



Hopla om guldkalven

**Mikael Hvidtfeldt
& Jesper Tang**

At gå i biografen er naturligvis noget, man beslutter sig til hver for sig. Det, man oplever derinde, er også noget, hver især oplever. Og det er ikke engang det samme hver gang. At gå i biografen er på flere måder en individuel handling. Men den har (som tingene er i dag) også noget socialt eller kollektivt over sig. Man vælger at udsætte sig for en bestemt type oplevelse i og med, at man vælger en film efter sin smag. Men man vælger også at gøre det sammen med en masse andre mennesker i et stort, mørkt rum. Og dét, som sker derinde, er betydeligt mere (og mere dunkelt) end dét, hver især oplever oppe på det lysende lærred. At gå i biografen er faktisk en *rituel handling*, hvis man ved sådan én forstår en handling, hvis indhold alt i alt er *mere* end summen af det, de enkelte oplever, og hvis man mener, dette »mere« skyldes oplevelsen i *fællesskab*.

Nogle gange kan man se eller mærke det kollektive, rituelle. Dén, man holder i hånden, kan pludselig stramme grebet, fordi noget er spændende eller morsomt. Man bliver glad, fordi det støtter ens egen oplevelse. Alle de andre i salen kan pludselig trampe i gulvet eller rokke med på den samme melodi, som man selv synes er god, eller de kan have samme tøj, hår eller blik i øjet som én selv. Så bliver man bekræftet. Andre gange er det rituelle ikke lige til at se, det er mere til stede som en stemning eller en transport i mørket. Man tænker ikke over, at man morer sig over de samme ting eller steder i filmen, eller at man sukker samtidig. Men man gør det, og det er rart. Det er vigtigt. Fiktion er naturligvis altid bekræftende samtidig med, at den er »fornøjelig« og »underholdende«, men i biografen bekræftes man så meget mere massivt netop via kollek-

Ole Søtoft og Vivi Rau i
»Hopla på sengekanten«.

tiviteten. Og så bliver det også en *politisk handling* at gå i biografen.

Filmen, som ritualer samler sig om, er meget afgørende, når det gælder bekræftelsens »kvalitet« og retning. Man kan ikke sige, at filmen er alt-afgørende (tænk, hvis man en aften flyttede hele Dagmars publikum over i Palladium, eller omvendt), men via sin lancering, sine kunstneriske kvaliteter og sit »politiske budskab« har den *afgørende* betydning. Hvis man med det samme renoncerer på alle finere fornemmelser over for en falsk objektivitet og værdineutralitet, kan man præcisere det sidste som: om filmen erklæret eller uerklæret har »til hensigt« at provokere til en rituel handling, som bekræfter status quo, den repressive samfundsorden og det enkelte menneskes ret til fortsat ikke at handle i oprør mod denne orden (en »negativ« bekræftelse), eller om den skubber i retning af en kollektiv oplevelse, som bekræfter eller måske ligefrem vækker en mistanke om, at den repressive orden er unaturlig, urimelig og foranderlig. Det sidste er positivt, ikke mindst fordi det faktisk *giver* folk en oplevelse – mens den »negative« bekræftelses genstand oftest er en simpel reproduktion af det (frem)herskende og derfor en ligegyldighed.

Filmen er derfor også et *politisk dokument*. Og ligesom man kan kende sit land på de film, det producerer (og i Danmark snart mest på de film, vi *tillader* produktionen af). Man kan forholde sig til dette på to måder: enten kan man benægte kendsgerningerne, altså at filmen er et politisk dokument; så siger man, at flertallet af danske film er »harmløse« og »underholdende«, og så siger man ja til at bekræfte sin egen undertrykkelse og flertallets småborgerlighed i det ritual, det er at se filmene. Eller man kan *bruge* filmene som de politiske dokumenter, de er, man kan læse flertallet af danske film som bærere af et omfattende, reaktionært sæt af ideer og holdninger (ofte charmerende naivt simplificeret) og som »provokatorer« af bekræftelsesritualer af stærkt repressiv art. Gør man det sidste, kan selv en inderlig ligegyldighed som »Hopla på sengekanten« få betydning for frigørelsen og den fundamentalt positive bekræftelses sag. Den kan fortælle noget om, hvorfor oprøret mod undertrykkelsen aldrig er kommet, og noget om de småborgerlige mekanismer som kun Danmarks frejdigste venstreintellektuelle vil benægte eksistensen af hos sig

selv. Med andre ord: »Hopla på sengekanten« kan for en kritisk betragtning bruges som et guld- og pin-up-indrammet fløjspejl, hen over hvis reflekterende overflader vi med lidt snilde kan se vores egen dårlighed, det onde i vores fælles liv og vores fælles undertrykkelse passere revy.

Til forskel fra flertallet af fornøjelige danske lystspil erklærer »Hopla på sengekanten« sig indirekte politisk, og på en ganske finurlig måde. Det hænger naturligvis sammen med, at den kommercielle lyst, som spilles igennem, har noget med »det forbudte« at gøre, hvorfor »overtrædelsen« må retfærdiggøres. Det står aldrig skrevet hen over lærredet, at filmen anser sig for progressiv eller frigørende, men kig engang med på dens enkle historie. Det begynder med en frustreret direktør, der hverken kan få forretningen eller seksuallivet til at køre. Han ansætter en liberal salgschef (der ligger i med Madame i et escorte-bureau) til at klare de kommercielle ærter, men han gør ikke noget ved de hjemlige. Derfor gør hans yndige frue det selv, idet hun under påskud af aften-kursus i rydvævning melder sig under escortehærens faner og tilfredsstiller sig selv seksuelt samtidig med en masse hungrende mænd og damer. Så enkel og smuk er verden faktisk! De to handlingstråde knyttes naturligvis sammen, da direktøren til slut må fravige sin puritanske modstand mod at knytte sex og forretning sammen. Under et af salgschefen (og til Madames profit) arrangeret sexorgie underskriver en korrump kommunalpolitiker på orgasmens tinde en kæmpekontrakt med direktøren, og så *kan* han pludselig. Akademikeren smider bukserne og kaster sig over den første og bedste af escortepigerne og forløses. Til alt held er den første virkelig den bedste: hans kone, nemlig.

»Frigørelses«-myten i denne forløsningshistorie siger, at der skal sex (BT-jargon: »Kærlighed«) til for at forløse verden, mændene. Kvinderne er bærere af sex, derfor er de helte, og derfor er escorte-hæren frelsens og frigørelsens hær. Publikum er progressivt, fordi det via filmen medlever det frigørende ritual, faldet af århundredegamle barrierer for menneskelig lykke. Producenten er Gud selv, skaberen, frigørelsens barmhjertige formidler.

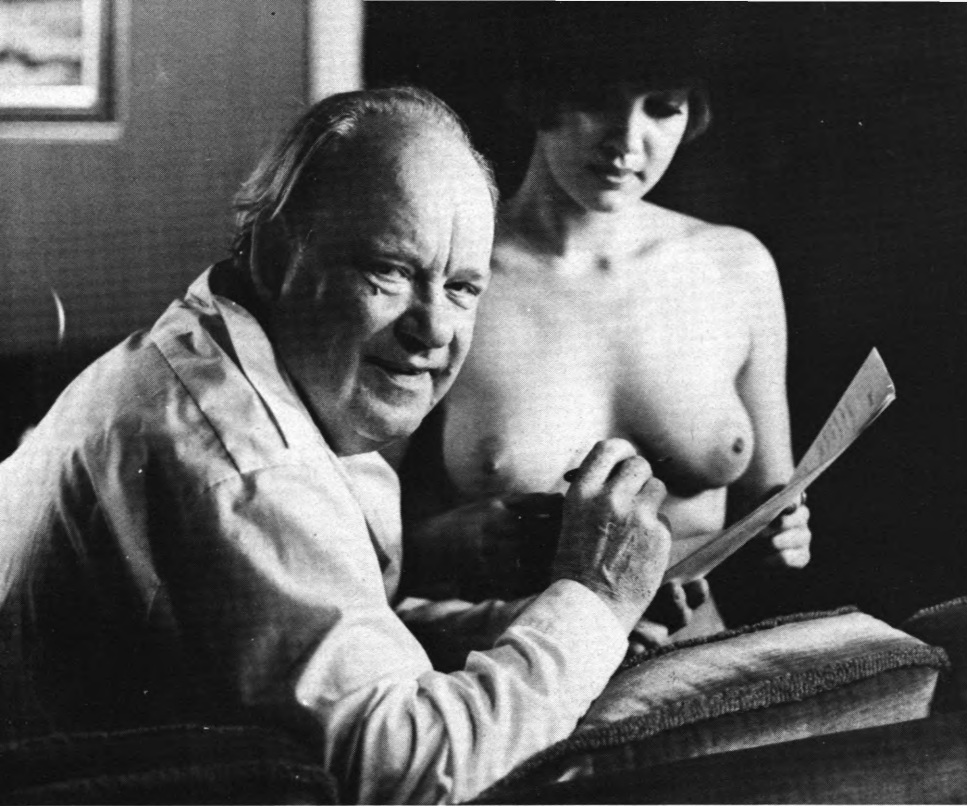
Argumentationen er i sin nøgne abstraktion smuk, men så snart det abstrakte skal konkretiseres, så snart

frigørelsen skal have nøgent kød og blod, bliver den grim og korrump. Mest fordi filmens kærlighedsbegreb er korrump og falsk. Først reduceres »kærlighed« til sex, og sex reduceres i samme åndedrag til et simpelt spørgsmål om coitus, om rappe samlejer. Disse reduceres dernæst til et mekanisk spørgsmål om orgasme, om antal og styrke/varighed. Det indprentes publikum, at samlejer er noget, som foregår mellem mænd og kvinder (undtagelsesvis mellem kvinder), hvis de skal have frigørende funktion: en ung, frustreret, indfalden ingeniør omvendes fra homoseksualitet via sit første møde med chefens kone i escorte-kostume (eller snarere uden) – og han skrutter sig ved sin udfrielse. Tilsvarende er filmens absolutte skurke i forretningsverdenen væsentligst (og negativt) karakteriseret ved vedvarende, standhaftig homoseksualitet. Endelig er det værd at bemærke, at det ideelle heteroseksuelle samleje er noget, som hører (overklasse)familien og ægteskabet til, og at det iøvrigt ikke medfører graviditet. I filmens reduktionsiver gøres kvinden kun til helt, fordi hun har en magnet, der kan forløse mændene – verdens bærere og kulturens skabere.

Med andre ord: frigørelsens »kær-

Ole Søtoft – før han kunne!





Karl Stegger fristes til at underskrive en kontrakt.

ligheds«begreb findes ifølge filmen i den borgerlige families regi og mellem mand og kvinde; den består af samlejer, hvis dobbelte orgasme er den stærkest mulige og opnået under moderat anvendelse af avancerede metoder og gymnastiske præstationer. Hvis publikum ikke vidste hvad

og hvordan i forvejen, kan det få råd (og dåd!) her. Og naturligvis er dette restriktive og repressive »kærlighed«sbegreb ikke bare en nederdrægtig opfindelse i filmskaberens hovede: hvis man rokker lidt ved spejl-arrangementets yderfløje og får lyset til at falde i en bestemt vinkel



på dem, kan man snarere se filmens kærlighedspraksis som *en minutøs reproduktion af vores faktiske kærlighedspraksis*. Den genskaber realiteten bag vores i strikt forstand romantiske forestillinger; den viser os vores afmagt over for intense menneskelige og totale kropslige forbindelser, vores kejtethed over for fysisk kærlighed og vores skæbnesvangre isolation af den, vores masturbatoriske ensomhed (også når vi er to sammen) og vores bornerte indesparrelighed i det kastrerede, traditionelle. Ved at give os, hvad vi vil have (momentan tilfredsstillelse på de frustrerede betingelser), viser filmen os i virkeligheden, hvem vi er, og den giver os tilmed lov til at tro, at det kun er oppe på det lysende lærred, at man tænker og gør så grusomt. Altså: bekræfter vores hidtidige (og derfor fortsatte) livsstil.

Lader man imidlertid fløjspejlenes reflekser skinne ind på det store, brede midterspejl, kan man se endnu mere. Filmen deler sin kommercielle »morale« med alle andre »Sengekant«-film, men for at undgå den uundgåelige lurende fare for sammenblanding af de enkelte opus'er, har vi valgt at lade det sidste skud på stammen tale for hele serien. Det skal dog siges i forbifarten, at filmens potentielle »negative« bekræftelsesritual og de konklusioner, denne artikel drager, så absolut har gyldighed for hele molevitten. Ja, denne »morale« deler »Hopla på sengekanten« med snart sagt *al* pornografi og såmænd også med størstedelen af den ikke-pornografiske del af den kommercielle danske filmproduktion: så snart der spekuleres i menneskers frustrationer, lyder parolen, at det pornografiske produkt er frigørelsens medium. Naturligvis *er* det repressionens, mest fordi det befæster og bekræfter en tæt, næsten usynlig og uigennemtrængelig sammenknytning mellem sex, »kærlighed« og penge, kapital. Normalt vil man ikke acceptere denne »ydre omstændighed« ved filmen som et vilkår også for vores private kærlighedsliv, men alligevel falder vi i dyng på knæ for guldkalven, når den samme forbindelse gennemspilles som et tema, en understrøm i fiktionen.

Sammenknytningen står i »Hopla på sengekanten« tydeligst frem som eksistensen af to kontrapunktiske handlingstråde: ved siden af det omtalte seksuelle (escorte-hæren), står der et kommercielt: pigerne skal til for at løse forretningsknuden, men

det er til gengæld *dennes ophævelse*, der løser mandens potensproblem. Den snurrige kausalitet viser en klar prioritering af (og forbindelse mellem) det økonomiske frem for det seksuelle, men den siger også: 1) at pigerne hverken som individualister eller som køn er sig selv: de optræder altid under dæknavne og som anonyme; det, de leverer, er ikke sig selv, men deres fysik; det, mændene vil have, er ingen gang deres fysik i sig selv, men denne fysik som *middel* til løsning af forretningsknuder. 2) At mændene heller ikke optræder som sig selv, men derimod som agenter for en underliggende økonomisk vilje; samt endelig 3) at »kærligheden« ikke har noget menneskeligt mål, men at også den skal tjene som middel for en upersonlig, økonomisk vilje. Der er altså hverken egentlige mennesker eller egentlig kærlighed med i spillet (og snart heller ikke i virkeligheden). Eller snarere: der er ingen kærlighed, fordi der ikke er nogen mennesker, men kun (meget realistiske tegninger af os selv som) fysiske størrelser, der kæmper en økonomisk kamp, vi ikke engang har fuld bevidsthed om. Og når kærligheden for de herskende har mistet sin betydning, fortæller de det til alle andre (bl. a. via film som »Hoplå på sengekanten« og de bekræftelses-ritualer, den fremprovokerer) – de siger, at den lyst, man skal gennemspille i sit private kærlighedsliv er kapitalismens, repressionsens. Dansen på sengekanten, hoplå om guldkalven.

En sådan »selvmodsigelse« kan naturligvis kun lade sig gøre i et (små-)borgerligt samfund. Det specielt småborgerlige ved forløsningsmyten i filmen er (foruden angstfyldt fordømmelse af homoseksualitet og glitru-piansk latterliggørelse af kommunalpolitikere) dels den *optimisme*, hvormed den skildrer korrumperingen af alle menneskelige værdier, dels endnu en optimistisk forløsningshistorie, koncentreret omkring filmens egentlige helt: salgschefen, der i sin person forener så smukke dyder som seksuel potens og forretningsmæssig effektivitet og succes.

Den sociale »setting« i filmen drejer sig omkring to poler: en højborgerlig, reaktionær og en småborgerlig, progressiv. Direktørens person og forhold tegner billedet af *det højborgerlige ideal*: han bor overordentlig fornemt, han spiser ved guldkantet, hvidt spisebord, han har røde løbere på trappen og saloon-døre mellem sove- og badeværelse; han har en

sort, firkantet, sølvbeslået dokumentmappe, en antik telefon og en yndig, hjemmegående og velklædt hustru. Han er akademiker (i filmen generelt associeret med stivhed, impotens og antydning af homoseksualitet), kontrolleret, tilbageholdende og næsten aristokratisk angst for alt nyt. Det *småborgerlige ideal* personificeres i den smidige, hurtige, opfindsomme og effektive salgschef; han er ugift, morsom, han arbejder *for* noget (sin egen promotion), han er liberal af uddannelse og indstilling og han er fremskuende velklædt. Sidst men ikke mindst er hans ambition lige så stor og velplejet som hans potens.

Ligesom der ikke er nogen børn i familien, er der ingen arbejdere på arbejdspladsen. Denne »økonomi« eller »pædagogiske« forenkling i filmens sociale setting, svarer perfekt til den småborgerlige bevidstheds indsnævrede billede af samfundstotaliteten: man beskæftiger sig ikke med den økonomiske undertrykkelse eller med, hvor samfundsværdierne kommer fra. Blikket vendes entydigt mod den sociale opstigning, og dennes sammenhæng med forretningslivet. Den småborgerlige drøm eller ambition gælder opnåelsen af højborger-skabets værdier, optimistisk forbrug, køb og salg, materiel velstand og livsstil.

Filmens med spænding ventede og langt udskudte forløsnings-scene er også dens længste, sidste og eneste udtrykfulde: her holder kapitalismen sin egen dommedagslignende fest med alle de medvirkende. Der er spænding på drengen, da alle de forskellige hære og taktikere træder op foran det smukke, veldækkede bord. Man tror, de skal samles for at være sammen, men de har alle deres egen lille interesse i hinanden, så det gælder om at handle klogt, snøre de andre. Der er sælgere og købere, formidlere og bagmænd, progressive og reaktionære – og der er et økonomisk-socialt spil under de synlige handlinger, der er en provokation til et rituellet spil i biografens sal under den farvestrålende refleks fra lærredet. Og dette spil har den største interesse overhovedet.

Naturligvis ender det stilige middagsbord (i filmens klipning: straks) i et gevaldigt ragnarok på soveværelser, sofaer og toiletter, og naturligvis viser vores spejl begivenhederne som kapitalismens eget ragnarok. Alt lykkes og alt er lykkeligt, selv om det er korrupsionen, falskheden og pornografiens sejr, vi bevidner og bekræf-

ter. Det lykkes for direktøren at redde sin kontrakt hjem, og det lykkes (derfor) for hans unge frue at blive tilfredsstillet af ham. Men mest fundamentalt lykkes det for vores helt at skubbe på sin sociale opstigning: *hans* seksuelt/kommercielle spil er lykkedes, hans ideologi og hans småborgerlighed har fundamentalt sejret over den højborgerlige snerpethed. Derfor lykkes det også Madame at aftvinge den potente ungkarl et *ægte-skabsløfte*: nu bliver de begge borgerlige, juhu!

Men det lykkes også for filmen og for dens kommercielle hensigt at få dette lystige slutspil til at fremstå for publikum som en *naturlig* løsning på *naturlige* problemer – og derved også at få det til at bekræfte den undertrykkelse, som såvel høj- som småborger-skabets ideologi repræsenterer. Folk ligger flade af grin i hinandens arme, når kommunalpolitikere med bukserne nede om anklerne kløjs i det, de skogger-ler, når salgschefen giver arrangementet endnu en tand; de er pietetsfuldt stille, da de højborgerlige ægtefæller finder hinanden tværs over en velpudset messingseng, og ånder lettet op, da salgschefen siger ja til at gå i kirke med den tårevædede og lykkelige Madame. De går ud af biografen med en fornemmelse af, at alt det, der syntes kaotisk, er faldet på plads, og dét på en måde, som er opløftende bekræftende uden at være provokerende ny.

Men det er stadig ikke instruktørens skaberkraft eller producentens guddommelighed, vi kan takke disse nederdrægtigheder for: de to kan have tak for vovmod til at gøre selv forstædernes højhus-beton til blåtonet lyrik på credit-strimlen, eller for en ikke mindre fantastisk lyricisme og snerpet viktorianisme i et klip fra kvindekroppens helligste til en kunstig blomst, som i mange farver folder sig ud i et eksprestempo på en tør, sort baggrund. Næ, den egentlige skaber er vores *virkelige* samfund, og de egentlige aktører er både i og uden for biografens sal os selv. Det er vores ambition og vores undertrykkelse og vores frustration, vi hylder hos salgschefen/helten. Vi har alle sammen småborgerlighedens selvmodsigelse og mål-løshed i os, og det gælder om at komme af med den. Hvad vi kan lære af historien om den småborgerlige salgschef-opstigning til højborgerniveau er, at højborgeren er impotent, reaktionær, grinagtig og forløsningshungrende. Er det så ræset værd? ■