

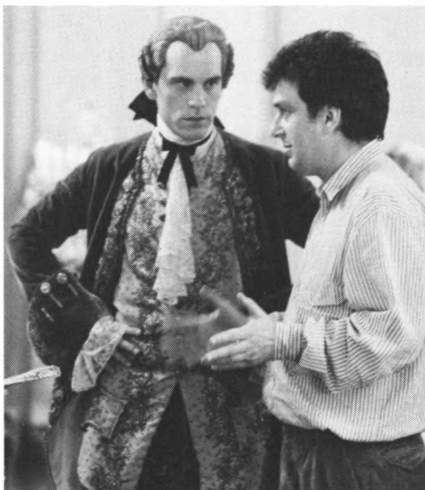
Forlorenhed

Stephen Frears har fat i den tunge ende i sin seneste film, der her får én på pudderparykken.

af Steen Salomonsen

Farlige forbindelser baserer sig på et succesfuldt teaterstykke af dramatikeren Christopher Hampton (der igen er en adaptation af en klassiker, Choderlos de Laclos roman fra 1782, som blev filmatiseret af Roger Vadim i 1960). Og denne teatermæssige baggrund lader filmen da heller ikke et øjeblik tilskueren i tvivl om, idet skuespillet, repræsentationen som form, her er trukket helt frem, så man virkelig får blotlagt præstationen.

Tydeligst træder dette frem med dialogen, som netop vækker opsigt, fordi den synes at være kemisk rensset for hverdagssprogets forskellige nuancer. Der er ikke et 'Øh' ikke en stemme der knækker over eller for den sags skyld en tavshed, som ikke tjener en præcist afmålt hensigt. En dialog, som fremføres med en sleben diktion, der meddelsomt mejslers dramaets basale modsætninger ud. Det er teatrets diktion, der bestemt besidder retorikkens charme, men som her også blot udgør et af de elementer, hvormed filmen bekvemt maler et historisk panorama frem af de dekadente adelige, hvis hele tid tilsyneladende gik

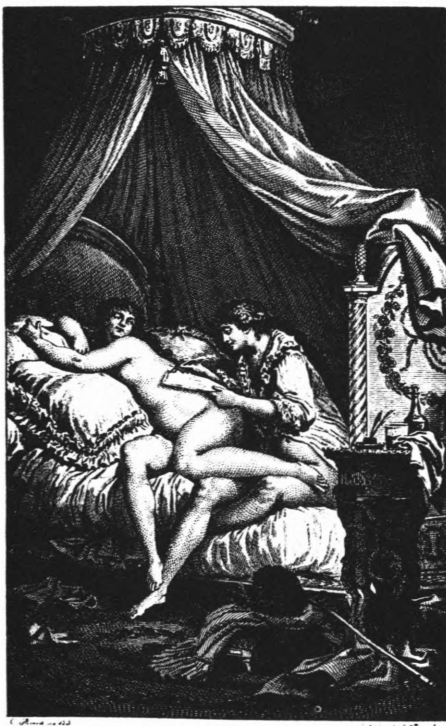


John Malkovich og Stephen Frears.

med at pleje forfængeligheden, pønse på intriger og boltre sig i hofmanerer.

En anden ting er symbolikken. For at tage et eksempel: at stykket handler om

maskespil, om følelser der skal bemestres, facader der skal holdes, men som alligevel krakelere ved mødet med kærlighedens anarkiske kraft, tjener filmens omsluttende toilett-scener til at ramme ind; Markisen (spillet af Glenn Close) gennemløber sin omfattende morgen-toilette, hvor hun formummes i alle allongeparyktidens forskrifter; til sidst sidder hun forsmået og rystet tilbage (det diabolske spil slog fejl, følelserne trængte igennem) – og tager sminken af. En symbolik, der forekommer halvhjertet, fordi den på een gang vil simulere dybde og fastholde eentydighed. På den måde gives der ikke opleveren noget videre spillerum, kun den budskabstunge illusion om en skjult essens af mening, et af tilværelsens mange mysterier, som skuespillet morseagtigt kan trylle frem (i dette tilfælde menneskeligheden, bag masken findes mennesket o.l.). Og hertil har tilskueren kun at forholde sig indlevende eller som passiv medvider, som et relæ, der så kan sidde og klikke, når det modtager de dystre rapporter udefra om verdens nedrigheder.



Hertil kommer personerne. I deres ageren, mimik, gestik og blotte fremtoning krænges den henholdsvis skurkagtige lidenskab og den inderlige ærlighed ud *prima facie*. Vicomtes reptilfjæs (han spilles af John Malkovic) udstråler således fra første færd al den lumpenhed, han her er sat til at præstere som forførekunstens mester. Ganske vist gennemgår han mod slutningen en mirakuløs forvandling, men også denne gengives med samme fortættede poesi, da han ligger gennemhullet af duellantens klinger, i sin blodpøl og opridser sit livs tomhed. En scene, der krydsklippes med en anden, hvor hans kærlighed (der spilles af Michelle Pfeiffer), ligger på dødslejet og får åreladning, så ingen er tvivl om relationen mellem blodets stridende strømme og de drøje hug, parterne har fået tildelt på følelsernes område.

Markisen foretager ubarmhertigt mimiske skift mellem stiv kuling og påtaget hjertelighed uden at de øvrige medvirkende så meget som ænser dobbeltspillet, hvilket selvfølgelig får ofrene til at tage sig naive ud. En naivitet, der ingen grænser har, når rænkesmede til og med åbenlyst kan signalere, smutte breve til hinanden eller molbo-agtigt liste rundt på tåspidserne bag deres sagesløse ofre. De oplysninger man her får er udelukkende forbeholdt tilskueren; de understreger skuespillet og tydeliggør hermed intentionerne. Og skulle dette ikke være nok, så er der forskellige effekter undervejs; underlegningsmusikkens serie af bekendtgørelser eller eksempelvis det tordenskrald, der lyder inden den

første forførelse skal fuldbyrdes, der tomt meddeler scenens elementer af skæbne og svinagtig saftighed.

Denne stereotype meddelsomhed er dog ret almindelig indenfor de levende billeder. Blot et enkelt blik på et afsnit af *Dallas*, *Dollars* eller mere aktuelt, DR's nyligt afsluttede borgerkrigssaga, *Nord og syd*, bekræfter, at det er præcis sådan, massekulturen kommunikerer, når den er allermost trivial. I borgerkrigssagaen eksempelvis sydstaternes overdrevne sydstatsaccent, de magtkorrumperedes inderligt stive blik (det onde øjel!) i modsætning til heltens mere stålsatte osv., alt sammen attributter, let genkendelige tegn, der kan gribes umiddelbart (ellers virker de ikke).

Imidlertid er *Farlige forbindelser* tydeligvis en film, der ønsker at hæve sig over massens ornamentik, og det er her, teatret tjener som løftestang. Eller rettere *teaterheden*, et særligt – og særligt belastende – aspekt ved dette medium, nemlig ideen om det kunstlede: at den kunstneriske præsentation skal være synlig, for så meget desto bedre at kunne blive beundret, hvor masseunderholdningen lader som om den er genomsigtig. Hermed fødes den afart af borgerlige herkomst, den franske semio-log Roland Barthes tilbage i 50'erne kaldte for det mellemliggende tegn: 'et degraderet skuespil, som er lige så ræd for den naive sandhed som for den totale kunstfærdighed'. For på den ene side vil filmen altså med dydsiret alvor hævde sin egne indsats og ad den vej aspire til den 'store kunst', og på den anden side ikke mere end at samme selvbekræftelse, som hævdes at være trivialkulturens mærke, kan opnås. Den finder sig ihvertfald milevidt fra at formalisere sin kunstlighed, hvilket ville

være et egentligt kunstnerisk projekt, men med risiko for at havne i abstraktionen, det intellektuelle eller refleksionen, kort sagt: problematiske. Istedet bliver skuespillets ekshibitionisme til manerer, klare pift til kulturen om, at her foregår der noget betydningsladet seriøst, svarende til at et strit med lillefingeren eller et særligt greb om kniv og gaffel i gamle dage var tegn på klasse.

Hvor trivialfilmen ofte spiller hængningsløst på sine stereotyper og retoriske parader, hvilket fra tid til anden fuldstændig kan bryde konformiteten, når spillet bliver åbenlyst, så forholder *Farlige forbindelser* sig hæmmet – på en måde viktoriansk – og det er måske en særlig engelsk nationalarv, der er på spil, og som her stiller sig i den gode sags tjeneste at låne filmen som massemedium lidt almen dannelse. Ihvertfald er *Farlige forbindelser* som skabt til at blive beundret indenfor rammerne af en kultur, der måske i beskæmmelse over billedmediernes bombardement af flygtige figurer, stadig og lidt nostalgisk sværger til den tale, der er fæstnet til skriften og de budskaber, der leveres med en sådan tyngde i præstationen, at de giver indtryk af at være almene, mere varige og på den måde mere sande.

Farlige forbindelser

Dangerous Liaisons. England-USA 1988. Instr: Stephen Frears. M: Christopher Hampton efter eget skuepil efter Choderlos de Laclos' roman. Foto: Philippe Rousselot. Klip: Mick Audsley. Musik: George Fenton. P-design: Stuart Craig. P: Norma Heyman, Hank Moonjean. Medv: Glenn Close (Marquise de Merteuil), John Malkovich (Vicomte de Valmont), Michelle Pfeiffer (Madame de Tourvel), Swoosie Kurtz (Madame de Volanges), Keanu Reeves (Chevalier Danceny), Mildred Natwick (Madame de Rosemonde), Uma Thurman (Cécile de Volanges). Udl: Warner & Metronome. 120 min. Prem: 7.4.1989.

Liaisons dangereuses, Choderlos de Laclos' pikante brevroman fra 1782 har givet anledning til forskellige visualiseringer. I en berømt passage praler den amoralske vicomte de Valmont til sin ligeså amoralske medsammensvorne, marquise de Merteuil, af hvordan han bruger en elskerinde som skrivepult, mens han skriver et kærlighedsbrev til den dydige madame Tourvel, som han har sat sig for at forføre.

Situationen ses, til venstre, som den fremstilles på illustrationen fra 1796-udgaven; i midten er still fra Roger Vadims moderniserende filmatisering *Les liaisons dangereuses* 1960 (1959), hvor brevene var afløst af telefonsamtaler – som man kan se på scenen med Gérard Philipe og Jeanne Valerie, er underlaget det samme; til højre et still fra Frears' nye film hvor scenen også forekommer i omvendning, så det er elskerinden der bruger Valmont som 'pupitre pour écrire' (Uma Thurman og John Malkovich).

