er: Dyr! Katten for eksempel – også i denne historie et seksualsymbol – væk med den, ned i kælderens, ind i skabet! Og der hænger den så en dag, stranguleret! At volden er øvet ikke blot mod den men også mod Amy, med hvem den er identificeret, forstår ingen bedre end hun: »De gjorde det for at bevise, at de kan komme ind i dit soveværelse,« siger hun til David, hvis forfærdelse er stor men konsekvensløs. Barnagtig om man vil. I stedet for at gøre sig fri af volds mændene (havemandens sjak) går han på jagt med dem.

Det forekommer irrationelt mildest talt, og det er lige hvad det er. David handler akkurat lige så meget på tværs af fornuften som Amy, da hun udpegede sin havemand, og deres higen er den samme. Også David drives mod det farlige – you are an animal – og meget tyder på, at han nærer et dulgt ønske om at se *den* seksuelle vold fuldbyrret, som kattedrabets varsler om. Der er givetvis masochistiske træk i hans karakter. Nysgerrigt men godt tilbagetrukket har han kikket på volden og terroren i verden, set den mellem tv-reklamerne. Involveres vil han under ingen omstændigheder. Livet har han viet til astro-matematikken, hvis problemer er så lidet eksistentielle og godt på afstand. Også rejsen til Cornwall er et af hans forsøg på at krybe i musehullet overfor verdens fjendtlighed. Da det heller ikke hjælper, fordi musehullet viser sig at være en rotterede, prøver han masochistens sidste udvej: Han underkaster sig og udleverer sig til den fjende, han både frygter og drages mod.

Længslen mod underkastelse, som voldtægten fuldbyrder, er David og Amy fælles om. Sekvensen er således monteret, at hendes fysiske oplevelse samtidig kan læses som billeder i hans fantasi. At voldtægten har fundet sted, er altså ikke noget han ved, men noget det her hævdes, at han aner og ønsker. Da han kommer hjem fra jagten om aftenen efter at alting er sket, bebrejder Amy ham, at han ikke har talt med havemanden om kattemordet. Han slår det hen og mener at have gjort det, der er bedre, nemlig en tilnærmelse. Hertil svarer hun: »Den tjener også, der går hjemme og venter. Havde du snakket om katten, var der intet sket!« En replik, hvis naturlige modspørgsmål: »Hvad er der da sket?«, David omhyggeligt undgår. I stedet siger han: »Bliver du da aldrig voksen?« Med tilskuerens viden om, hvad pigen har været igennem, rammer bemærkningen sin ophavsmand som en boomerang. Hvad andet har David gjort end leget med ilden som en skoledreng?

Om Amy bliver voksen nogensinde får vi ikke at vide. Men er hun stækket og hæmmet filmen igennem, så er hun sat i stå ved dens slutning. Efter endnu et møde med drifternes frie spil, hvor de tager form som et slagsmål, der udvikler sig til en gigantisk kamp for at overleve, sidder hun fortabt og hjælpeløs tilbage. Den nat glemmer hun aldrig, eller mindre romantisk: Det chok forvinder hun ikke. I alt fald ikke alene, og det er, hvad hun er ved filmens slutning.

## og det grusomme



Stills/Øverst vievandsscenen fra »Den tavse mand«. Nederst en af de voldsomme scener fra »Køterne«.

ting – så længe det varer. For det er måske det utilfredsstillende i Amy, der har fået hende til at foreslå en tilbagevenden til landsbyen i Cornwall. Der ved hun, at i alt fald et af de krav, hun stiller til tilværelsen, kan honoreres. Og hun stiler fra starten bevidst eller ubevidst mod det, hun senere skal få til overmål. Straks ved filmens åbning, da

De sidste illusionsløse billeder af hende ladt ene tilbage på trappen i det smadrede hus signerer dog ikke uden videre filmen. Det er David den handler om.

Den aften han og Amy forlader velgørenhedsballet i utide, kører de en person ned, som i historien inkarnerer al den arkaiske blodtørst, der lurar i det lille samfund. Landsbyidioten, seksualmorderen Niles, stum, stupid og sanselig på vej fra sin ugerning. Ulykken bringer David i lige netop den situation, han ikke har villet og hidtil har undgået: Han involveres. Da han står ud af sin bil for at se, hvad der er sket, står han så at sige i skæringspunktet mellem det naturbestemte – det blinde instinkt og den blinde tilfældighed (Niles og ulykken) – og det åndsbestemte: Retstanken, ansvarlighedsbegrebet. Valget er uomgængeligt. Skal David tage vare på den sårede Niles og senere forsvare ham mod lynchhoben eller lade ham sejle sin egen sø? David rammes helt kierkegaardsk af »glimtet fra det høje«, den tilstand filosofen hævder medfører angst, fordi åndens kalden af mennesket kræver, at det skal knægte sin naturverden, hvilket det ikke kan. Heller ikke David knægter det naturbestemte i sig – det, der har dirigeret hans handlinger i løbet af filmen, i langt højere grad end han ved af eller vil være ved – men ansvaret kan han på den anden side heller ikke længere undfly. Han forsvarer mennesket Niles vel vidende, hvad dette menneske rummer, men hans kamp medfører samtidig så primitive reaktioner i ham selv, at det er umuligt at se hans indsats som en menneskelig triumf. Dertil triumferer han simpelthen for meget! Til slut kører han så bort. Bort fra Amy sammen med Niles, der er kommet så meget til hægterne, at han kan forklare, at han ikke kan orientere sig i det mørke landskab. »Det kan jeg heller ikke,« svarer David med et ubestemmeligt smil, der kunne tyde på, at han er tilbage i flugten. Flugten fra det, der egentlig er hans ansvar – Amy – og fra sin fundamentale vildrede.

Men hans udtryk kan også læses helt anderledes. Det kan ses som det undrende smil hos et menneske, hvis rammer er sprængt, og som ser tilværelsen på ny. . . . Fortolkningsmulighederne er uendelige, for de sidste billeder er lige så gådefulde som Davids Mona Lisa-drag om munden. Jeg tror, at Jan Aghed (Kosmorama 108) i sin udredning af Peckinpahs forhold til amatørretologen Robert Ardreys \* teorier omkring det territoriale imperativ har ret, når han hævder, at Davids vildrede samtidig er instruktørens. Han kan ikke konkludere sin historie, den er uden budskab. Alligevel er den blevet set som en lignelse, oven i købet om intet mindre end amerikanernes kollektive skyld. »Som amerikaner er man skyldig og del af en forbrydelse« (Vietnam), mener Vagn Lundbye (Information 4.10.72) og ser filmen »som et vidnesbyrd om, hvad den amerikanske krigsførelse betyder på det helt personlige plan for hver enkelt amerikansk borger. Det er ikke muligt at flygte til Cornwall for at hellige sig matematiske studier. Mordene hænger ved.«

Det er uægtelig budskab så det batter – filmen bliver ligefrem opbyggelig – men hvad enten der er dækning for en så definitivt tolkning eller ej, så er der naturligvis ingen tvivl om, at Vietnamkrigen rumsterer også i baggrunden af denne film som i de fleste andre betydelige amerikanske

\* Robert Ardrey (f. 1908 i Chicago, naturvidenskabelige studier på University of Chicago) har i sine 3 bøger – »African Genesis« (1964), »The Territorial Imperative« (1966) og »The Social Contract« (1970) – samlet facts og teorier om menneskets oprindelse og fremtid. Før disse bøger har han været skuespilforfatter, og han har i fyrre og halvtredserne skrevet manuskripter til en lang række Hollywood-film. Ardreys 3 bøger er i øvrigt netop blevet filmet (under titlen »The Ardrey Papers«) af Wagon Green, der tidligere har instrueret »The Hellstrom Chronicle« (Hellstrøm rapporten – se Kos. 111) samt været med til at skrive manuskript til Peckinpahs »The Wild Bunch« (Den vilde bande). – Ardrey har senest skrevet et endnu ikke filmet manuskript over Karen Blixens »Den afrikanske farm«.

film for tiden. Vietnamkrigen har – på samme måde som første verdenskrig viste sin generation det – afsløret at kulturmennesket også er en barbar. »Selvbesindelse hos den enkelte, den enkeltes tilbagevenden til det menneskelige væsens grundlag,« stod i 1916 for C. G. Jung som det eneste alternativ: »Men hvem der end besinder sig på sig selv, vil støde på skrankerne i det ubevidste, som netop indeholder det, som det først og fremmest er nødvendigt for os at vide.« (»Det ubevidste«).

Den aktuelle filmkunst er med tilsvarende baggrund – »menneskets manglende evne til at trode den blodige dæmon« – gået meget bevidst på opdagelse i det ubevidste. Stanley Kubrick opfatter således sin hovedperson Alex i »A Clockwork Orange« som en id-figur, underjagets udisciplinerede, hensynsløse og krævende repræsentant. »Han er i os alle,« siger han og tilføjer (Kosmorama 108, – i det hele taget et fortræffeligt nummer): »I de fleste tilfælde synes denne erkendelse at tilvejebringe en form for sympati hos publikum, men nogle mennesker bliver meget vrede og ilde til mode. De er ude af stand til at acceptere dette syn på dem selv, og derfor bliver de vrede på filmen. Det er ligesom Kongen, der dræber den budbringer, der kommer med dårlige nyheder til ham, og belønner ham, der kommer med gode nyheder.« \*

Også i John Boormans »Udflygt med Døden« (Deliverance – anm. Kos. nr. 112) er der ansatser til at dele den psykiske energis lag ud på forskellige personer efter den freudianske opskrift; dog langt fra så skematisk som det lyder her, det være sagt med det samme. Men altså:

Fire mænd tager på weekend tur ned ad floden. Blandt dem er Drew den følsomme og mest ansvarlige. Han er fyren med det udviklede overjeg, selskabets civilisatoriske kraft. Kan han ikke tale med de mennesker, han møder, formulerer han sig i toner og involveres i en musikalsk dyst, der på en gang er kappestrid og samspil – organisation. Det er ham alene, der holder fast ved, at de fires eneste mulighed for at slippe fra dalen med menneskeligheden i behold, da mord følger i deres kølvand, er bevidsthed og retshåndhævelse. Da hans synspunkt undertrykkes, går han til grund. Hvordan det rent faktisk går for sig er tvivlsomt. Hvem tager ham af dage? Måske fjenden, men i dybere forstand hans egne. Og med hans død sætter panikken ind.

Den, der er skyld i det hele, er Lewis. En mand, der længes efter de udfordringer, som hans velpreserverede tilværelse ikke kan tilbyde, og som underbygger længslen med en overlevelsese filosofi, der hævder, at kun hvis mennesket vover et risikabelt liv på naturens betingelser, har det mulighed for at klare sig. En blanding af vulgær-darwinist og Tarzan hvis forestillinger appellerer så meget til de andre, at de trods magelighed, modvilje og frygt beslutter at følge ham ned ad floden. »They're drowning the river, just about the last unpolluted, unfucked-up river in the South,« siger Lewis. Skal det være, skal det være nu! Og så drager de da af. Fra civilisationens sidste forpost, en automobilkirkegård ved flodbredden, sejler de ind i det ukendte. Lewis higer mod naturtilstanden, men han kender den ikke sådan virkelig, som Drew siger. Og det sidste menneske, de taler med inden afrejsen, ryster på hovedet: »You aint know nothing«. Han får til overmål ret.

Thi på floden møder de fire den udfordring – suget,

\* I sin debutfilm »Vennerne« har Chabrol (hvis historier er fulde af id-figurer; »slagteren« f. ex.) ypperligt skildret det menneske, Kubrick her giver et signalment af: Mennesket der frygter sandheden om sig selv. Francois (Jean-Claude Brialy) forfærdes over landsbyens indbyggere, specielt over gamle Glomaud, fordi denne ved sin lyst til en forførelses pige får beskyldningerne af Francois egen tilbøjelighed. Francois forsøger at rense sig ved at tugte Glomaud.

svælget – de har længtes imod, men hvis virkelige karakter, de ingen anelse har haft om. Her konfronteres de med urkræfterne og kommer til at opleve et skred ned gennem alle psykiske – og set i et andet perspektiv: ned gennem alle historiske – lag til en præindividualistisk tilstand, hvor alting er, som det var længe før nogen menneskelig intelligens oplevede urskovens mørke og hørte det rygende vandfalds torden. Her udkæmpes så en eksistenskamp, under hvilken Drew – deres bedre jeg – går til grunde, og hvor Tarzan hverken får en tur i lianerne eller et ben til jorden.

Ingen kommer velbeholden hjem fra den tur, men de to, der klarer sig bedst, er selskabets midterfigurer, Ed og Bobby. Etikeren går til grunde, og Tarzan må sande sine egne ord om, at »floden klarer man aldrig«. Så megen sans har han dog haft for den. Hjem vender han som sin egen negation: på en båre. Mellem Drew og Lewis står Bobby og Ed. Bobby ydmyges totalt. Bliver offer for en sodomitisk voldtægtsforbrydelse! Og Ed konfronteres med stærke og svage sider i sin karakter, han ikke har kendt. Han vokser under turen, overvinder noget i sig selv men sætter samtidig meget over styr. Ed vinder som et dyr i junglen, selvopholdelsesdriften holder ham i live, men han taber som menneske. Da han sidder med den døde Drew i armene, lover han at tage vare på dennes arv. I direkte forstand hans børn, men hvad med Drews hævdelse af lovens og rettens principper? Den arv har Ed ikke kræfter til at vedgå. Rettergangen, der kunne have dømt ham og gjort ham til menneske, vover han ikke. Skjult under den stigende flod dæmoniseres fortidens gerninger og frarøver Ed nattesøvn.

## SIKKEN EN HERLIG KRIG

I diskussionen omkring såvel »Køterne« som »Udflygt med Døden« er heller ikke denne gang den efterhånden totalt udvandede påskrift »fascistisk« undgået. Pauline Kael skal have kaldt Peckinpahs film for »et fascistisk kunstværk«, og her hjemme udtrykte Morten Piil en næsten rørende bekymring ved »Dustin Hoffmans triumferende smil, efter at han har ordnet paragrafferne. Det minder for meget om John Waynes.« (Information 11/10-72). Nogen påfaldende lighed mellem de to og deres måder at grine på synes jeg nu, det er svært at få øje på, og hvordan man så end vender og drejer det, er »Køterne« en meget u-John Waynesk film. Men herom senere.

Det er disse films skildring af instinktets sejr over intellektet man er betænkelig ved. De ses åbenbart som en dyrkelse af det blonde bestie i os alle. Morten Piil »kan ikke acceptere, at intelligensmennesket Davids eneste mulighed for at redde sinke Niles skulle være gennem voldsudfoldelse,« og Jan Aghed læser Robert Ardreys teorier, der altså har gjort et stærkt indtryk på Peckinpah, og synes det, smittet af på »Køterne«, som et »fascistisk evangelium«.

Robert Ardrey mener, at vi gør os skyld i »en romantisk vildfarelse«, når vi tror, »that human behaviour, with certain clearly stated exceptions, results from causes lying within the human experiences.« Det forholder sig modsat. På sydbarnes bopladser, hvor *Australopithecus africanus* samlede våben til at modstå eventuelle fremtidige angreb med, har Ardrey fundet sit bevis for at selv fantasien, forestillingskraften, er før-menneskelig. Hvordan står det da ikke til med vore tilbøjeligheder, af hvilke territorie-følelsen er en af de mest fundamentale. »We were born of risen apes, not fallen angels, and the apes were armed killers besides.« »Social amity« triumferer over »individual

anarchistic instincts« blandt territoriale dyr, hvortil altså mennesket hører, »for the maintenance and defence of territory is the chief characteristic of primate society. That territorial proprietors, whether group or individual, live in universal hostility towards their neighbours was a scientific conclusion unavailable to Freud in his puzzlement over human misbehaviour. That no successful primate, with the exception of the gibbon, maintains a society limited to the family unit; that every primate society so far observed maintains within its rank a system of dominance; and that both territory and status may be compulsions more powerful than sex: none of this information was available to Freud...« (»African Genesis«).

Ardrey mener også, at menneskeheden ville stå overfor et alvorligt psykologisk problem, hvis krig kunne tænkes afskaffet. »Næsten lige så længe civilisationen har eksisteret, har krigen repræsenteret vore mest tilfredsstillende muligheder for at undgå anonymitet og udryddelse, samtidig med at vi bevarer eller vinder en vis portion tryghed.« (»The Territorial Imperative«, citeret efter Aghed, Kosmorama 108).

Nu henvistes der i det tidligere til første verdenskrig og den ubønhørlige erkendelse denne havde betydet for psykologen C. G. Jung i retning af indsigt i menneskets barbarske natur. Mange i hans samtid delte den. Ikke mindst massernes patriotiske rejsning og kampiver i august 1914 efter la belle epoques stille årtier gjorde indtryk. Jung søgte som senere Ardrey forklaringen i de menneskelige tilbøjeligheder. Andre – Trotskij for eksempel – fandt dem i omstændighederne, de sociale tilstande. Men alle oplever de, i hvor høj grad krigen kan intensivere menneskenes livsfølelse.

Når Robert Ardrey hævder, at krigens afskaffelse ville skaffe os en masse psykologisk besvær på halsen, fordi en trang derved amputeres – og vi afskæres for, hvad der i givne situationer kan være en lykkelig mulighed – er hans etologiske tankegang ikke så fjernt fra Nietzsches filosofiske, der af den menneskelige redelighed kræver opmærksomhed også mod sjælens natside. Mennesket er det grusomste dyr, kun adskilt fra andre af arten ved åndens gave. Vil man mennesket må man følgelig også ville dets egenskaber: »Hvad hjælper det med alle kræfter at holde krigen for ond... Man fører alligevel krig! Man kan slet ikke andet! (Inge Houmann: »Nietzsche – Værdiernes Krise«).

Stanley Kubrick, hvis »Rumrejsen år 2001« havde træk beslægtet med Robert Ardreys mutationsteorier – »mutation is the stuff of life« – og som kunne ses som en allegori over det nietzscheske tema »længslens pil mod den anden bred,« bekræfter i »A Clockwork Orange« begges forestillinger om krigen som en uundværlig del af tilværelsen. Voldens alternativ fremstilles i alt fald som den totalt lidenskabsløse indifferens. I sin forelæsningsrække for Søndagsuniversitetet om »Neuroserne og Samfundet« mente professor Erling Jacobsen, at Kubrick stiller problemet så stærkt op, at han hævder, at »Beethoven kun eksisterer for én, hvis man også nyder vold.« Erling Jacobsen fandt paralleller hertil hos Ionesco, og Franz Werfel i hvis roman »De ufødtes Stjerne« et fjernt fremtidslands mennesker har elimineret alle aggressioner for at leve en pastoral tilværelse – i et gråt landskab. Naturen har mistet kuløren. Kun ét sted har græsset bevaret sin grønne farve, og det er i en enklave, hvor volden fortfarende har sit frodige fristed. Tidens mest besættende voldsfilm er for Erling Jacobsen »Bonnie og Clyde«, i hvilken hensynsløse forbrydelser forlener et par almindelige mennesker med

glamour og seksuel lykke. (En forestilling som Jacobsen i parantes bemærket finder umådelig naiv og benævner »myten om den lykkelige psykopat,« men hvis uudryddelighed ikke desto mindre synes uomtvistelig). Dens mest eklatante udtryk findes måske i André Malraux' »Menneskets Lod«, hvor en terrorist fastslår, at »en mand, der aldrig har dræbt, er som en mand, der aldrig har elsket en kvinde.«

Også i Gordon Williams roman »The Siege of Trencher's Farm« \* huserer tanken. Hovedpersonen, der er et bogligt menneske, funderer over den afsky, han har følt ved at skulle løfte en død kat fra jorden: »What good did it do to a man to know he had brains? How could academic knowledge make up for the loss of MALENESS?« Senere kommer så den frygtelige nat, kampen mod lynchhoben, der i romanen viser sig at fungere som en manddomsprøve. Efter slaget møder krigeren sin kvinde: »They made love on top of the bedcover, neither noticing the cold. It was the first time in his life that he was able to make love to a woman with the light on.«

Og her er vi så ved den principielle forskel mellem romanen og dens filmatisering, »Køterne«. Filmens David bliver ingen pragtstjerner af nattens oplevelser. Kampstimulansen fuldbyrder ikke hans liv i erotisk lykke. Romanen ender med samhörighed og forløsning, filmen med adskillelse og tvivl. Kampen har for David – som for Ed i »Udflugt med Døden« – været livets eneste mulighed, ikke livet selv.

## LIVET ER EN DRØM

En film hvor en stor dåd – at kæmpe ene mod overmagten og vinde – bringer verden i ulave, som det sker i »Køterne«, det er en meget u-John Waynesk film. I de film hvor John Wayne opfører sig mest John Waynesk går det modsat. Kampen bringer orden. Tilværelsen falder i leje. Som i »Den tavse Mand«. Her forsoner slagsmålet ligefrem, og sådan er det ofte hos Ford. Han har i det hele taget ikke noget imod slagsmål, og der er ingen grund til at tro at brådne pander, død og fordærv betager ham mindre end Peckinpah. I en tid hvor de brutale excesser er så ekspressive som nu og over for hvilke Ford selv har reageret med udtalelser om, at han aldrig har villet vide af vold i sine film, ses dette måske ikke så tydeligt som det gjorde for et kvart århundrede siden. Dengang – i 1947 – kunne Pavane i Bonniers Litterära Magasin skrive om den mærkelige »somnambulistiska säkerhet med vilken Ford skapar då han ger sin dödsdrift fria tyglar. Ingen av de amerikanska regissörerna är så förälskad i döden som Ford – inte ens de moderna s. k. destruktiva«.

Senere er der kommet film til i Fords produktion, der i høj grad bekræfter fornemmelsen. Undergangens buldren i »Fort Apache« (1948), den ligefrem sensuelle længsel mod fronten i »What Price Glory« (»Kaptajnen, sergenten og Charmaine« – 1948), »Forfølgeren«s livsødelæggende hævntrøst (»The Searchers« – 1956), offerdøden i »Tre Liv for et« (»Three Godfathers« – 1948), »7 Kvinder« (»Seven Women« – 1965) og i »Manden der skød Liberty Valance« (»The Man Who Shot Liberty Valance« – 1962), hvor den godt nok kun er symbolsk – det er et ideal der ofres, pionertidens. En sublimering om man vil, thi Fords film er naturligvis fulde af sublimeringer. De er der alle de klassiske: dyrkelsen af religionen, nationen, landet, familien, moderen. Den store moder. Det arkaiske menneskes hi-

gen mod beskyttelse og risikofrihed, trygheden ved at forsvinde ind i et hele, ville psykologens forklaring vel lyde. Under alle omstændigheder: Der er en voldsom primitivitet i Ford, der – når den får frie tøjler – kan give hans film en råstyrke og voldsomhed langt hinsides mere voldelige og bloddrukne film, men så er der altså også en stærk vilje og længsel efter at dæmme op herfor. Ingen steder bekræftes troen på civilisationen stærkere end hos Ford, ingen steder er fornemmelsen for dens nødvendighed mere følt. Følelsesfuldheden i disse film kommer i det hele taget af deres polaritet – destruktion og skabelse – men holdningen er entydig apollinsk. En maskulin kunst, der hævder dydens og formens nødvendighed – tilværelsen er også et spørgsmål om stil – og som tror på kirke og skole. Den slags film er sjældne nu om stunder. François Truffauts »Den vilde Dreng« er blandt de få nyere, der er mere optaget af det menneskelige i mennesket end af det dyriske. Her bestemmes et menneske som et væsen, der sprænger sin dyriske ensomhed ved sprogets hjælp. Ordet er vejen til livet, for livet begynder i samtalen. Derfor må – i »Fahrenheit 451« – bøgernes tale holdes levende i den totalitære vinter, thi i dem er den mening, uden hvilken mennesket forfryser.

Apollon er lovens og lysets gud. Han sætter grænser og kræver soning. Apollinsk er den kunst, der understreger styrken i det bevarende og som hævder selvagtelsens betydning. En kunst skabt i en enkel, klassisk form, der fører sine personer fra nat mod dag: »Den tavse Mand«. Men film som »Køterne« og »Udflugt med Døden« splintrer personligheden. Fører i alt fald deres personer ud i kriser, der ikke gives løsning på. Det er krisen i sig selv, der er løsningen, thi den alene er forløsningens mulighed. Disse film er ikke kun i deres sans for barbariet men også ved deres krisebevidsthed i pagt med Jung, der – stadig under indtryk af 1914–18 – hævder, at »hver enkelt har hårdt brug for indre omvæltning, indre splittelse, opløsning af det bestående, og fornyelse ...«. Værdisammenbruddet: Vi kender det mange steder fra. Stærkest måske hos Bergman. »Persona«s Alma: »Kan et menneske virkelig være to?«; »Berøringen«s Karin: »Jeg har mistet mit fodfæste«. Og i litteraturen for eksempel hos Panduro: Manden i det grå flonelstøj der i »Daniels anden Verden« igennem den skizofrene pige Laila møder »en tværgående verden. En barsk, skøn, grusom verden«, hvor livet er grumt og græset grønt.

Der er naturligvis store forskelle mellem disse historier og stor forskel på, hvor accenten lægges, men alle pejer de efter sindets spaltninger, og ingen af dem afviser dem uden videre som ødelæggende. Erkendelsen af splittelsen er måske vejen til det hele menneske. Ingen af de her nævnte stykker kunst vover at portrættere et sådant, selv i Kubricks »Rumrejsen år 2001« er dets fødsel skubbet hinsides science-fiction universets fysiske realitet ind i drømmen. Men det er ikke tilfældigt, thi det er netop der, hvor livet er en drøm, at livet bliver til. »Frihed er ild, at overvinde denne verden ved at reducere den til et flydende kaos, som i skizofreni; det kaos som er skabelsens evige grund«, messer Norman O. Brown i »Kærlighedens Krop«, og skizofreniens magnetisme, dette sirenekald fra sjælekløften har i hvert fald enhver, der har med unge at gøre, mærket noget til. En studiekreds i psykiatri-antipsykiatri: Se, hvor de kommer! En film som Franz Ernsts »Livet er en Drøm«: Se, hvor de ser! To af tidens profeter, den genopdagede Charles Fourier og Norman O. Brown taler begge om grænsedragningens illusion, om rammernes fald: Freuds og Marx' mødeplads. Brown varsler hvad

\* Romanen findes i dansk udgave under titlen »Belejringen af Trencher's gård« (1970).

han kalder sanselighedens og grusomhedens frygtelige blanding i det dionysiske opgør med det apollinske.

Det opgør er lige så lidt som de film, der her er talt om – og lige så lidt som Nietzsche, hvis profet er Brown – fascistisk eller nazistisk. Men der var stærke dionysiske træk i fascismen og nazismen. Begge var udslag af civilisationslede. Nazismen søgte tilbage til de dunkle bjergsøer og der Totengrund mellem eg og enebær. Den var en udflugt med døden, en udløber af Walpurgisnacht og endte i apokalypse. Akapalyptiske er også øjeblikkets film, i alt fald de amerikanske. Verden forvirrer. I Sam Peckinpahs seneste, »The Getaway« er nihilismen total. Volden er hverken årsag eller virkning. Den er simpelthen som almen tilstand. Derfor er de, der som dyr tager den skyldfrit i anvendelse, de mest menneskelige og de eneste, der klarer sig. Alle andre er fortabte, fordi de er reaktioner på en orden – enten som gangstere eller betjente – der er hul som en tom skal. En lov skabt af en verden, hvis sande monumenter er fængslet, der ligner en fabrik, og lossepladsen, fabrikkens konsekvens. Der – i antiseptikken og svineriet forkrøbler livet.

»The Getaway« er en tynd historie men et stærkt symptom og et tykt blodbad. Det er Roman Polanskis »Macbeth« også – et tykt blodbad, og det skal den være, siger Jan Kott, tidens mest påhørte Shakespeare-fortolker: »Historien er blevet reduceret til sin enkleste form, til et eneste billede, til kun to grupper personer: de, der dræber og de, der bliver dræbt«. Det er dog vigtigt at tilføje at Kott senere i bogen (»Shakespeare – vor samtidige«) i sit forsøg på at definere Shakespeares geni, finder det i digterens evne til at overskride gruen som fysisk fænomen og trænge ind i det moralske helvede. »Han opdagede himlen men blev på jorden«, konkluderer Kott. Nu skal denne artikels hovedpersoner – Peckinpah og Boorman – ikke fordringsfuldt måles på Shakespeare, men det er altså her søgt påvist, at det netop er det samme, der giver deres bedste film kvalitet: Blodrusens forvandling til psykisk krise i første tilfælde og moralsk helvede i sidste.

## DET ONDE, DET GODE OG DET GRUSOMME

Og bliver så alligevel ikke blodtågen tilbage? Er, når alt kommer til alt, det vi vil opleve ikke den tykke atmosfære en hel film igennem, som Vagn Lundbye fornam i Nørreport Bio? Er alle forklaringer bortforklaringer, alle fortolkninger efterrationaliseringer? Er det hverken sjælekriser eller moralsk helvede, der er disse films mening? Er deres mening deres æstetik: Kampens skønhed i bogstaveligste forstand: De tunge, blanke våben. De bragende skud. De glitrende glassplinter og det rygende blod i slowmotion-kaskader. Vil vi se dem igen og igen disse historier, der ved mere om våbenbrug end om kærlighedens udøvelse, fordi Robert Ardrey har ret, når han påstår, at »man takes deeper delight in his weapons than in his women«. Eller betager de os snarere ikke ved at appellere til det oprindelige i os men til det degenererede? Er de – med andre ord – en regelret, gennemorganiseret apollinsk verdens længsel mod det dionysiske. En længsel mod frihed, der alligevel ikke har fantasi til at forestille sig andet end det, den længes fra: Fjendtligheden. Hvis man mener det, må man vende sig fra disse selvbesmittelsens film. Inspireret af vold fortæller de om vold og avler de vold.

Men måske skal der spørges helt anderledes? Hvis voldsfilmenes mening er deres æstetik, er der så – for så vel udøver som tilskuer – i glæden over alt det, man kan gøre med levende billeder og i den inderlige hengivelse

til det betændte, dæmoniske og destruktive, en frådende livsappetit, der gør at disse film bekræfter det modsatte af det ødelæggelsesraseri, de giver sig hen til? Hvis det er tilfældet har de en katharsisk virkning og kommer til at fungere som en slags grusomhedens teater. Selv er jeg tilbøjelig til at give Sara Lidman ret, når hun siger, at den volds-skildring, der ikke tilbyder et alternativ til volden, blot er en ny form for vold – denne gang mod publikum. På den anden side er der også et opbyggelighedskrav indføjet i synspunktet, som det alligevel er omsonst at møde op med overfor kunsten. Hvad med »Macbeth«s blodløse? Hvad med Delacroix' glødende massakrer? Hvad med Poes og Baudelaires beruselse i fordærv og duft fra syndens blomster? Hvad med Millers udskjelset og Genets fortabelse?

Om ikke andet kan det måske give en fornemmelse for hvilke mørke, dionysiske kilder »Køterne« og »Udflugt med Døden« springer af, at sammenholde dem med netop grusomhedens teater. Nu skal dette begreb, som Antonin Artaud skabte, og hvis farer han ingenlunde bagateliserede, ikke uden videre forveksles med sadisme og blodudgydelse, og Artaud var absolut ingen ven af filmen – denne »grove visualisering af det som er« – men der er alligevel fællestræk:

I et interview (Films and Filming, feb. 72) citerer John Boorman Scott Fitzgerald for en bemærkning om, at af alle de forræderier filmen har begået, er det værste det, at den har berøvet os vore drømme. Derfor, siger Boorman, må de gives os tilbage via filmen: »So I try to make my films in a way that will touch the spectator's dream world: to use areas of uncertainty, touching the twilight of people's thoughts – because this is where communication takes place«.

I sindets tusmørkeland sluttes forbindelsen. Også Artaud vil give os drømmen tilbage, og hans er ikke blidere end Boormans: »Vi vil gøre teatret til en virkelighed man kan tro på, og som giver den form for konkret bid i hjertet og sanserne som ethvert sandt indtryk afsætter. Ligesom vore drømme virker på os og virkeligheden på vore drømme, mener vi, at man kan identificere tankens billeder med en drøm, som er produktiv, for så vidt den bliver udslynget med den fornødne voldsomhed. Og publikum vil tro på teatrets drømme forudsagt de virkelig kan tage dem for drømme og ikke for en kalkering af virkeligheden; forudsat at de sætter publikum i stand til at løse op for den magiske frihed i deres egen drøm, som de kun kan genkende, når den er mærket af rædsel og grusomhed.

Deraf denne appel til grusomheden og til rædslen, men i stort format, så omfattende at det måler vores totale livsudfoldelse og stiller os ansigt til ansigt med alle vore muligheder«. (»Det dobbelte Teater«). Hvis teatret skal genfinde sin nødvendighed må det give os »alt det som er i kærligheden, forbrydelsen, krigen eller vanvidet«, mener Artaud, men det er ikke afspejlinger af virkelighedens sociale eller psykologiske tilstande, han efterlyser. Efterligninger er golde, kunst er skabelse. Artaud vil et ragnarok, »som ansporer os til at vende tilbage til naturen, det vil sige livet«, og han vil ramme tilskuerne med grove fysiske virkemidler – lys og lyd – som forfines stadig mere. Nok et kultisk teater men samtidig et subtilt og eksklusivt artisteri. Kriteriet er imidlertid alment nok. Al kunst, også voldsfilmens, hvis virkning både er konkret og fantastisk, skal dømmes på om den er skabelse – tanker og følelser givet form – eller kalkering, virkeligheden en gang til. For dét gælder i alt fald: at kunsten også er et spørgsmål om stil.