



Mystiker og modernist

Puslespil. Det er et gennemgående kæle- og øgenavn for Nicholas Roegs filmkunst. Den engelske instruktørs mani for at hakke sine historier op i krydsklippede tids- og rumforløb, hans tendens til at hylle sit publikum i mystik gennem ophobning af sære eller »sigende« detaljer, er egenskaber, der har udløst megen henrykt husflid hos cineastiske puslespilsæggere. Filmene er blevet fremhævet som intelligente, originale, ja, revolutionerende filmsproglige udsagn. Eller omvendt: formen er blevet kaldt mystificerende, prætentøs. Man kan også have for mange brikker at flytte rundt med!

Imidlertid er puslespil efter mit skøn en lidt misvisende metafor. Mønstergyldige billeder, som dem der pryder paplåget på ethvert rigtigt puslespil, skal man ikke vente sig af en Roeg-film. Nøglereplikken i *Rødt chok* (Don't Look Now), Donald Sutherlands tilsyneladende så henslængte »Nothing is what it seems«, er dækkende for hele Roegs billedverden og livsopfattelse. Når instruktøren gang på gang lader enkeltheder ryste eller tage magten fra helheden, den mest nærliggende fortolkning, er det ikke kun for at holde sit publikum på pinebænken, aktivt og foruroligt. Det er fordi filmene afspejler et nutidigt verdensbillede, der er så relativt, så fuldkommen ustabil, at selve spillet med betydning – virkelighedsdiskussionen – bli-

En identifikation af instruktøren Nicholas Roeg i anledning af hans nye film »Pigen og professoren«.

af Søren Birkvad

ver det afgørende. Her er, om man vil, tale om både mystik og modernisme.

Jeg'et på skift

På denne komplicerede baggrund er det måske ikke så sært, at Roegs film har været anset som et lidt tvivlsomt merkantilt investeringsobjekt. Af de syv spillefilm han har haft lejlighed til at instruere har kun gennembruddet, *Rødt chok* fra 1973, skilt sig ud som kommercielt rimeligt vellykket. Skønt ofte berømmet af kritikken er resten forblevet forholdsvis ukendte for et større publikum – med eller uden branchens tilskyndelse. Både debutfilmen *Flip ud* (Performance 1968, udsendt 1970) og *Eureka* (1983) blev således i første omgang gemt bort og opmagasineret af distributionsselskaberne, ligesom sidstnævnte og *Manden som kom ned på jorden* (The

Man Who Fell to Earth 1976) har været genstand for kraftige beskæringer og censurindgreb af deres amerikanske distributører.

På trods af dette er Roegs forudsætninger ulastelige fra en kommerciel synsvinkel. Han er en gammel rotte i branchen, født 1928, med debut som clapper-boy i 1947 og en lang karriere bag sig som en af engelsk films højest estimerede farvefotografer (jvf. film som David Leans *Lawrence af Arabien*, 1962, François Truffauts *Fahrenheit 451*, 1966 og Richard Lesters *Petulia*, 1967). Ud over sit suveræne tekniske håndlag har Roeg endvidere, siden instruktørdebuten, demonstreret en umiddelbar tæft for to, normalt meget gangbare emner: Sex og vold. Her burde med andre ord være grundlag for box office-succes!

Som antydet har problemet imidlertid – set med branchens øjne – været en vis mangel på mådehold og middelvej. Fjenderne af Roegs stærkt omdiskuterede debutfilm, distributører såvel som anmeldere, hæftede sig ikke alene ved dens ulækre vold og tilsyneladende menneskeforagt, man opfattede også *Flip ud* som en overmåde krukke film. Selvom filmen angiveligt er lavet i et fifty/fifty-samarbejde med manuskriptforfatteren Donald Cammel, bærer den da også tydelig præg af Roegs særlige visuelle ekstravagance, intellektuelle kompleksitet og antinatura-

Anita Pallenberg, James Fox og Mick Jagger i *Flip ud*. Nederst: Julie Christie i *Rødt chok*. S. 13 nederst: Theresa Russell i *Bad Timing*. S. 13 øverst: Candy Clark og David Bowie i *Manden som kom ned på jorden*.



lisme. En stil, der ikke alene skildrer en verden af vold, dekadence og skizofreni, men som gør sig til et med sit emne gennem hallucinerende trickoptagelser, vild krydsklipning og narrative kovendinger.

Nøgleordet er identitet. Identiteten udsat for forskydning, opløsning, skift. James Fox' figur i *Flip ud* mestrer til overmål sin rolle som slipsebeklædt gangster og morderisk psykopat, indtil han under en flugt må tage ophold hos en excentrisk tidligere rocksanger (spillet af selveste Mick Jagger). Her suges han ind i en hvirvelstrøm af narkotika og kultisk sex, drages homoseksuel mod rocksangeren, overtager gradvist hans identitet. Til slut fremstår hovedpersonen som en bizar nowhereman, overrumplet af sin egen fortrængte kvindelighed, og dog, måske, i besiddelse af en mere differentieret, mindre stereotyp, selvforståelse.

Roegs næste film, *Walkabout* (1971), er en enklere, mindre postulerende og effektforhippet gennemspilning af det samme tema. En stor skolepige og hendes yngre bror strejfer rundt i den australske ødemark. Deres far har kørt dem derud, opgivet at slå dem ihjel og selv begået selvmord. Således forladt overlades de ikke til sig selv, men udsættes tværtimod for en fremmed naturs påtrængende indflydelse. Først og fremmest gennem mødet med en aborigine, en sort indfødt, der sætter hele deres, især pubertetspigen, medbragte civilisationsbagage i relief. Det vil sige: udfordrer den gennem sin 'primitive' åbenhed og sårbarhed (han begår rituelt selvmord efter at have ledt dem tilbage til civilisationen!).

Da pigen i *Walkabout* til sidst ses som voksen kvinde i en tryk, småborgerlig husmorrolle, dukker fortidens hændelser op i hendes bevidsthed som en pludselig, længsfuld anelse: Hun ses svømmende, fri og nøgen, i Den Vilde Natur. Det er den slags anelser om et skjult potentiel, glimtvis åbenbaringer af en *anden verden*, der frem for nogen hjem søger John Baxter (Donald Sutherland) i *Rødt chok*. Ligesom gangsteren i *Flip ud*, skolepigen i *Walkabout*, psykoanalytikeren i *Bad Timing* (1980) eller guldmineejeren i *Eureka* er hovedpersonen i *Rødt chok* en figur, der har opbygget et mentalt fæstningsværk for at spærre al uorden, enhver flertydighed, ude fra sit liv. Med ét ser han sig imidlertid – ligesom de andre – anbragt som En fremmed i Et Fremmed Land. I omgivelser og situatio-

ner, der totalt vender op og ned på hans hidtidige, rationelle livsperspektiv.

Hjemløs på jorden

Med *Rødt chok* opholder vi os ikke alene ved et hovedværk i Roegs produktion, en film, der ligesom *Flip ud* (men med større ret) har opnået kult-status. Det er overhovedet en sjælden film: Den hævder sig som et så raffineret og mangetydigt kunstværk, at genrebetegnelsen 'gyser' synes utidig. Den uheldsvangre historie om manden, der ikke alene forudser sin datters, men også sin egen død er hamper nok som almindelig uhyggespreder. Men som Esben Højlund Carlsen (i sin grundige analyse i *Kosmorama* nr. 145) og mange andre har gjort opmærksom på, kan man se et dybere perspektiv i filmen. Her spreder Roeg nemlig et så bredt spektrum af oplevelsesmuligheder omkring begivenhederne, at vi, når vi forlader biografen, føler os hjemløse i virkelighedens verden. Og dét er uhyggelig!

Historien, med Daphne du Mauriers novelle som forlæg, er som sædvanlig enkel. En lille pige drukner i en sø, da hun er ude at lege i familiehaven. Få øjeblikke forinden har hendes far, John Baxter, fornemmet fa-

ren rent instinktivt, men altså forgæves. Kort tid efter tager han sammen med sin kone, Laura (Julie Christie), til Venedig, hvor han som kunstkonservator skal restaurere en gammel katedral. De møder her to engelske søstre, hvoraf den ene påstår at stå i spiritistisk forbindelse med det døde barn. Baxter slår det hen, ligesom i øvrigt kvindens advarsel om, at han er i livsfare i Venedig. Få dage efter er han nær omkommet ved en ulykke. Da han mod slutningen af filmen, da konen er rejst tilbage til England, får øje på Laura i et begravelsesselskab på en af Venedigs kanaler, sortklædt som enke, er han ude af stand til at tyde synet. Det går først op for ham i al sin clairvoyante gru, da han til sidst ligger døde for den lokale lystmorders hånd!

En makaber anekdote, javel, men også i sig selv lidt banal. Efter min mening er det således ikke så afgørende om filmen beklæder sig til en okkultisk opfattelse eller ej. Det er ikke synspunktet, men synsmåden, der betinger dens særlige nervøse atmosfære og intensitet. Krydsklipningens vilde postuler (forbindelsen mellem små pseudo-begivenheder i samme nu, men på forskellige lokaliteter), indføjelsen af sære, ubetydelige detaljer (en hvid hest eller en osende cigaret i indledningsmontagen, den pludselige fremhævelse af en broche på den ene søsters kjole) eller rene mystifikationer (de spiritistiske søstre ses hekseagtigt leende i et kort klip – hvorfor?), alt dette er konstruktioner, der i grunden ikke peger ud over sig selv som rent, filmisk hekseri. Døden i Venedig kan være en nok så betænkelig affære, men det virkelig truende i denne film er således en form, der snigmyrder vores vaneforestillinger om virkeligheden eller filmsproget som noget trygt forudsigeligt og rationelt endtydigt.

Som metafysisk gyser ville *Rødt chok* dog næppe lykkes, hvis ikke der var tale om glidende, ja, umærkelige overgange mellem (tilsyneladende) realistisk tilforladelighed, ildevarslende hints og rene gyserchock. Hvis



Julie Christie og Donald Sutherland ikke havde været så perfekte identifikationsfigurer, havde de ikke virket så umiddelbart tilidsvækkende som normale mennesker, ville handlingens fatale urimeligheder ikke virke så jordskridende på den – og på os. Det er en kvalitet (som Roeg i øvrigt deler med Hitchcock), der i mine øjne helt mangler i Roegs næste film, *Manden som kom ned på jorden*. Her er der atter tale om en bizar historie i vante, her amerikanske, omgivelser, men hvor bindeledet i *Rødt chok* var miljøets og følelsernes nærvær og ægthed, forekommer denne film at være ren konstruktion: Kold og overbroderet, derfor uden virkning.

David Bowie spiller i filmen en gæst fra Det Ydre Rum, der under flugt fra sin tørkeramte planet opsøger Jorden. En fremmed fra starten. Han opbygger lynhurtigt et finansimperium, dominerer i kraft af overjordisk intelligens og handlekraft, men modsat alle andre Roeg-figurer er han sig hele tiden splittelsen smerteligt bevidst. Han spænder over begge virkelighedsplaner, en planet både her og der. Alligevel ses han tilsidst som et offer for denne dobbelthed: Økonomisk ruineret af et rivaliserende syndikat, udstødt af samfundet, strandet på Jorden, fordi han ikke ejer jordmenneskenes talent for afstumpet (men profitabel!) monomani.

Det er imidlertid en af filmens fejl, at denne universelle deroute tager sig ud som noget i retning af ungdomsløvsind i David Bowies næsten udtrykstømte fortolkning af titelfiguren. I den forbindelse synes jeg Roeg gør ondt værre, når han omkring dette stillestående midtpunkt udspreder et net af typiske krydsreferencer og mystifikationer: Hvem er for eksempel manden, der overværer Bowies landing på Jorden? Hvorfor ældes personerne synligt omkring hovedpersonen, mens han forbliver ung? Langt mere effektivt som filmisk udsagn er *Bad Timing*, der tematisk krydsklipper tæt og kontant mellem poler: Seksuel magt kontra emotionel afmagt, identifikationsevne versus besiddertrang, Manden mod Kvinden.

Her er – som titlen antyder – igen tale om et spil med tid. På filmens nutidsplan kæmper et hospitalsteam for at redde den unge Milenas liv (Theresa Russell), efter at hun har indtaget en overdosis nervemedicin. Hendes elsker, psykoanalytiker Alex (Art Garfunkel), som hun har kontaktet umiddelbart efter forgiftningen, har ledsaget hende til hospitalet. Under det efterfølgende politiforhør stykkes forhistorien sammen gennem flashbacks: Forholdet mellem de to viser sig at være en betændt lidenskab. Alex har som et sygt udslag af sin besiddertrang ikke alene fremprovokeret Milenas selvmordsforsøg, men han lyver også om den tidsmæssige kronologi i ulykkesituationen. Efter at være blevet tilkaldt af Milena har han voldtaget den bevidstløse kvinde. Først dernæst, efter at have forvisset sig om, at Milena virkelig var døende, har han tilkaldt hjælp! En pointe, der ikke bliver mindre besk af den omstændighed, at politikommisærens gradvise afsløring ikke får nogen retslige (for publikum: katharsiske!) konsekvenser. Milena overlever, men retter – dybt resigneret? – ingen anklager mod Alex.

I al sin virtuositet en uhyre ubehagelig film, som man vil forstå. For det første fordi den i almindelighed leverer en så nådeløs analyse af centrifugalkraften i et sådant sado-masochistisk forhold. Milenas offerrolle er nært forbundet med hendes erotiske provokationer, læs: Manglende kontaktevne udover det seksuelle. For det andet fordi filmens udlevering af psykopaten Alex antager en så sanseligt anmassende form. Den gamle vittighed med psykologen-der-var-skør (den får en ekstra tand med Art Garfunkel som den søde-popsanger-som-pervers) er her gestaltet som Voyeurens Sygejournal – Alex' såvel som publikums. Én ting er nemlig at væmmes ved Alex som type. Han fremstår som selve vrængbilledet på Roegs kolde rationalister, en analytiker og spion, der afslører sin følelsesmæssige afmagt – indtil døden – gennem seksuel objektfiksering og kontrol-dille. Noget andet er som publikum at blive



ét med Alex' kigger-vinkel. I et alment perspektiv: At dele Roegs og filmmediets voyeristiske fascination for obskøne brudstykker, effektiv konstruktion og æstetisk finish.

Som kærligheds- eller sexfilm er *Bad Timing* alt for kontroversiel og knugende til, at filmens distributører i sin tid ville satse på en bred, kommerciel lancering. I så måde ligner den *Eureka*, Roegs næstseneste, amerikansk producerede film, der ikke er vist i Europa. Rygtet vil imidlertid vide, at det er endnu en kalejdoskopisk studie i ordenskol-laps. Gene Hackman spiller en guldmineejer, der har nået sit mål, skabt sig en formue, men som siden er havnet i en Citizen Kane-agtig tomhed og isolation. Da også herredømmet over den elskede datter (Theresa Russell) glider ham af hænde, går der således for alvor skår i selvbilledet. Hans drift som lykkejæger – der angiveligt forlænder ham med næsten overnaturlige kræfter – er svundet ind til guld kapitalforvaltning. Han går modstandsløst døden i møde, da nogle stedlige gangstere gør det af med ham.

Også Hackman bukker altså i *Eureka* under for endimensionalitetens selvbedrag. Med formuen i hus ophører al jagt: Det er det snævre livsperspektivs forbandelse. Det er en situation, der kan minde om baseballspil- leren Joe DiMaggios i Roegs nye film *Pigen og professoren* (Insignificance). Han må hele tiden hænge sin selvfølelse op på antallet af tyggegummimærker, der vedlægges hans portræt som samlemerke. Sådan kan man også få sit livs puslespil til at gå op. Så længe det varer.

Alt og Intet

Pigen og professoren er et typisk udspil fra Roeg: nemlig ganske uventet! Efter at have frekventeret så forskellige genrer som for eksempel gyseren, science fiction-filmene og det psykologiske melodrama er valget faldet på en teaterkomedie af Terry Johnson, der tillige har skrevet filmens manuskript. Filmen er da også blevet mere ordrig end vanligt hos Roeg, men ud over kompositorisk at koncentrere sig om én lokalitet, fremstår den i øvrigt så filmisk flersidig som nogensinde.

Abstraktionsniveauet er højt og lavt, to-





nen på én gang provinsiel og universel. Her render fire, mere eller mindre populære legender ind i hinanden på et sovekammer i 1954. Videnskabsmanden Albert Einstein, der er i New York for at deltage i en fredskonference, bliver således opsøgt på sit hotelværelse af den anti-kommunistiske senator McCarthy, der søger at presse ham til at vidne ved domstolen for uamerikansk virksomhed. Dernæst af filmstjernen Marilyn Monroe, der godt vil demonstrere, at hun har forstået relativitetsteorien. Og endelig af baseball-stjernen Joe DiMaggio, Monroes daværende mand, der vil hente sin kone hjem og i øvrigt få hende til at droppe de intellektuelle griller og sidespring.

Ud af dette fashionable opløb kommer der Alt og – måske navnlig – Intet. Senatoren får ikke overalt professoren, tværtimod kaster Einstein sine videnskabelige notater ud af vinduet i protest mod McCartneys afpresningsforsøg. Monroe får nok ved hjælp af balloner, lommelygter og legetøjsoptog anskueliggjort Einsteins teorier på det mest betagende, men hun kommer ikke som forventet i seng med sit intellektuelle idol. På samme måde får DiMaggio ikke reddet sit og Marylins ægteskab. Efter den bevægede nat

går de fra hinanden, hun oven i købet efter at McCarthy, der har taget hende for at være en Monroe-imiterende call girl, har forårsaget en abort efter at have forgrebet sig på hende.

Det er karakteristisk for filmen, at disse figurer ikke optræder under navns nævnelser. De opfattes kun som Einstein, Monroe, DiMaggio og McCarthy i kraft af de *emblemer*, de indforståede hentydninger eller fordomme, der knytter sig til dem. Filmens Actress stiller således op til publicity-fotografering med blafrende skorter på en af undergrundens rister, ligesom Marilyn Monroe gjorde det i anledning af filmen *Den søde kløe* (The Seven Year Itch), the Professor optræder med djørman accent og jødisk-professoralt boblehår, the Ballplayer er bare muskler og den sleske Senator lutter sved! Her er tale om myternes meta-spil, om klicheer, der véd de er klicheer. Set på denne led er de berømte hovedpersoner således et symptom på *insignificance*, det vil sige betydningsløshed. Det de er, er de ikke i kraft af en konkret og meningsfuld individualitet, men derimod som en følge af deres status som abstrakt Allemandseje: Ikoner til fri afbenyttelse.

Pigen og professoren

Insignificance. England 1985. Zenith Prod.: Jeremy Thomas. Instr.: Nicholas Roeg. Manus: Terry Johnson. Foto: Peter Hannah. Klip: Tony Lawson. Musik: Stanley Myers. P-design: Arthur Max Shafrensky. Medv.: Michael Emil (Professor), Theresa Russell (Skuespillerinde), Tony Curtis (Senator), Gary Busey (Baseballspiller), Will Sampson (Indiansk elevatormand). Længde: 109 min. Udl.: A.B. Collection. Prem.: 11.4.86.

Øverst: Theresa Russell.
T.v. Michael Emil.
T.h. Tony Curtis.

Her er det imidlertid Roeg lader ny betydning opstå. Ved hjælp af sin særegne montage-teknik, de sædvanlige frem- og tilbagekøl i tid via association og erindring, antager figurerne nye proportioner. Den troskyldige, pudsigt-hyggeelige atomfysiker, meget præcist og indtagende spillet af Michael Emil, viser sig at være hjem søgt af samvittighedsplagede atomkrigsvisioner. Marilyn åbenbarer ikke alene en forbløffende interesse for Universets *form* og for Einsteins bare *ben* (hun spilles af Theresa Russell med en perfekt balance mellem popkulturelt image og den sensuelle følsomhed, der også bragede igennem i *Bad Timing*), men ses også som lille og ung pige i forskellige ømt kompromitterende tilbageblik. Mere påklistede virker nogle flashbacks til Boldspillerens og Senatens fortid. Førstnævnte fortolkes med stor, bamekomisk troværdighed af Gary Busey, mens Tony Curtis leverer en mere udivendig, meget curtis'k udlevering af den politiske demagog. I sig selv er tanken dog underfuld: Selv Joseph McCarthy har været barn engang!

Vittighedens præmis i denne underfundige, både rørende og småkyniske, drilske og alvorlige filmkomedie er altså atter: Relativitet. I indledningsscenen, hvor Marilyn bliver filmet, fylder stjernehimlen en scenarbejder med poetisk optimisme. Den får ham til at føle, at »i morgen kan man gøre hvad det skal være«. Lidt senere får de samme stjerner Marilyn til at føle sig »lille og ensom og trist«. Således står Roegs popmytologiske pantheon i direkte forbindelse med Professorens udlægning af Unjversets form: En solid masse, man igen og igen vender vrangen ud på. Et puslespil, der hele tiden fortaber sig i brikker.

Fra *Flip ud til Pigen og professoren* er det denne ustydighed, der får Roeg til på skift at ligne en mystiker og en modernist. Joseph McCartneys fordomsfulde fastlåsning af sort og hvidt, hans opfattelse af at »everything fits«, udgør en fatal snusfornuft, der, som det er set, har lange aner i Roegs filmtematik. Omvendt er relativitetsprincippet lagt i de rigtige, paternale hænder i *Pigen og professoren* hvor Professoren udtaler: »Knowledge is not truth, it is merely agreement«. Kun i jagten på betydning opstår en mening – i intervallet mellem vores tilfældige, individuelle rolle i tilværelsen og dét hav af utalte muligheder, der også kaldes »tomhed«. Eller på engelsk: *Insignificance*.

Søren Birkvad (f. 1955) er cand.mag. i dansk og filmvidenskab.

