

Kulørt og dybsindig



Personerne i Quentin Tarantinos debutfilm har farver som navne. Som en forvandlingskugle lader filmen os se den ene farve efter den anden, men den lader os ikke tilbage med en sukkersød eftersmag.

af Maren Pust

Det ser lovende ud for amerikansk film; den unge generation kommer bragende ind på banen med nye ideer, nyt filmsyn og masser af håndlag. Her i Danmark har vi for nylig kunnet stifte bekendtskab med den 34-årige Hal Hartleys anden spillefilm *Trust*, som Dan Nissen skriver om andetsteds i dette nummer. Og den 29-årige Quentin Tarantinos debutfilm *Håndlangerne* (Reservoir Dogs) er også Danmarks-aktuel for tiden.

Et mislykket kup

Håndlangerne er egentlig uendelig enkel – både i plot og dramaturgi – alligevel formår den at tematisere indtil flere tilsyneladende uafhængige problemer.

Den handler om en gruppe forbrydere, der udfører et nøje planlagt diamantkup. Kuppet går af en eller anden grund i fisk – både nogle af forbryderne og nogle vidner bliver

skudt, politiet dukker op før beregnet; i det hele taget ender den timede og tilrettelagte aktion i det rene kaos. Og nogle af deltagerne begynder så småt at spekulere på, om der skulle være blevet lukket en muldvarp ind i folden. I en gammel, forladt lagerbygning, der fungerer som skurkenes tilflugtssted, begynder en veritabel nervekrig at tage form, idet de overlevende – en enkelt hårdt såret – vender tilbage for at vente på chefen, der ikke selv har

været med i marken. I flashbacks præsenteres hen ad vejen nogle af deltagerne i en slags perspektiverende/uddybende beretninger om deres engagement i rollespillet. Politiet har selvfølgelig infiltreret gruppen med en 'under cover' detektiv, omend det næppe ændrer situationen synderligt.

Quentin Tarantino har selv skrevet manuskript til *Håndlangerne*, der oprindeligt var planlagt som 16mm sort/hvid projekt. Da Tarantinos partner, Lawrence Bender, formidlede en kopi af manuskriptet til Harvey Keitel, blev denne imidlertid så begejstret for det, at han dels gik med til at spille en af de store roller i filmen og dels trådte til som co-producer, således at det oprindelige budget på bare 60.000\$ kunne udvides til 1.5 mill.\$.

Det færdige resultat vidner om, at Tarantino ikke har haft problemer med at håndtere budgetudvidelsen, han har valgt at arbejde intensivt med at viderebringe sine ideer og intentioner til holdet snarere end at forlange specifikke løsninger – han udtrykker sin holdning til arbejdsformen således:

'Jeg arbejdede inspireret af et citat af Patton: 'Hvis man fortæller folk, hvad de skal gøre, i modsætning til hvordan de skal gøre det, vil de overraske én med deres opfindsomhed'. Og det er præcis, hvad holdet bag filmen gjorde.'

TV-rammer

Tekst, billede, tid, rum, fiktion og virkelighed bryder formidabelt hinandens grænser i *Håndlangerne*. Det kan skyldes, at størrelserne i hele Tarantinos levetid har været mere eller mindre flydende dele af den kollektive bevidsthed. TV formidler alting med et her-og-nu præg, iscenesætter sin egen virkelighed med samme intensitet, som det formidler alle mulige andre virkeligheder. Og teksten som del af den individuelle virkelighed over for den medieskabte virkeligheds tekstbrug får dobbeltfunktion af bro og ramme i forhold til både tid og rum, hvilket igen slører distinktionen mellem fiktion og virkelighed.

Rummet spiller for så vidt den mest afgørende rolle i filmen, i og

med at personerne kun bliver virkelige og får gennemslagskraft, når de befinder sig inden for rammerne af et fysisk rum – og det er i øvrigt fuldstændig ligegyldigt, om rummet så er fortalt, dvs. et stykke fiktion i fiktionen, eller det er et reelt rum på et nærmere specificeret tidsmæssigt trin i handlingen. Analogien til TV er nærliggende – ingenting er af betydning, før det er knæsat af hjemmets elektroniske vindue. Filmens få – men væsentlige – friluftsscener afslører personerne som fuldkommen illusoriske skikkelser, der virker sært



malplacerede – på samme måde som hvis en række tegnefilmfigurer pludselig dukkede op i en af nyhedsudsendelsernes krigsreportager.

Det er karakteristisk, at der både tids- og billedmæssigt i filmen ikke skelnes mellem, hvorvidt det fortalte udgør en reel hændelse inden for fiktionsuniversets rammer eller ej: 'Under cover' betjenten, der skal infiltrere gangsterbanden, over sig på en opdigtet historie, som skal give ham troværdighed i rollen; vi følger ham i 'prøverne', hvor han instrueres af en kollega, og vi ser ham fortælle historien, der vises som flashback med fuld billeddækning. Når han over sig, opholder han sig for det meste udendørs, og historien formidles uden glød og forekommer blot at være en usandsynlig og pointløs tekst – da han på et tidspunkt afprøver historien hjemme i sin egen lejlighed, tager den imidlertid langt mere form og bliver umærkeligt transformeret fra reciteret tekst til virkelighed. Det er således rummet, der skaber virkeligheden – ikke omvendt.

En paperback-film

Tarantinos arbejde med rummet som eksponent for virkeligheden er naturligt nok en del af det visuelle udtryk i værket. Rummet betyder fortællingen, og det fortalte får virkelighedsstatus, fordi det eksisterer i tid som billeder. Hos Tarantino er teksten dels et visuelt redskab, der danner rum og ramme imellem de parallelt eksisterende virkeligheder – dels en størrelse, der er indeholdt i det enkelte fortællingselement, beregnet til at danne forbindelsesled imellem disse. Når jeg siger, at tek-

sten er et visuelt redskab, mener jeg det helt konkret: filmen har en romanagtig struktur, hvor emner/personer er ordnede i kapitler med hver deres overskrift, hvilken vises på lærredet med hvid skrift på sort baggrund – 'under cover' detektivens kapitel markeres med 'Mr. Orange' ... og så fremdeles. Den tekst, der er indeholdt i kapitlerne, og som danner forbindelsesled mellem dem, er verbalt udtrykt – men ikke mindre 'tekstlig' af den grund, idet den netop skiller sig ud fra den øvrige dialog og får karakter af parentetiske kommentarer til personer og handling. Fx bi-

bringer man 'under cover' detektiven en lidt mystisk dimension ved at udspille en kort dialogscene mellem et par af hans kolleger, hvis opgave det åbenbart er at overvåge hans møder med gangsterne: den ene forklarer den anden, at det er den rene selvmordsmission, vor ven er ude i, og kollegerne undrer sig begge over, hvorfor han gør det. Der klippes tilbage til detektiven, der sammen med nogle af skurkene kører afsted i en bil; samtalen i bilen er overfladisk set enormt trivial, men den får en skæbnesvanger klang i lyset af forgående dialogstump, og man fornemmer instinktivt dybere lag i de ellers næsten indholdsløse konversationsfraser.

...og så det med volden

Håndlangerne har i hartkorn med film som fx *Mand bider hund* været på mange europæiske læber i løbet af det første halvår af 1993 – og det først og fremmest på grund af den voldsæstetik, som filmen gør brug af. I det hele taget har begrebet 'vold'

været et yndet debateme i medi-
erne gennem snart længere tid. Dis-
kussionen ramler gang på gang følel-
sesladet og temmelig udokumente-
ret ind i film- og billedmediernes, der
bliver beskyldt for at være selve on-
dets rod, idet 'splatter' og action til
stadighed konfronter publikum
med ækle og – efter sigende – vellig-
nende detaljer. Jeg tror, at man af-
mægtigt vælger at gøre filmvolden til
syndebuk, fordi det er så såre enkelt
at forlange den forbudt, og noget må
der jo gøres, når nu det ikke hjælper
at forbyde volden selv. Set fra et
filmkunstnerisk synspunkt virker
denne magelige og formynderiske
løsningsmodel på et samfundspro-
blem nærmest farlig – for nu at
bruge et udtryk, der passer ind i ter-
minologien. Når indignerende røster
slår så massivt og panikagtigt alarm
over billedrepræsenteret vold, går
det først og fremmest ud over den
sunde fornuft – dernæst over filmes-
nen formidlingsmuligheder.

Det er typisk, at en film som *Hånd-
langerne* primært bliver omtalt i for-
hold til sit voldsindhold – og ikke i
forhold til sit budskab eller de kunst-
neriske kvaliteter. Udmålt i tid viser
filmen faktisk mindre vold, end en
episode af TV-serien *Miami Vice* nor-
malt formår at diske op med; men det
er naturligvis en anden *måde* hvorpå
volden vises. Og hvor TV-seriens ge-
nerelle udgangspunkt indeholder vol-
den som en indiskutabel, retfærdig
faktor i tilværelsen, da forholder spil-
lefilm sig oftest enten problematisere-
rende eller distanceret kommentere-
nde til en bevidst *synliggjort* vold.

Det, som nogle så højtlydt udråber
til et problem i forhold til en film
som *Håndlangerne*, er ikke, at volden
problematiseres, men at den repræ-
senteres med påtrængende ægthed.
Vi får ikke en glad Don Johnson, der
hopper ubesværet rundt efter at
have placeret et par kugler i solar
plexus på en af birollerne, der kvit-
terer med at dejse graciøst ind i dø-
den og ud af publikums bevidsthed.
Vi får til gengæld masser af ydmyg-
gelse, lidelse, blod og hæslig død.
Den engelske skuespiller, Tim Roth,
der spiller rollen som 'under cover'
detektiv, har i et interview følgende
kommentar til volden i filmen: 'Når
folk har set *Håndlangerne*, tror de, at
de lige har set en virkelig voldelig
film – men det har de ikke. Den in-
deholder rent faktisk kun tre vold-
somme hændelser.' – Og Roth slut-
ter med at sige: 'Men jeg er glad, hvis
folk bliver opskræmte; det er et op-



Side 6: 'Hej ho, hej ho...' jakkesæt nr. 2 fra venstre indeholder instruktøren, Quentin Tarantino, selv; de øvrige er Michael Madsen, Harvey Keitel, Tim Roth, Steve Buscemi, Eddie Bunker. De lidt lysere personer i baggrunden er Chris Penn og Lawrence Tierney. Side 7: Harvey Keitel (stående) og Steve Buscemi. Herover: Man diskuterer den tilfangetagne betjents skæbne.

skræmmende emne. Man må snart se
at vænne sig til det, for det vil være
til stede i meget lang tid endnu'.

Håndlangerne handler altså om
vold... men den handler lige så me-
get om balancen mellem maskulint
og feminint, og den handler om
trangen til at se og acceptere det,
der er på den anden side af de umid-
delbare rammer. Filmens vold-
somme scene handler således mere
om psykoseksuel forvirring, end den
handler om volden i sig selv; en af
skurkene er blevet ladet tilbage i la-
gerbygningen sammen med den me-
get hårdt sårede detektiv – »hvem
ingen i øvrigt fatter mistanke til –
samt en uniformeret politimand.
Skurken har taget den uniformerede
til fange for at bruge ham til at til-
fredsstille sin perverterede trang til
at påføre smerte og angst. Under ud-
førelsen af denne tortur er politi-
manden bundet til en stol, og hans
mund er klistret til med isolerings-
tape, dvs han er totalt objekt-gjort –
ude af stand til at bevæge sig eller
tale/skrige eller i det hele taget rea-
gere. Skurken selv kommer ind imel-
lem de modbydelige overgreb, der
udføres med knyttnæver og en bar-
berkniv, med kommentarer, der
sammenligner situationen med et
samleje. Han udspiller en grotesk
karikatur af en kærlighedsscene –
urscenen – hvor han selv påtager sig
alle rollerne: Han er den forførende
kvinde, der danser æggende foran sit
publikum; han er manden, der gen-
nemtrænger, og kniven er hans fal-
los; men fremfor alt er han også of-
fer. En stor del af hans nydelse består
i at identificere sig med den fikse-
rede stakkel i stolen – 'var det lige så

godt for dig, som det var for mig?' –
spørger han. Og gennem identifikation
bliver ofrets angst også hans
angst – men hans angst kan, i mod-
sætning til ofrets, øjeblikkeligt trans-
formeres til voldshandling rettet til-
bage mod ofret. Da han til slut læg-
ger an til at lade manden i stolen gå
op i lys lue, er det for så vidt den to-
tale sum af roller, angst og vold, der
skal destrueres i 'den rensende ild', og
dybest set er drømmen vel, at han
selv som en fugl Føniks kan 'genop-
stå' af asken. Det fortællers om samme
skurk, at han netop inden kuppet er
sluppet ud af fængslet – han er altså
fysisk fri – og logisk set må næste pro-
jekt gå ud på også at opnå en psykisk
frihed. Hvor forkasteligt det end ly-
der, er hans handling om ikke rimelig
så i hvert fald forståelig, når synsvin-
klen anlægges i forhold til hans per-
sonlige virkelighed.

...og kvinderne

Håndlangerne sætter som sagt ram-
mer og roller i søgelyset – både film-
sprogligt og tematisk. Der er bogsta-
velig talt ikke en eneste kvinde at
skimte i hele filmen, men kvindelig-
heden er i høj grad til stede, den lig-
ger som et af de elementer, der
kunne være med til at give balance
og horisont på tværs af de parallelle
virkeligheder. Et behov for komplek-
sitet inden for rammerne og rollerne
er hovedpointen med adskillige af
filmens scener: Især udtrykker for-
brydergruppens 'flinke fyr' – Mr.
White, der spilles af Harvey Keitel –
en stærk trang til at bryde med de
snærende rammer, hans rolle fast-
binder ham i. Tidligt i filmen lærer
vi, at han nærer bekymring og med-

følelse for den unge, sårede Mr. Orange – der jo i virkeligheden er 'under cover' detektiv. Mr. White giver stik imod alle regler den bløddende og forskræmte mand oplysninger om sit privatliv. Mr. Orange repræsenterer med alt blodet og hjælpeløsheden både kvinden, barnet og os tilskuere; Mr. White siger selv, at blodet/skudsåret fremkalder en fornemmelse af nærhed og personlig ærlighed; han kalder den sårede 'min dreng' og har i løbet af filmen og i særdeleshed hen mod slutningen et nærmest ømt-symbiotisk forhold til 'drengen' – selv da han selv er blevet skudt (gennemtrængt) forsøger han at trøste og berolige, og han holder den unges hoved ind til sit bryst, som en moder holder det lille barn. Samtidig bliver Mr. Orange vores forbindelsesled til Mr. White – og omvendt: Vi er på den anden side af rammerne, vi er den virkelige virkelighed, og Mr. White kan nå os gennem Mr. Orange, der i kraft af sin magtesløse tilskuerrolle bliver vores repræsentant i filmen. Men på en underlig bagvendt måde bliver vi også gjort til 'skurke', for fortællingen går jo ud på at finde ud af 'whodunit' – dvs hvem er muldvarpen? Detektiven er med sin beskuerposition publikums repræsentant i filmen, og samtidig er han den, de alle sammen leder efter. Mr. White har mildt sagt et problem, da han får sandheden at vide; han vælger at dræbe detektiven, men så dræber han på den anden side også beskueren – og hvis beskueren dør, må historien dø. Ergo dør Mr. White; han bliver skudt af en usynlig hånd uden for billedrammen.

Med denne film har Tarantino præsteret en af de mest mediebevidste og mediekritiske film, jeg til dato har set, den formelig skovler spørgsmål og problemer i hovedet på sit publikum, dens ærinde er ikke 'morale, morale' – men en diskussion om eksistens. Filmen mere end fortjener de mange priser, den har modtaget forskellige steder i verden; den fortjener til gengæld ikke at være anledning til usaglig, selvretfærdig sniksnak om det forkastelige i at repræsentere en voldelig virkelighed.

Håndlangerne

(Reservoir Dogs). USA 1992. I&M: Quentin Tarantino. P: Lawrence Bender sammen med Harvey Keitel. F: Andrezej Sekula. Kl: Sally Menke. PDesign: David Wasco. Medv: Harvey Keitel, Tim Roth, Michael Madsen, Chris Penn, Steve Buscemi, Lawrence Tierney, Eddie Bunker, Quentin Tarantino.

D E U A F H Æ N G I G E

I don't think you have to be a genius to look at most American suburbs and see that there is something profoundly wrong.

– Hal Hartley

Hal Hartley er et barn af den uafhængige amerikanske film, den film der eksisterer udenfor Hollywood og filmbyens små og store selskaber, hvoraf nogle også kalder sig uafhængige. Den slags film har altid eksisteret, men i 70'erne begyndte de uafhængige at arbejde sammen bl.a. med henblik på en markedsføring og salg, der altid havde været den svage side. Kunne enhver med en smule teknisk apparatur og få midler optage en film, var det næsten umuligt at få den distribueret til en større offentlighed via biografen. The Independent Feature Project (IFP) blev dannet som en non profit-organisation med henblik på at støtte de uafhængiges arbejde.

Det var et projekt der rummede mange forskellige interesser. Folk der blot ventede på at komme i Hollywoods superliga, folk der blot ville fortælle deres lille historie og ikke havde mere på hjerte eller folk der ville gøre arbejdet med film til deres livsprojekt. En uafhængig instruktør som den herhjemme ukendte Jon Jost, skrev nekrolog ved indgangen til 90'erne og hævdede, at der i medlemskartoteket var flere og flere advokater, studieejere, distributører og eksperter og færre filmfolk der interesserede sig for filmkunst. Og af de instruktører der var der, var mange på vej ind i rampelyset, mens deres budgetter voksede. Det gjaldt Spike Lee, Jim Jarmusch, Susan Seidelmann m.fl. 80'erne, yuppierne og de hurtige penges drenge havde sat sit præg på det uafhængige og selv Wall Street Journal havde lugtet pengene og havde rapporter om de uafhængiges succes.

Men IFP eksisterer stadig og præsenterer sig på en række europæiske festivaler med nye film for

interesserede festivalgæster og især opkøbere. For igen og igen lyder det fra de uafhængige, at Europa for dem, mange af dem, er et bedre marked end USA, hvor interessen er mere fokuseret på storproduktionerne fra filmen metropol.

Men også i USA er der mulighed for at få præsenteret sine film og finde sit publikum. En af mulighederne er The Sundance Film Festival, der næsten symbolsk har til huse et sted der er antitesen til Los Angeles og Hollywood, nemlig i Utah, ved foden af Mount Timpanogos, hvor the Sundance Institute holder til. Sundance Institute er stort set Robert Redfords opfindelse, men støttes af andre koryfæer fra Hollywood som Sydney Pollack og George Roy Hill. For sine filmindtægter opkøbte han jorden for at skabe et tilholdssted for filmkunstnere hvor man kunne mødes og udveksle idéer, udvikle projekter, lære af hinanden, præsentere projekter for hinanden. Sundance Instituttet er også rammen om en filmfestival og her blev Steven Soderberghs *Sex, løgn og video* præsenteret, herfra kom Whit Stillmans *Metropolitan* og en lang række uafhængige amerikanske film der (endnu) ikke har været herhjemme – og så altså Hal Hartleys *Trust* og Tarantinos *Håndlangerne*. Branchen har lært at holde øje med hvad der kommer 'ned' fra de åbne vidder i Utahs bjerge. Og selv om Jon Jost ikke var helt gal på den, da han i 89 skrev, at de uafhængige mere og mere lignede Hollywoods uægte barn, der stod i porten og skreg på at blive accepteret som legitim, kommer der stadig nye til, hvoraf nogle få udvalgte kommer med spændende signaler.

DN