

Frankenstein-myten

John Ernst

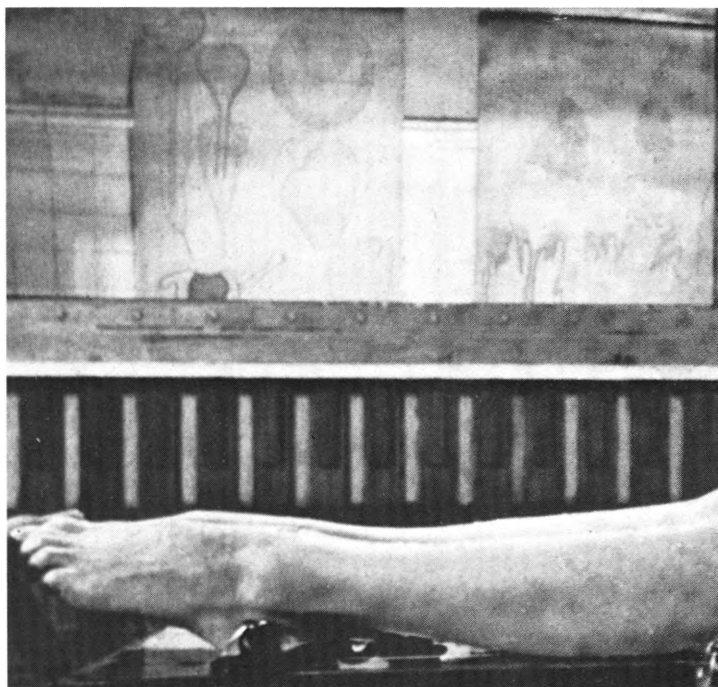
*Angest er Oplevelsen af en frihed.
Kierkegaard, »Begrebet Angest«*

*Nur der verdient sich Freiheit wie das
Leben, Der täglich sie erobern muss.
Goethe, »Faust«*

Drømmen om Det Ny Menneske – Overmennesket, der Übermensch – har altid haft særligt gode vilkår, når samfundskatastroferne skyller ind over den i forvejen så forpinte menneskehed. Hitler havde sine arierdrømme, som Huxley returnerede med sine flaskebørn. Et halvt århundrede tidligere havde Nietzsche givet bolden op med sine teorier, der vejen over zarismens Rusland og tilbage igen opførte et sandt karneval i »racerenheden«s navn. Det skete omtrent på samme tidspunkt som den ulykke, man også troede undgåelig, og som helt frem til august 1914 blev kaldt *den sidste store krig*: krigen mellem Tyskland og Frankrig. Desillusionen, den ufattelige pessimisme, den *foragt for svaghed*¹⁾, som måtte hjem søge en verden, hvor intet mere var selvfølgerigt, ingen værdi længere urokkelig, og hvor selv Gud var ved at blive afskaffet, dét efterlod altsammen ved bagdøren ind til vor tids store autoritet – Naturvidenskaben – et nyt *håb*, en ny religiøs forklædning af den gamle drøm om en frelser og forsoner, noget større end os selv: *det perfekte menneske*. Den ny Fører, Den ny Autoritet, Det ny Overmenneske. En Jesus eller – hvorfor ikke? – en Hitler!²⁾

»Kulturforfaldet røber sig altid gennem en eksperimenterende tendens, der rokker ved det før selvfølgerige og indleder en neurotisk tilstand, som hektisk sætter sig en ny kurs. Det slutmål, som en civilisation formulerer for sin stræben, opløser sig på den sidste sejlads i meningstømte og fantastiske luftspejlinger: i Nietzsches overmenneske, i Marx' klasseløse samfund, i Wagners fremtidsmusik – *livsløgnen* som lben med et andet ord har formuleret den civiliseredes kraftløse drøm. Typisk i denne forbindelse er også civilisationens »ideologier«, der altid viser sig at være idéløse forklædninger for rent zoologiske magtspørgsmål.«

Mener Johs. Fabricius.³⁾



»Gennem forfinelsen af sine problemstillinger og metoder går den eksakte videnskab sin egen tilintetgørelse i møde. Man havde først prøvet dens midler – i det 18. århundrede – og i det 19. århundrede havde man prøvet dens magt. Man gennemskuer endelig (i dag) dens historiske rolle. Men fra tvivl og skepsis fører en vej til »den anden religiøsitet«, der ikke kommer før, men *efter* en kultur. Man giver afkald på beviser; man vil tro, ikke analysere. Den kritiske forskning ophører med at være et åndeligt ideal.«

Mener Oswald Spengler – 20 år før Nazismens gennembrud, 60 år før hippie-bevægelsen.⁴⁾

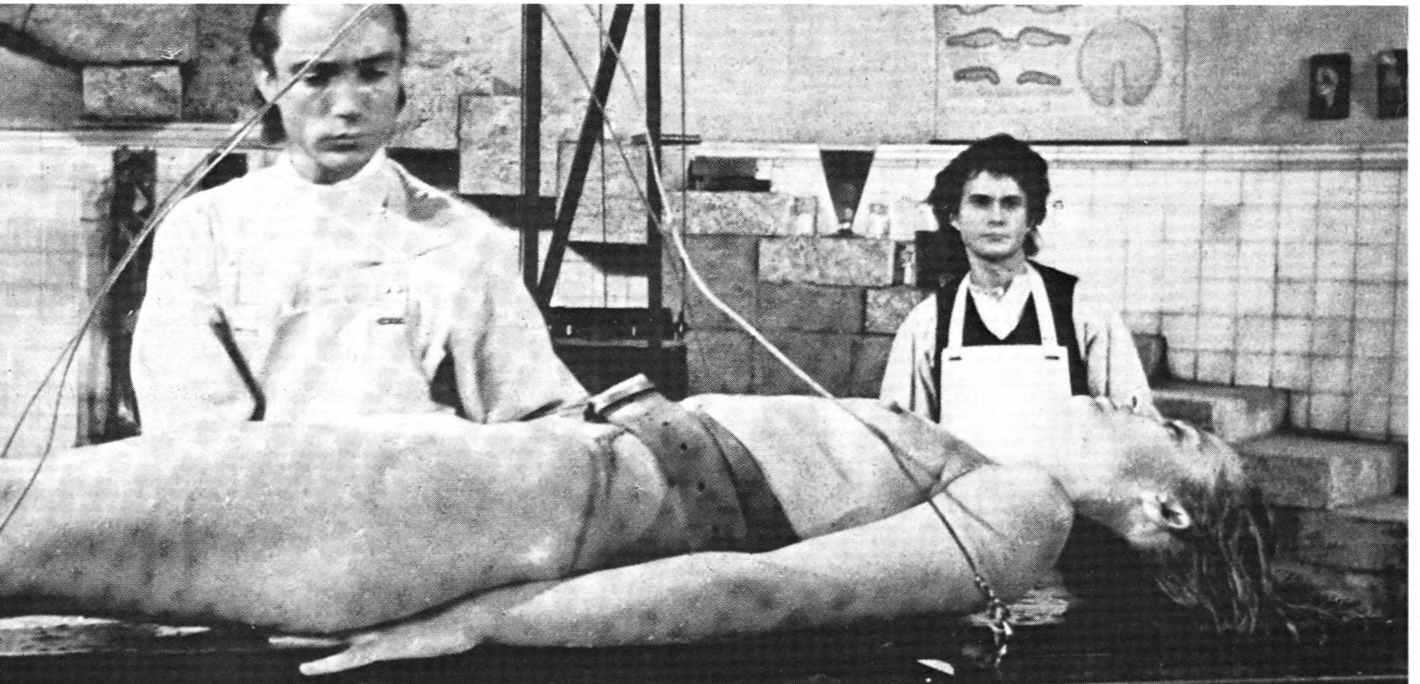
Netop på en ikke-analytisk, ikke-artikuleret måde satte disse tanker deres præg på den mere folkelige del af kulturen, der også begyndte at dyrke deres overmenneskelige fabelvæsener – nissernes og troldenes og alfernes afløser i romaner og magasin-blade, i tegneserier og film. Den *unheimliche* tyske stumfilm (som måske ikke var så folkelig endda) producerede sine Caligari'er og Mabuse'r og Homunculus'er. Fra en helt anden kant fik vi imperialismens folkelige førstesymbol: Tarzan, abernes konge. Vi fik ejendommeligt forklædte helte, der klarede paragrafferne for os, fordi de fik overnaturlige evner,

dyb mistillid til »kritisk forskning som et åndeligt ideal« – sindbilleder på snart sagt hvad som helst fra myten om Kundskabens Træ til den antikke græske Nemesis-tro. Men *de udtrykker ikke* disse forestillinger i så direkte termer, at nogen kan have større glæde af dem som kulturelle vidnesbyrd uden af og til at låne Siegfried Kracaurs briller. Jeg sagde: af og til.⁵⁾

Dette gælder ikke mindst Frankenstein-filmene.

DET ER IKKE ALTID LYKKEN, NÅR DET LYKKES ...

Frankenstein kaldes dette uhyre. Men Frankenstein (Baron von F.) er i virkeligheden navnet på den gale videnskabsmand, der vil være Gud lig ved at skabe et menneske i sit eget billede – af dele fra endnu friske kadavere. Denne zombie udtrykker endnu en variant af den faustiske drøm om udødeligheden, der kan spores så langt som til



Udu Kier – som Frankenstein – i Paul Morrisseys version af historien.

når de skiftede tøj, og som ved deres hele fysiske fremtræden (mærkværdigvis?) repræsenterede det klassiske, homoseksuelle mandsideal, som også et flertal af kvinderne blev drejet på! Og som på en mærkelig bagvendt måde kan opfattes som vor tids svar på det 19. århundredes berømteste skizofrenisymbol: Dr Jekyll/Mr. Hyde. Vi fik nemlig Fantomet, Superman og Batman. Vi fik også figurer med mindre krop og mere hjerne, såsom Dracula og Mandrake. Og vi fik Feuillades charmerende seriefilm. Vi fik sågar uforklarlige mutationer som den onde gorilla King Kong – og sidenhen hele science fiction-genrens endeløse række af skrækindjagende mutationer. Vi fik nok et kunstigt menneske, nok en homunculus, nok en zombie. Vi fik *Frankenstein!*

Men vi fik det altså sammen som (med Karl Roos' udtryk) *symptomer*, ikke som *diagnoser* (hvad f. eks. Spenglers værk forsøger at være, så ubehagelig læsning det ellers er). Derfor rækker (med Theodor Christensens udtryk) en *fortolkning* ikke; der må *tydning* til, fordi disse hemmelighedsfulde fikserbilleder på en kultur i splid med sig selv ikke selv fortolker noget, og derfor ikke kan anses for ægte kunstneriske manifestationer. De lever på en fascinerende betændt fantasi, hvorigennem man nok kan *ane* »kulturforfaldets eksperimenterende tendens« og en

– skal vi sige til datamaten Hal i Stanley Kubricks meget germansk orienterede »Rumrejsen år 2001«?

Frankenstein-historien er rigtignok af litterær oprindelse. Den kommer hertil fra den engelske højromantiks allerhedeste tinder, fra kredsen omkring Shelley og Lord Byron. Den er skrevet af Shelleys kone, Mary, hendes bedst kendte bog.⁶⁾ Men det er kun i skuespillet (baseret på bogen), som hun vist ingen nævneværdig andel har i, og i filmene – tonefilmene især – at dette kirurgisk set mislykkede monstrum *på samme tid* bliver et udtryk for den moderne naturvidenskabs selvsikre optimisme og ubegrænsede formåen – og et (ganske vist ikke overbevisende) dementi af den selvsamme optimisme og formåen.

Det er også kun i filmene, at figuren ved en fejltagelse har fået en forbryders hjerne transplanteret. Hos Mary Shelley råder endnu ateismen og videnskabstroen, og det mærkelige uhyre – en fjern fætter til den ejegode Quasimodo, der også skræmte folk fra vid og sans ved sin blotte fremtoning – er her en romantisk outsider, der går rundt og citerer Plutark, Milton (»Paradise Lost«) og Goethe (»Die Leiden des jungen Werthers«), i øvrigt de eneste kilder til al visdom i Mary Shelleys bog: de ligger under Kundskabens Træ!

I hele sin stemning, tonefald og intime stilfærdighed minder romanen snarere om en stumfilmklassiker som Paul Wegener og Stellan Ryes »Der Student von Prag« (1913) end om Frankenstein-filmene, og det ganske uden hensyn til, at det mislykkede monstrum nok i al evighed vil være knyttet til Boris Karloffs mesterligt fremstillede figur. Det er *ham* der vil huskes som Frankenstein-uhytet, når mange andre – såmænd også Paul Morrisseys blåøjede teutoner i »Andy Warhol's Frankenstein« – er glemte.⁷⁾ Grunden hertil er indlysende: *Angsten* – som altid er en *angst for det ukendte* hvis man holder sig til den glimrende kierkegaardske distinktion mellem angst og frygt – er nemlig det bærende element i skrækkfilmen. Og angstvisionerne hører først og fremmest lydfilmen til.

Skooleksemplet er naturligvis Carl Th. Dreyers »Vampyr« (1932), hvor kameraet både er hovedperson og iagt-tager, og hvor de langsomme, knugende panoreringer, hele kameragangen, er bygget op på dette ene, konsekvent gennemførte princip: *at opsøge lydkilder* (der rigtignok er i rummet eller *i nærheden af rummet*, men som kun i glimt indfanges i billedruden). Der kan også hentes eksempler fra Fritz Langs og Alfred Hitchcocks tidlige lydfilm, især fra »M« og »Dr. Mabuses testamente« og fra »Manden der vidste for meget«, mesterlige, kontrapunktiske lydmontager, der unægtelig er skrækkfremkaldende. Og mere overlegne end i den amerikanske skrækkfilm, hvis mest lysende navne nok er James Whale (»Frankenstein«, »Bride of Frankenstein«) og Val Lewton (»I Walked with a Zombie«), uagtet filmene kan efterlade indtrykket af et stækket talent, af ansatser, der ikke rigtig høres, af noget torsopræget, der alligevel nok overlever, fordi Whales fantasi er så egenartet suggestiv, måske genial. Og da Lon Chaney's skrækkfilm (som jeg ikke har set) er stumfilm, mens »Andy Warhol's Frankenstein« hverken lægger vægt på at skræmme med usynlige lydkilder, fantastiske vanskabninger eller egentligt overnaturlige elementer, ligesom den ikke er nogen spændings- eller actionfilm i ordets elementære forstand, er det indlysende James Whales Boris Karloff-film, der huskes længst – om de så ligger aldrig så langt fra det litterære udgangspunkt i både idé og tonefald. (At Morrisseys film til gengæld er anderledes bevidst om, hvad genren egentlig vil udtrykke, eller i hvert fald har mod til at demaskere den for åbent tæppe, er en anden sag, som jeg vil vende tilbage til).

Boris Karloffs monster er ingen intellektuel. Han har aldrig hørt om Plutark. Men han holder af børn og blomster og navnlig af musik. Sådan er han i det mindste i den første af tonefilmene fra 1931, hvor alle troede, han brændte inde i møllen til sidst.

Sådan omtrent er han også i den følgende, »Bride of Frankenstein« (1935), hvor han flygter skrigende fra den vampyr af en kone, professoren har kreeret til ham. Et fint menneske, denne Frankenstein-skabning, sit ophavs dårlige samvittighed (som datamaten i Kubricks film!).

Sidenhen – efter anden verdenskrig, da Hitlers arierdrøm var nøjagtig lige så død, som man troede, at monstret var, da møllen brændte ned – forkrøblede han. Skuffelserne over de rigtige mennesker havde gjort ham ond. Det er sådan, vi kan opleve ham i »Abbott og Costello møder Frankenstein« (»Abbott and Costello Meet Frankenstein«, Charles Barton iscenesatte filmen, 1948) og i »I Was a Teen-Age Frankenstein« (1957), som vi aldrig har set i Danmark (den er fra filmcensurens tid).

Og lige siden har han ikke været til at slå ihjel. Det er ikke altid lykken, når det lykkes ...

Det lykkes nu heller ikke – ikke rigtigt – i Paul Morrisseys »Frankenstein«, selvom monstret er blevet kaldt til live endnu engang, bare for at lide en grusom og tragisk død for egen hånd. Det er en film, der er så meget anderledes end de foregående, så langt fra de traditionelle Frankenstein-forestillinger og så langt fra forestillingerne om en 'rigtig' skrækkfilm, at mange vil nægte at anerkende den som både skrækkfilm og som Frankenstein-film. Min opgave vil derfor være at modbevise begge dele.

For det første kan det med føje hævdes, at det er Morrisseys »Frankenstein«, der står sit udgangspunkt nærmest – i hård konkurrence med »Bride of Frankenstein«. I begge film er det mandlige monster aldeles uinteresset i det kvindelige ditto, sandsynligvis som følge af en hovedfejl. Og er det forståeligt i »Bride of Frankenstein«, er det straks mere sandsynligt i »Andy Warhol's Frankenstein«, hvor det unge par er rene idealmennesker, rent kropsligt. Man kan hævde, dette bare er en Warhol/Morrissey-vittighed (den blonde er selvfølgelig bøsse). Forklaringen kan dog også være, at denne smukke Frankenstein-skabning skal referere til Lord Byron, der dels spillede en afgørende rolle ved tilblivelsen af den *litterære* Frankenstein, dels var biseksuel med overvejende hældning mod homofili. Og ikke så lidt af en seksual-sadist, hvis det hele endelig skal med.

For det andet er det min påstand, at skræk-genren bag alle forklædninger henter sin hovedernæring fra en sado-masochistisk forestillings-verden. Og ved skræk-genren forstår jeg *både* den romantisk-metafysiske »Frankenstein-genre« og den pseudo-videnskabelige science fiction-film. Når den sidste har næsten fortrængt den første, skyldes det sikkert den almindelige 'oplysning'. I vore dage, hvor vi endnu tror *lidt* på videnskaben, foretrækker vi et, omend nok så spinkelt, fornuftslibi for at lade os kyse. Fjendtlige marsmænd og mutationer, fremkaldt af radioaktive forstyrrelser, er mere virkelige i vor forestillingsverden end gale baroner, der genopliver de døde på skumle middelalderborge i uvejsomt terræn. Men bag 'moderniseringerne' skjuler sig det samme: en verden af tortur og tvang, af skræk og paranoisk fjendtlighed – en sado-masochistisk perverteret verden, der helst skal fattes, men nødvendig opfattes, fordi to tusind års kristen moral og tabuforestillinger forbyder det – og har gennemført sit forbud så effektivt, at vi ikke umiddelbart opfatter billedet af den lidende Kristus på korset som det, det er: vor kulturs berømteste sado-masochistiske symbol! Lidselsen for *de andres* skyld, offerdøden af samme grund, syndsforladelsen gennem den rituelle afstraffelse, der netop oftest er korporlig og derfor seksuel i sin inderste kerne. Dette gælder helt »ned« til noget så harmløst som de berømte rap i den bare med spanskrøret, som jeg lige akkurat er gammel nok til at have personlige erfaringer for.

DE FØLSOMME PLANTER OG DADDY'S LITTLE MONSTER

Samuel Rosenberg – berømt amerikansk litterat og gennem en årrække konsulent for diverse Hollywood-selskaber – har skrevet et mesteressay om Frankenstein-fænomenets kulturhistoriske forudsætninger.⁸⁾ Han fremhæver heri stærkt (dette ikke mindst af interesse for Morrissey-filmens vedkommende) Marquis de Sades enorme indflydelse på hele den romantiske litteratur, og da ikke mindst på den tyske og angelsaksiske. Han hævder endda, med god bund i sin egen argumentation, at mar-

quis'ens indflydelse sandsynligvis er større end den, Goethe og hele den tyske, i anden potens nok så sado-masochistiske skræklitteratur udøvede, selvom det er indlysende, at vi uden disse tyske strømninger havde måttet undvære ikke bare Mary Shelleys roman, men også f. eks. Carl Th. Dreyers »Vampyr« og Karen Blixens »Syv fantastiske fortællinger«.

»Bride of Frankenstein«, efter Samuel Rosenbergs opfattelse den bedste af Frankenstein-filmene (men årstallet er altså 1970), bør ikke kun anskues som det, han kalder et *Hollywood fib*, altså noget i stil med »Hamlet«, »Hamlet vender tilbage«, »Hamlet og slavepigen« og »Hamlets søn«. Sådant noget som »Abbott og Costello møder Frankenstein« og »I Was A Teen-Age Frankenstein« er naturligvis *Hollywood fibs*, og det ville en Frankenstein-musical også være. Det, der er et Hollywood fib i »Bride of Frankenstein«, er en påstand i filmens pseudo-dokumentariske prolog, hvori James Whale lader Mary Shelley sige til Lord Byron: »But, your Lordship, the Monster is not dead. He is alive and well, thank you; and I have just written a sequel for him, to be called The Bride of Frankenstein.«

Det har Mrs. Shelley trods alt aldrig gjort!

Men når Whale (som man ikke længere kan konsultere i dette eller noget andet anliggende, eftersom han, i god overensstemmelse med sin egen genres uhyggelighed, døde i en swimming-pool i Hollywood i 1956 under det, der sædvanligvis kaldes 'mystiske omstændigheder') lader Elsa Lancaster spille både Mary Shelley og Frankenstein-monstrets »brud«, har det en klar interesse til de initierede. Mener Rosenberg. Dels har Mary Shelley sin andel i skabelsen af dette monster, dels har vampyr-bruden en del tilfælles med Mary Shelleys mor, Mary Wollstonecraft, der angiveligt var en både meget smuk og meget begavet feminist; hendes »Vindication of the Rights of Women« (1792), som hun skrev 33 år gammel, er en klassiker af vidtrækkende betydning. Det var nemlig denne bogs hovedtese (»sexual intercourse must be free of social controls, and men and women should remain together only as long as they love each other, and not a minute longer«), der inspirerede Henrik Ibsen til »Et dukkehjem« – og sandsynligvis også til Frederich Engels ægteskabsopfattelse i »Familien, Staten og Ejendomsrettens Oprindelse«!

Mary Wollstonecraft giftede sig 40 år gammel, og ægteskabet var lige så lykkeligt og stormfuldt som det var kort. Det varede et halvt år. Hun døde i barselsseng, fordi hun af princip var imod mandlig (og det vil i denne sammenhæng sige: kvalificeret lægelig) betjening ved fødslen. Barnet, hun fødte, var den fremtidige forfatter af »Frankenstein: or the Modern Prometheus«. Det var *Daddy's little monster!*

Daddy selv, William Godwin, er en ikke mindre interessant figur. Forfulgt revolutionær for sit nok så indflydelsesrige værk »An Enquiry concerning Political Justice, and its Influence on General Virtue and Happiness« (1793), der i det væsentlige er en begavet kompilation af Voltaires, Diderots, Tom Paines og Thomas Jeffersons statsideer. Sligt var selvsagt »poison to the upper class«. William Godwin, der var sin kones absolut største beundrer nogensinde, gjorde det tidligt klart for den lille Mary Godwin, at det forpligtede at bære sin mors fornavn. Hun havde bare at være »en intellektuel reproduktion af sin store moder«. Og Marys halvsøster, Jane, føjer til: »In our Family, if you cannot write an epic poem, or a novel that by its originality knocks all other novels on the head, you are a despicable wretch not worth acknowledging.«

Det var altså ikke let at være barn i denne familie af geniale præstationsatleter, hvor hun allerede som 8-årig fik læst højt af Coleridges »The Rime of the Ancient Mariner«, så hun kunne snakke med, når denne digter og andre af husets venner, deriblandt William Blake, tropede op. Hun gjorde dog, hvad hun kunne, og i 12-års alderen præsterede hun et essay om politisk videnskab, der vakte almindelig forundring i familie- og vennekredsen. Blandt de mange, brogede, interessante og ejendommelige indtryk, hun modtog, var det dog Coleridges digt, der gik dybest. »Ancient Mariner« er nemlig baseret på William Godwins axiom, at »the death of love freezes the heart and causes unendurable loneliness and destructiveness« – denne 1800-tals anticipation af Freuds basisforklaring på følelsesmæssig dårligdom, som Rosenberg udtrykker det.

Og dermed havde Mary Godwin (senere Shelley) hovedtemaet til sin »Frankenstein«, som hun skrev 21 år gammel, i det Herrens år 1818.

Mary Shelley havde allerede da skrevet i årevis, og siden sit syttende år havde hendes foretrukne 'studerekammer' været forældrenes gravsted bagved den kirke, hvor de også i sin tid var blevet gift! Man kan levende forestille sig, at den unge kvinde på samme tid har ønsket forældrenes tilbage – og bedt til, at de blev, hvor de nu var! Og at denne dragning mod deres gravsted, som vel ikke kan kaldes åndelig nekrofil, i hvert fald udtrykker en næsten sygelig bundethed – og skyldfølelse ved bundetheden – der må have givet hende mange naturlige mareridt. Rædslen for de dødes genkomst, fascinationen af kirkegården og de mere almindelige gravrøvere er der jo – i bogen som i James Whales første film. Og den følges udmærket op i »Bride of Frankenstein« og i Paul Morrisseys lighus. Men allerede i »Bride of Frankenstein«, der tilsyneladende er et Hollywood fib, er vi et godt stykke inde i det shelleyske univers, som hverken tilhører Whale eller Morrissey alene, uagtet de to instruktører har noget tilfælles, som ikke findes hos Shelley: en makabert-humoristisk distance til emnet.

Ifølge Rosenberg demonstrerer »Bride of Frankenstein« »James Whale's unique genius for mixing chilling horror with Noel Coward-like comedy and satire«, og det er ikke tilfældigt, han fremhæver netop sekvenserne fra gravkapellet, der er nok så raffineret perverse, omend langt fra så åbenlyse som udskjelserne i Morrisseys film. Rosenberg skriver bl. a.:

»... ladt alene tilbage i gravkammeret (han er ikke klar over monstrets truende nærværelse), nynner Praetorious (professoren, forf. anm.) veltilfreds mens han pakker en frokostkurv ud og dækker et elegant bord på et kistelåg: en sølvlysestage (han tænder lyset), nogle sirligt foldede servietter, sølvknive og sølvgafler, nogle få stykker forment Limoges porcelæn, en lille stegt fasan, et brød og to udsøgte krystal vinglas samt en karaffel vin.

Netop som Praetorious er i færd med at skænke vinen op, kommer det frygtelige, menneskedræbende monster frem fra skyggerne, snerrende og parat til at slå ihjel. Men Dr. Praetorious, skaber af sære homunkulis og åbenlys pervers, er ikke spor skræmt. Han er henrykt over monstrets uforskammede opvisning af styrke og temperament og inviterer galant monstret til at deltage i den hemmelighedsfulde, nekrofile frokost.

I begyndelsen er monstret overrasket over denne uortodokse reaktion på dets grumhed, men det erkender hurtigt, at det har mødt et menneske, der kan lide det og accepterer smilende invitationen. Det smil!«

Som man ser, er selv den hellige nadver kommet med. Det blasfemiske ritual (som også er blasfemisk i den forstand, at det er en tilbedelse af afdøde) må kunne imponere selv en Buñuel (der ellers er snedig nok, når problemet er på samme tid at overholde censurreglerne og udtrykke sig udenom dem). Mon Hay's Code-folkene nogensinde har fattet, hvad der skete i det gravkapel?

Tyve år gammel giftede Mary Godwin sig med den jævnaldrende digter Percy B. Shelley, der allerede var berømt eller nok snarere berygtet. Han havde fået en flyvende start, da han 17 år gammel blev smidt ud fra Oxford-universitetet, fordi han ikke ville tilbagekalde sit skrift »The Necessity for Atheism«, som han havde skrevet i samarbejde med sin ven Thomas Jefferson Hogg. Det kunne man kalde ungdomsprør! Af garderhøjde! Men også på andre områder var Percy Shelley og hans venner moderne og alsidige unge mænd. Shelley havde således nogle ikke længere ukendte seksuelle ideer, der bl. a. ytrede sig deri, at han inviterede Jefferson Hogg med på sin og Marys bryllupsrejse. Dette arrangement var ikke efter Marys smag, og der blev derfor sendt bud efter hendes halvsøster Jane, som allerede havde et forhold til Lord Byron, der dog var ulige mere interesseret i at kikke på Percy og Mary! Medmindre der var en køn knægt med korte bukser på i nærheden. (Rosenberg citerer Georg Brandes for at have skrevet, at en pæn lady søndag den 12. juli 1824 besvimede og faldt af sin hest, da hun så Lord Byron på sin daglige ridetur. Det er forstæeligt. På den tid!).

Endnu på et punkt kunne disse begavede anti-konformister minde om en senere tids knap så markante hippier, nemlig i forholdet til stofkulten. Det er velkendt, at hverken Coleridge eller Blake holdt sig tilbage for at skyde en kemisk genvej til poesien. Opium og hashish var de foretrukne stimulanser, og Thomas de Quincey og Charles Baudelaire havde gjort det salonfåhigt. Det kan derfor ikke undre, at heller ikke Percy og Lorden ville stå tilbage. De følsomme blomster var i sandhed nogle kønne planter.

Når det seksuelle, i forbindelse med et eller andet afrodisiakum, ikke optog dem, opstod de mystiske syner ved, at de fortalte hinanden spøgelseshistorier. I begyndelsen bare som venskabelig underholdning, man ikke tog højtideligt, efterhånden som en lidenskab, der besatte dem fuldstændigt og begyndte at fremkalde natlige mareidt og vågne angst-tilstande, især hos Mary.

En dag – under en ferie i Schweiz – besluttede man at lave en konkurrence om, hvem der kunne skrive den bedste spøgelseshistorie. Mary Shelley skrev da »Frankenstein: or the Modern Prometheus«, som efter alt at dømme er et dobbeltportræt af hendes far, William Godwin, og hendes mand digteren; hver på deres vis umenneskelige fuldkommenhedsapostle. For slet ikke at erindre om hendes krævende mor. Hvem kunne ikke få lyst til at skrive en »Frankenstein« i det miljø?

Navnet Frankenstein skyldes måske, at Percy Shelley, der oprindeligt ville have studeret kemi og alkemi, betragtede Benjamin Franklin (der også var ateist) som den moderne Prometheus. (Percy Shelleys mesterværk er nok også »Prometheus Unbound«, selvom »The Sensitive Plant« er langt mere berømt).

Så begavet Mary Shelley ellers var, forblev hun i skyggen af sine forældre, sin mand og lorden, som »Frankenstein« er hendes litterære og meget menneskelige oprør imod, og som hun allesammen overlevede. Hun havde endnu nogle år til de 30, da Percy døde og efterlod både

hende og en søn. Alligevel giftede hun sig ikke igen, for var ægteskabet krævende, til tider uudholdeligt, blev det næppe eet øjeblik kedeligt. I den henseende var hun så godt vant, at hun med lethed modstod komponisten John Howard Paynes årelange og pågående kurtiseren.

Hvad skulle hun, Mary Shelley, også stille op med en mand, der havde skrevet en melodi ved navn: »Home, Sweet Home«?

»Frankenstein: or the Modern Prometheus« blev endnu i hendes levetid et folkeligt tilløbsstykke af dimensioner på de folkelige teatre, dog først da det endelig var lykkedes at overtale hende til at opgive den ateistiske tendens og tillade at ændre den til et ekstraordinært groft udslag af blasfemi!

Således fremtræder også filmklassikeren »Frankenstein« (den første tonefilmudgave), der har skelet mere til teaterstykket end til romanen, hvad tendensen angår. Og det til trods for dens ikke helt behagelige tvetydighed: hvordan skal man forholde sig til det, efter min opfattelse, »sadtistiske forsvar« for det følsomme monster, der alligevel med ulidelig langsomhed, får lov til at brænde inde i møllen til glæde for hoben – kun et par år før Goebbels og Hitler satte den statsligt organiserede massejagt ind på både entartet kunst og entartede mennesker?

Karakteristisk for Frankenstein-filmene er, at de i højere grad synes inspireret af forudsætningerne for den herostratisk berømte roman end af romanen selv. Det gælder i udpræget grad James Whales »Bride of Frankenstein« og Paul Morrisseys »Andy Warhol's Frankenstein«, der andre steder bærer den langt bedre titel: »Flesh for Frankenstein«. Så forskellige de to film ellers er, har de i hvert fald det tilfælles.

I forhold til Boris Karloffs eminent spillede uhyre må det naturligvis overraske, at monstret i Paul Morrisseys film er en høj og smuk, ung mand, en ren arier at se til, selvom han er det nogenlunde vellykkede resultat af et anatomisk sammenskudsgilde af sagesløse serbere. Og dog kunne man have gættet sig til det, hvis man havde tænkt sig lidt bedre om. Hvad skulle en Morrissey dog have stillet op med en Karloff? Desuden ved vi jo, at den plastiske kirurgi har gjort kolossale fremskridt siden tredverne.

Det er straks mindre overraskende, at Morrisseys »Frankenstein« – blandt mange andre ting – også er en udlevering af og en kærlighedserklæring til genrefilmens klicheer, især til de mange komplet usandsynlige sammentræf i historien og den horrible psykologi, som navnlig stumfilmens standardprodukter var så rig på. I de tidligere film, »L'Amour« og »Heat«, præsterer Morrissey sine meget 'warhol'ske' remakes af »Gentlemen prefer Blondes« og »Sunset Boulevard« – fortæller, hvad han mener, de burde have sagt, hvis de havde turdet, eller fortæller mere åbenlyst, hvad han nu vil.⁹⁾

Som Warhol/Morrissey-produktion er det uforlignelige ved denne »Frankenstein« heller ikke, at personerne i denne film er karakteriseret ved deres seksuelle orientering, eller at konflikterne skabes og løses op af disse variabler. Sådan er det nu engang i Warhol/Morrisseys univers, hvor alt består af sex, sex, sex.

Og gad vist, om det kan undre, at filmen er et veritabelt katalog over de fleste seksuelle ejendommeligheder. Historien er jo i den henseende *gefundenes Fressen*. Samtlige mandlige roller er for det første homo- eller biseksuelt disponerede, men det anede os jo nok. Mere interessante er de eksempler, der kan opledes på f. eks. *incest* (professorens kone er tillige hans søster), på *nekrofilii*

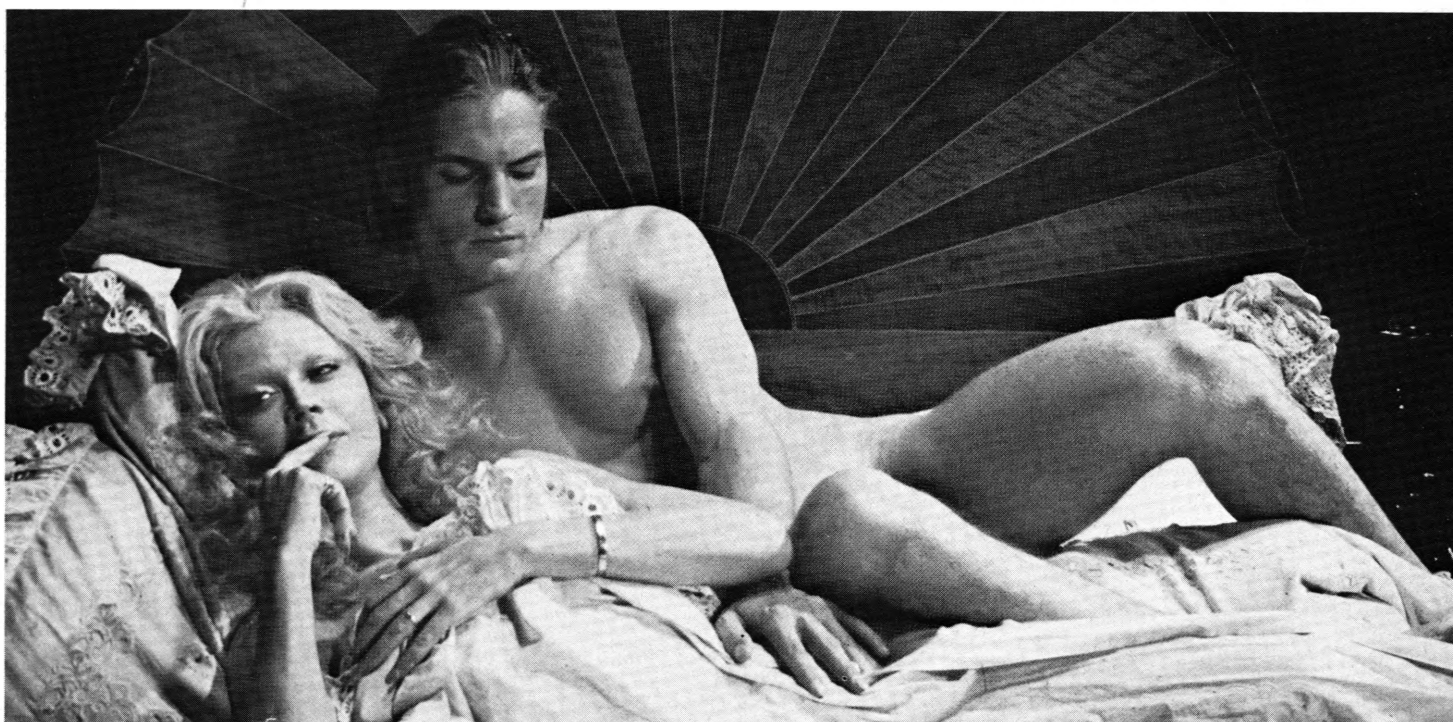
(professoren har et urkomisk, impotent samleje i laboratoriet med det kvindelige monstrum, da det afsløres, at det mandlige ditto ikke vil påtage sig opgaven), på *sadisme* af den allerskrappeste slags (dissektionen af det kvindelige monster, da hele eksperimentet med at grundlægge en ny, overmenneskelig *race noch einmahl* er gået i vasken), på *masochisme* (det mandlige monster tager livet af sig selv ved at sprætte arrene op) og på *voyeurisme* (professorens børn er vidne til de fleste af uhyrlighederne og har lært sig et og andet). Af det mere specielle savnede jeg egentlig kun et tilfælde af *sodomi*.

Det er altså pyntet op med så ordinære fænomener som *spanking*, *bondage*, *massage* og *gruppesex* – mere eller mindre camoufleret. Og det er naturligvis en helt afgørende pointe, at *alle* ulykkerne kommer af, at professoren er *impotent*.

Vi venter vel også, at pornobølgen nu var rullet så langt, at den simpelthen lod sig integrere i et »normalt«, spille-



Øverst Elsa Lanchester og Boris Karloff som de kunstige mennesker i James Whales »The Bride of Frankenstein«, nederst som Paul Morrissey forestiller sig parret.



filmisk forløb. Det gjorde den. Når nøgenheden og den seksuelle aktivitet vises, sker det med frigjort selvfølgelighed og dramatisk logik. Tendensen til provokation for provokationens egen skyld, som kan spores i samtlige forudgående film omend med aftagende styrke frem til »Frankenstein«, er helt forsvundet. Men forresten er der forbavsende få seksuelle »almindeligheder« i den film. Kneppescenerne er omtrent lige så kedsommelige som søndagskrydderen i en londonsk forstad efter 25 års ægteskab, og det var vel ikke strengt nødvendigt?

Hvad der virkelig må interessere, hvad der helt afgjort gør Morrisseys film til noget særligt, er den *måde* hvorpå han udfordrer skæbnen ved at behandle et så udpræget voyeuristisk stof, og den *hensigt* han har med at præsentere det, som han gør – når han vel at mærke *samtidig* nærmer sig den farlige virkelighedsimitation ved at bruge den plastiske films, »brillefilmen«s tre-dimensionale teknik, som vel de fleste troede afgået ved døden med André de Toths »Vokskabinettet« (»The Wax Museum«, 1953) – en fjern og arrig fætter til Frankenstein-genren.

EN LÆNGERE DIGRESSION

Et mere 'voyeuristisk' medium end filmen findes ikke, og dramatikeren Friedrich Dürrenmatt, der også har begået et par ikke særligt opsigtsvækkende filmmanuskripter, siger herom:

»Filmen er simpelthen den demokratiske udformning af hofteatret. Den øger intimiteten i en sådan grad, at den risikerer at blive til en rent pornografisk kunstart, som tvinger tilskueren ind i »belureren«s rolle. Filmstjernernes popularitet skyldes udelukkende, at enhver, der har set dem på lærredet, har følelsen af at have været i seng med dem, så godt er de fotograferet. Næroptagelser er i sig selv noget uanstændigt.«¹⁰⁾

I »Fagre, nye verden« siger Aldous Huxley noget tilsvarende, når han beskriver sine erotiske »følefilm«, der jo simpelthen er en satirisk forudsigelse af den totalt kunstløse, totalt voyeuristiske virkelighedsimitation, der tilstræbes i store dele af disse års filmproduktion.¹¹⁾

Hvor generaliserende dette end er, så er påpegningen af surrogat-verdenen, oplevelsen af livet pr. stedfortræder, den selvbekræftende spejling, der kan gøre selv sorgen til et velegnet nydelsesmiddel og dermed udelukke al egentlig erkendelse af menneskelige grundvilkår gennem filmmediet, både rigtig og vigtig. Faren lurder lige under overfladen, hver gang et filmkamera snurrer.¹²⁾

På den anden side er der det tiltalende ved den åbenlyse pornografiske film, at den ikke hykler. Den viser jo bare, hvad der tilsløres i det store flertal af underholdningsfilm, føljetonromaner og popmelodier: at disse industriprodukter i virkeligheden er pornografiske, blot under hensyntagen til de herskende konventioner. Kommunikationen foregår i kodesprog. Det var vist Carl Nielsen, der bemærkede, at landets politimestre ville stemple de fleste slagere som pornografiske, hvis de var blot halvt så musikalske som resten af landets befolkning!¹³⁾

Det skal heller ikke fornægtes i lutter intellektuel ængstelse på »folket«s vegne, at filmen også – ja, måske først og fremmest – er et *drømmemedium* og at den anvendelsesmåde ikke må forsømmes. Som medium for vore hemmeligste drømme, vore *seksuelle* drømme, for *pornografien*, er filmen uovertruffen, *netop* fordi den så let bliver voyeuristisk og virkelighedsimiterende! Og fordi dens springende klip, dens rum- og tidsmanipulationer forklarer sig uden intellektuelle mellemled. Fordi filmens 'sprog', som Johs. V. Jensen engang udtrykte det, »har lidt af hjernens egen arbejdsmåde«. ¹⁴⁾

NB: Det var også filmens slægtskab med drømmen, der førte Buñuel til filmen. Han opdagede slægtskabet via Freud og surrealismen og Buster Keaton!¹⁵⁾

Der er bare et men: de slet ikke så få eksempler på, hvor eminent, ja *uovertruffent* filmmediet kan spejle vort mere eller mindre fortrængte bevidsthedsliv, de besynderlige, ophidsende eller skrækindjagende billeder fra sjælens undergrund, er *ikke* voyeuristiske og *ikke* 'virkelighedsimiterende'. Tænk bare på hele Cocteau's produktion fra »En digters blod« til »Orfeus' testament«! Tænk på Buñuel i almindelighed, og i særdeleshed på »Dagens skønhed«, som den gamle mester selv har kaldt »en pornografisk spøg«! Tænk på Fellinis overdådige pornografiske freske »Satyricon«! Tænk på Bertoluccis »Sidste tango i Paris« (der måske – som Ingmar Bergman har udtalt ¹⁶⁾ – i virkeligheden beskriver et sado-masochistisk *homoseksuelt* forhold, som udelukkende af censurgrunde er gjort til et heteroseksuelt forhold)! Tænk også på Viscontis smukke fantasi over moralsk og intellektuelt forfald og fordærv i »Døden i Venedig«! Tænk ikke mindst på Powells »Peeping Tom« (»Fotomodeller jages«), der mere bevidst, men ikke så visuelt magisk som de ovennævnte film, gør det helt klart for os, hvor farligt voyeuristisk filmmediet kan være; som gør det på en kunstnerisk udspekuleret måde ved skiftevis at være voyeuristisk og skiftevis at lægge en blokerende distance til sig selv! Nå ja, og så er der jo som sædvanlig »Vampyr«, det faste inventar i så mange interessante sammenhænge!

Men tilbage til Paul Morrissey. Hvordan løser han opgaven?

Han neutraliserer i forbavsende grad virkemidlerne. Også han er langt fra det blotte og udsigtsløse nøglehulskikkeri, der for alvor gør pornografien uinteressant. Han (og dermed tilskueren) er i højere grad iagttager end belurer, og det skyldes flere stilistiske omstændigheder. De mange overordentlig blodige scener med tarme, lunger, lever og galdeblærer, der vælder ud af kroppene

(mere svælgen i *indvendig* anatomi er næppe set i en film nogensinde) – disse scener, som i nogles øjne gør Morrissey til sadist, er snarere distanceskabende, fordi de holdes ud over det ulidelige, ud over *smertegrænsen*, de når at dementere sig selv! Alle kernescener er (så vidt jeg husker) fotograferet i store totaler, der modvirker identifikation – i det mindste *suggestiv* identifikation – og der er ingen overrumplende nærbilleder, ingen panoreringer, der lægger op til at afsløre noget uhyggeligt, ingen skræmmende lydmontager à la »Vampyr«, »M«, »Dr. Mabuse's testament« og Hitchcock i almindelighed. Ingen af de stilistiske kenetegn, der konstituerer filmgyseren, kan genfindes i »Andy Warhol's Frankenstein« – ikke engang den stramme, dramatiske tilspidsning, der samtidig gør horror-film til action-film. »Andy Warhol's Frankenstein« kan tværtimod forekomme noget løs, selvom den afgjort er den bedst iscenesatte af alle Warhol/Morrissey-filmene, og selvom den i alt væsentligt bekender sig til det klassiske filmsprog. Men da den altså ikke *chokerer* som de gamle Frankenstein-film, da den er mere episk end egentlig dramatisk (i begrebets traditionelle forstand), vil mange nok afvise den som horror-film, og dette er efter min opfattelse forkert.

Det er jo næppe tilfældigt, at »Andy Warhol's Frankenstein« har samme fortællende karakter som Mary Shelleys roman eller en film som »Der Student von Prag«, ligesom det næppe er tilfældigt, at Morrisseys film i alle ordets betydninger klæder genren af og præsenterer os for dens sado-masochistiske kerne. Omskrivninger har som bekendt aldrig været Warhol-folkets sag. Hvorfor skulle de så ikke vise os denne historie som den er, når den er allermost nøgen? Sådan er genren inderst inde! Værsgo' og spis! synes Morrissey at sige. Han ved i udpræget grad, hvad han gør, og der kan argumenteres meget langt for, at det er denne Frankenstein-film, der bedst har forstået sit udgangspunkt (Marquis de Sade og Mary Shelley), præsenteret det klarest, og lagt den største distance til det.

Hvad der teoretisk set skulle øge virkelighedsimitationen – 3-D-teknikken – gør nemlig det stik modsatte. Morrisseys valg af teknik hænger nøje sammen med selve emnets »kunstighed« og øger indtrykket af uvirkelighed eller ond drøm. Vi føler os på en ejendommelig måde som besøgende i et vokskabinet, omtrent på samme måde som José Ortega y Gasset oplever denne foruroligende imitationsverden:

»At se er en aktion på afstand. Hver kunstart råder over et projektionsapparat, som distancerer og omformer tingene. På deres trylleskærme står de for os som fjerne skikkelser, beboere af en hjerne, der er uden for rækkevidde, i absolut fjernhed. Mangler denne irrealisering, bliver vi pinligt usikre. Vi ved ikke, om vi skal opleve eller betragte genstandene. I et voksfigurkabinet føler vi alle et ejendommeligt ubehag. Det kommer af den håndgribelige tvetydighed, som klæber ved dukkerne. I deres nærværelse vil det ikke lykkes os at indtage en sikker, klar holdning. Føler vi dem som levende mennesker, så åbenbarer de spottende deres dukkevæsens ligagtige hemmelighed, og ser vi dem som fantomer, synes de at ånde indigneret. Vi kan ikke beslutte os til at tage dem rent bogstaveligt. Vi betragter dem, og pludselig forvirrer den mistanke os, at det er dem, som betragter os. Enden på komedien er, at vi ækles ved disse tjenstgørende lig. Voksfiguren er melodramaet i sin renhed.« ¹⁷⁾

Tredimensionale film

Dybdevirkningen er ligesom lyden og farverne blandt filmmediets oprindelige utilstrækkeligheder i virkelighedsgengivelsen. Og ligesom man fra begyndelsen stilede mod at give filmbilledet farver og lyd – eller i det mindste erstatninger som håndkolorering, tintning og ledsagemusik med lydeffekter – eksperimenterede man også tidligt med optiske tricks, der kunne råde bod på det flade, todimensionale filmbillede og give i hvert fald *illusionen* af plastisk, tredimensional virkelighed. I USA kunne man i 1922 med spillefilmen »The Power of Love« demonstrere en teknik, som gav dybdeillusion (eller stereoskopisk effekt). Både i USA, Europa og Sovjetunionen fortsatte man eksperimenterne, men det varede længe inden man fandt frem til en stereoskopisk teknik som kunne indpasses i den konventionelle filmindustri. I Sovjetunionen blev der i årene 1946–50 udsendt adskillige stereoskopiske film. Men teknikens gennembrud kom først, da Hollywood, efter at TV var blevet kommercielt i USA, søgte nye tekniske sensationer, der kunne ruste filmbranchen mod truslen fra TV.

Præsentationsfilmen for den nye 3D (tredimensionale) teknik, Arch Obolers »Bwana Devil« (Afrikas djævla), havde premiere 27.11.1952, knap en måned efter, at man havde præsenteret en anden af de tekniske sensationer, Cinerama-teknikken, som året efter blev fulgt op af CinemaScope-teknikken. Det krumme Cinerama-lærred med det tredelte billede slog aldrig rigtig an, hvorimod CinemaScope-teknikken, som løste bredformat-filmens tekniske og distributionsmæssige problemer ved hjælp af den »fordrejende« linse, efterhånden blev dominerende (men som nu – på grund af CinemaScope-films uegnethed i TV! – er på retur). 3D-teknikken har haft en mere ejendommelig skæbne. »Bwana Devil« skal have været af en kvalitet som urimeliggjorde enhver mistanke om, at succes'en – som var enorm – kunne bero på noget som helst andet end den tekniske specialitet. Og ansøret af denne succes producerede man i 1953 ca. 30 3D-spillefilm og et lignende antal kortfilm, der-

iblandt »Melody«, en 3D-tegnefilm af Walt Disney. I 1954 blev der produceret 15 3D-spillefilm og i 1955 – én! Og ingen i resten af 1950'erne. Der var altså tale om en længe forberedt, kortvarig og intens succes. 3D-effekten beror på, at de to ens, men let forskudte, to-dimensionale billeder på lærredet ses som ét tilsyneladende tredimensionalt billede, når de ses gennem et par særlige briller, som sørger for, at det ene øje kun ser det ene billede og det andet øje kun det andet billede.

Man begyndte med at bruge den nye og kostbare teknik i forbindelse med filmtyper, som i forvejen kunne regne med en vis popularitet. Det var horrorfilm (som »House of Wax« og »The Phantom of the Rue Morgue«), science fiction-film (»It Came from Outer Space«, »Cat Women of the Moon«), westerns (»Jesse James vs. the Daltons«), kriminalfilm (»I, the Jury«) og eksotiske spændingsfilm (»Gorilla at Large«). Men pludselig var publikum blevet træt af brillerne – eller af filmene – og to mere pretentiøse produktioner, Hitchcocks »Dial M for Murder« (Telefonen ringer kl. 23) og George Sidney's musical-filmatisering »Kiss Me Kate«, som måske kunne have hjulpet den nye teknik videre end de øvrige films monotone chok-effekter, blev udsendt i 2D-versioner. I Danmark gik sensationen ret stille af, man så ialt tre eller fire film i 3D i de år. I tresserne blev der gjort enkelte forsøg på at genoplive fænomenet, men et nyt kommercielt gennembrud kom først i 1969 med pornofilmen »The Stewardesses«, som indspillede 26 millioner dollars. 3D-filmene går åbenbart nu sin anden (og knap så uskyldige) barndom i møde. I 1972–73 blev der produceret ca. 12 3D-film, enten porno- eller horrorfilm (bl. a. en vesttysk »Frankenstein's Bloody Terror« fra 1972). »Andy Warhol's Frankenstein« er for så vidt den logiske kombination af 3D-filmens hovedgenrer. Men det er næppe den film, som vil kunne overbevise om, at 3D-teknikken er mere eller kan blive til mere end et pudsigt eksperiment.

P.S.

Der er dog en helt afgørende forskel på Morrisseys vokskabinet og på Ortega y Gasset, Madame Tussauds, på den canadiske billedhugger Mark Prints uhyggeligt livagtige (og mange steder forbudte) voksfigurer af forureningslig, vores egen Kurt Trampedachs nok så livagtige imitationer af menneskekroppe – eller en film som »Vokskabinettet«. Mens alle disse 'tjenstgørende lig' op hæver skellet mellem kunst og liv i ren imitation for at lege med maskens uhygge som identifikationsforklædning, er der en forsonende *humoristisk* distance i Morrisseys lighus. Ikke ét øjeblik kan vi tage denne gale professor (aldeles fremragende spillet af den belgiske skuespiller Udo Kier) og hans eksperimenter alvorligt. Eller rettere:

ikke ét øjeblik får denne groteske mandsperson, der naturligvis arbejder bedst til Wagner-musik (»Tannhäuser«, så vidt jeg husker), lov til at hæve sig over det absolut latterlige og paradiske stumfilmmelodrama. Han er endnu mindre end melodramaet i dets renhed. Han er en *karakter* på melodramaet i dets renhed!

Men deri – og i alt det, der skulle hindre »Andy Warhol's Frankenstein« i at være en 'rigtig' horror-film – ligger et latent *budskab* i den ellers så budskabs-fremmede Warhol/Morrissey-verden. Morrissey får meget effektivt sagt, hvad han mener om impotente, politiske ordensmennesker, der ikke engang vil lade os beholde vore inderligt problematiske sexliv for os selv. Og han viser os, hvordan

menneskehedens sande skurke – de, der tror at kunne forudberegne på vore vegne, og som helt manisk er hjem-søgt af de naiveste rolleforventninger til os andre – får deres løn som forskyldt til sidst. Deres vældige planer med os går ganske enkelt i fisk.

På den måde bliver Paul Morrisseys »Frankenstein« måske først og fremmest en *kærlighedserklæring til det uordentlige liv*. Vi kan blive slaver af vort driftsliv – er det vel i større eller mindre grad – og det kan skaffe os mange problemer på halsen, som oftest selvskabte problemer. Det hører dog livet til. Det er prisen for at leve. Mens prisen for at undgå dette permanente besvær er ulige større og aldeles uacceptabelt. Alternativet er nemlig døden i levende live.

Døden i Venedig og alle andre steder.

Motto: Mennesket er et amfibium, og det kan være slemt nok. Men helt uudholdeligt ville det være, om det blev gjort til en robot.

NOTER

1. Den norske filosofiprofessor Harald Ofstad har nærlæst Adolf Hitlers »Mein Kampf« og fundet, at dobbeltbegrebet **foragt for svaghed/beundring for styrke** er værkets mest centrale. Harald Ofstad: »Vår foragt for svakhed«, Oslo 1971.
2. Frankenstein er måske vor tidsalders sidestykke til Jesus, hævder digteren Dan Turell. Frankenstein er en menneskelig jomfrufødsel, lavet af os selv og vore materialer – »bogstavelig talt skruet sammen af den afdøde nabos arm, viceværtens røv, osv. Som Jesus har Frankenstein sit kors, sin lidelsehistorie. Men hvor Jesu kors var at blive dømt til døden, er Frankensteins at blive dømt til livet, atter og atter at blive dømt til livet, lig med lidelsen«. Dan Turell: »Vor tids Jesus eller min bror Frankenstein«, Ekstra Bladets »Synspunkt«, 23. nov. 1974.
3. Johannes Fabricius: »Vestens undergang – Spengler og Toynbee«, Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck, 1967.
4. »Der Untergang des Abendlandes«, her citeret efter Johs. Fabricius. »Den blanding af religion, grusomhed og vellyst«, som allerede Georg Brandes fremhævede som typisk for romantikken, kendetegner også en dæmonisk politisk-romantisk bevægelse som den historiske nazisme og en endnu senere ny-romantisk forgrening som hippie-bevægelsen.
5. Sigfried Kracauer har på social-psykologisk baggrund analyseret den tyske film fra »Das Kabinett des Doktor Caligari« (1919) til de første tonefilm omkring **Machtübernahme** i 1933, og hans hovedtese er som bekendt, at filmene mere eller mindre ubevidst profeterer føreridealet og demokratiets undergang. Anvendt kritisk er metoden ikke ufrugtbar, men det kan hævdes, at Kracauer har forelsket sig så meget i sin fremgangsmåde, at han ender med at hugge hæle og klippe tær for at få regnestykket til at gå **perfekt** op. Sigfried Kracauer: »From Caligari to Hitler«, Princeton University, 1947.
6. Den første danske oversættelse (ved Jannick Storm) hævdes at udkomme i dette forår. Sammenholdt med note 2 er følgende lille passage om de tanker, Frankenstein-monstret gør sig, mens han læser de bibelske fortællinger, af den største interesse:
»... Jeg overførte mange situationer på min egen, da ligheden slog mig. Men Adams stilling var helt anderledes. Han var skabt af Gud som et fuldkomment væsen, lykkelig og rig, beskyttet af sin skaber – mens jeg var ussel, hjælpeløs og alene. Ofte betragtede jeg Satan som den, der lignede mig mest.«
7. For kuriositetens skyld skal det oplyses, at den **allerførste** Frankenstein-film udsendtes af Edison-selskabet i 1910.
8. Samuel Rosenberg: »Frankenstein or: Daddy's Little Monster« (i samlingen »The Come As You Are Masquerade Party«, Prentice-Hall, Inc. 1970).
9. Efter sin »Frankenstein« må det være hævet over enhver tvivl, at Morrisseys ofte erklærede kærlighed til Hollywood-filmen ikke er koketteri. At hans film samtidig er en **kritik** af Hollywood-filmens moralske tabuer, er lige så evident, omend det ikke er tilstrækkeligt for den kreds, han er udgået fra. I Stephen Koch's nyligt udsendte bog, »Stargazer. – Andy Warhol's World and his Films«, Praeger Publishers, New York, 1974, er Morrissey ganske enkelt manden, der korrumpere Warhol-æstetikken!
10. Frederick Dürrenmatt: »Teaterproblemer«, Hasselbalchs Kulturbibliotek, 1959.
11. Dette gælder selvsagt pornofilmene i bred almindelighed. Men det gælder også f. eks. de nye kombinationer af mammutfilm og science fiction (»Jord-skælv« m. fl.). Det gælder på andre af kulturlivets områder: indenfor den øvrige billedkunst især. Og Philips reklamerer jo med, at deres farvefilmsyn er så gode, at man får fornemmelsen af selv at være til stede. Man kan hævde, at filmen alle dage har reklameret med virkelighed i fiktionens navn, med »autentiske« og »realistiske« skildringer »lige ud af det virkelige liv«. Bestræbelserne – og de tekniske muligheder for at opfylde bestræbelserne – har dog næppe nogensinde været så store som netop nu.
12. Jfr. K. E. Løgstrups filmessay i »Kunst og etik«, Gyldendal, 1961.
13. Jfr. Lars Petersens fundringer i »Porno: – kød eller ånd?«, Kosmorama 123-124.
14. Citatet er hentet fra Erik Ulrichsens samling »Cinematographica«, Hasselbalchs Kulturbibliotek, 1952.
15. Mange lærde skriverier påpeger filmens slægtskab med drømmen som den afgørende årsag til filmens (og dermed fjernsynets) fantastiske popularitet. Og som understregning af, at kernen i slægtskabet drøm/film sandsynligvis er den umådelige suggestionskraft/identifikationskraft, funktionen af »anden virkelighed« eller »erstatningsliv« vil jeg aflevere denne perle, der faldt under arbejdet med dette essay. Min yngste datter er nu 5 år, og som sædvanlig ville hun ikke i seng, for, som hun sagde: »Så drømmer jeg bare så meget, og så får jeg slet ikke tid til at sove!«
16. Tidsskriftet »Qui«, marts 1974, p. 124.
17. José Ortega y Gasset: »Menneskets fordrivelse fra kunsten«, Gyldendals Uglebøger, 1961.

Set i TV

»Gæsten«
»Tryllefløjten«

FRANKENSTEIN