

Filmdigteren og de rejsende



Måske findes håbet kun i rejsen, siger Columbus i Ridley Scotts film, men rejsen ender hos Scott oftest i skepsis overfor den vestlige civilisation. Længslerne der skaber fremdriften fører også i afgrunden.

af Erik Svendsen

Rejsemotivet er en gammel kending i kunstens verden. I modernitetens internationaliserings æra er det af gode grunde blevet stadig mere presserende og mange af de seneste årtiers store kunstnere har haft rejsen som en oplagt ledetråd. Eksil er et andet ord for en permanent rejse, og eksilets opbrud og bevæ-

gelse bærer så vægtige og tidstypiske forfatterskaber som fx Salman Rushdies og afdøde Bruce Chatwins. Samme tendens kan oplagt spores i den moderne films univers: fra Jim Jarmusch over Wim Wenders til

brødrene Kaurismäki. Rejsemotivet er også en ledetråd i englænderen Ridley Scotts produktion, der strækker sig fra den 'historiske' film med debutværket *The Duellists* (1977), over to fremtidsvisioner – *Alien* (1979) og *Blade Runner* (1982) –, en mytisk tid i *Legend* (1985) og frem til nutiden, henholdsvis i et celebret

og klassedelt New York i *Someone to Watch Over Me* (1987), et traditionsrigt og moderne Japan i *Black Rain* (1989) og en skæbnesvanger tur på landet i *Thelma and Louise* (1991). Den sidste film Ridley Scott har lavet, *1492: Conquest of Paradise*, er en tilbagevendende til den 'historiske' film.

Genrebetegnelserne er ikke uanfægtelige; om handlingen udspiller sig i en konstrueret fortid eller fremtid, i mytisk tid eller i vores samtid er underordnet: hvad der skinner igennem og binder Ridley Scotts film sammen er en række visuelle og indholdsmæssige fællestræk, som viser en moderne kunstner, der er optaget af sin tid. Og af forsøget på at gå bagom den. Eller under den. Derfor rejsemotivet som betoner en utvetydig dynamik, der både kan føre på afveje og i lykkelige øjeblikke gøre en anden verden mulig.

Det sidste hører til sjældenhederne, mens den første mulighed, bevægelsen der løber løbsk, igen og igen bliver betonet af Ridley Scott. Det er et smukt træk ved Columbus, at han, som Johannes V. Jensens mytologisk flyvende hollænder Columbus, vil søge ud over det muliges grænser. Det tragiske ved hans figur er, at han ikke er i overensstemmelse med sin tid, med sit følge. Som et andet rumskib i *Alien* kommer han til at bringe monstre med sig med det resultat, at den fremmede og nye verden knægtes, bliver et miserabelt skyggerige. Imperialismens sande væsen er den groteske maske, som paradiset forvandles til i filmen om Columbus 1492 med den sigende undertitel: *Conquest of Paradise*.

Rejsens åbenhed hænger i Ridley Scotts univers uvægerligt sammen med bevægelsens bagsider, med ekspansionens sorte huller. Interessen for det fremmede kan kamme over i magtsyg imperialisme og et uudslukkeligt begær. De to poler dirrer i Ridley Scotts film, og at englænderen nærer en dyb skepsis overfor den vestlige civilisation er åbenlyst i såvel *Alien* som Columbus-filmen, der blandt andet viser, hvordan et menneske fuld af vidtløftige længsler mod sin vilje forvandles til en ødelægger og de monstrøses allierede.

Ekspansionsbegæret er en farlig kategori: en ubændig higen efter mere gør *Alien* til en slyngtur i et sfærisk helvede, og den gør en jordnær familiefaders møde med en underlig overklassekvinde i *Someone to Watch over Me* til en blandet for-

nøjelse, for med det gode følger altid den onde: politimanden Mick bliver også konfronteret med en dæmonisk, destruktiv og driftsbefængt mand, Venza, der virker lige så svær at udrydde som det irrationelle selv. Han dukker op, hvor han vil og som Mørkets Fyrste i *Legend* kender han ikke til grænser: begærets lov er absolut, ultimativ. Lovens repræsentant, den forelskede Mick, skyggebokser med Venza, og han må tabe, fordi han selv har en rem af huden: også Mick overskrider en unævelig grænse ved at sværme for overklassekvinden, som Venza også vil have (og myrde). Meget passende er det derfor Micks hustru, der likviderer den inkarnerede ondskab – og med sin mandhaftige håndtering af en pistol peger Micks frelsende hustru frem mod de rejsende og flygtende Thelma og Louise.

'Måske findes håbet kun i rejsen' siger Columbus i 1492, i den foregående *Thelma and Louise* er slutreplikken: 'Let's not get caught, let's keep going'. De farende kvinder er mere illusionsløse end verdenserobreren, hvad der ikke betyder at deres rejse ikke er løfterig og noget af en drøm. På klassisk vis undergår de forandringer, og de modnes – omend de indsigter de når er bitre. Som et par af deres mandlige forgængere *Butch Cassidy and The Sundance Kid* (George Roy Hills, 1969) må de ende i et frysende billede, på en gang på vej ind i døden og ind i en forløsende verden. Vi har set dem køre på udstrakte vidder, vi har fulgt deres moderne kvindelige pendant til *The Searchers*. Men modsat John Fords ensomme helt, der til slut har åbent landskab foran sig, kan Thelma og Louise kun se frem til en afgrund.

Thelma og Louise & Duellanterne: Mod afgrunden



Side 32: Columbus i 1492: Erobring af paradiset. Herover: Thelma og Louise.

At dømme efter den debat, der fulgte med *Thelma and Louise* i USA, skal man være amerikaner for at få Ridley Scotts film galt i halsen. Hvad er der galt i at vende buddygenren, den med det inderlige venskab mellem mænd, på hovedet, og hvorfor er det utilstedeligt at lave en road movie med et par tapre kvinder, der handler og taler så gængs mandschauvinisme uvægerligt bliver udstillet?

Ikke overraskende er Ridley Scotts film blevet lidt af et hit for fe-

minister. Cathy Griggers er i essayet 'Thelma and Louise and the Cultural Generation of the New Butch-Femme' interesseret i ud af filmen at læse et ulmende lesbisk forhold mellem de to kvinder, mens Sharon Willis i essayet *Hardware and Hardbodies, What Do Women Want?: A Reading of Thelma and Louise* ser historien som en kærlig lejlighed til for kvinder at gribe i egen barm og øjne fantasmer, som tidligere er blevet tilsidesat som mandlige karaktertræk, fallisk aggressive:

Thelma and Louise suggests that we need to reconceptualize feminine desires, and to shift our framework so that it can accommodate not only need or want, but also demand. At the same time, we need to acknowledge the conflicts and contradictions that inhabit our fantasies, and to recognize the aggressive and violent components of our identifications. As we take pleasure in the recent visibility of fantasies that moves us, fantasies we can imagine ourselves authoring, we also begin to glimpse the burdens and the pains that are bound up with that pleasure. As feminine subjects of fantasy begin more and more to produce representations for popular consumption, women are emerging in our collective imagination as agents of culture and of fantasy, and not just their objects' (Sharon Willis, citeret efter Film Theory goes to Hollywood, redigeret af Jim Collins m.fl. side 128). Det lyder rigtigt; hvad Willis og Griggers ikke gør et nummer ud af er, at det dog er en mand, der har lavet filmen om de skæbnesvangre kvinder, som kun reddes af døden.

Thelma og Louise kører ud i afgrunden, mens den ene mandlige hovedperson i *The Duellists* til slut i filmen står som en skygge af den romantiske maler Caspar David Friedrichs Vandringsmanden ude på kanten af en bjergtop. Der skuer han ud i intetheden, og efter at eftertænksomhedens øjeblik er forbi, vender han tilbage til virkeligheden. Måske som en levende død. Forstenet ser han ud, denne derangede general Freud, der til slut er blevet endelig besejret af en kollega, der engang for mange år siden for nærmede den sensible og æreakse Freud. Med det resultat at de to i årevis, på Freuds forlangende, har duelleret på liv og død. Udgangspunktet for striden er forlængst gået tabt i historiens vinde. Hvad der derimod ikke lader sig rokke, er Freuds maniske ide om at få oprejsning. Som en anden Michael Kohlhaas i Heinrich von Kleists berømte fortælling er der ingen grænser for hvor langt den forurettede går

i sin hærgen. Hvileløs og hjemløs er Freud.

Hvilken skæbne der er værst, Thelma og Louises eller Freuds, den kappeklædte vandringsmands, er ikke til at afgøre. Fælles for de to parter er imidlertid, at deres liv er udvejsløst. De bærer, som alle Ridley Scotts hovedfigurer, et skæbnesvangert liv, kæmper imod omstændighederne, raser, handler, rejser, nægter at lade stå til, vil forandre. Har appetit på livet, men kan også gå død i deres altopslugende, umættelige begær.

Det er et afgørende træk ved Ridley Scotts film, at drifter og begær trækker på dybt ambivalente følelser. Den ukuelige vilje til mere, den vibrerende uro er spændingsudløsende og bevægende; omvendt kan



Herover: Fra *Duellanterne* (1977). Side 35: De skønne og de hæslige fra filmen *Legend* (1985).

sporene fra det utæmmelige begær skræmme. Et liv styret af det skinnbarlige lystprincip fører det vandrede menneske ud i afgrunden. Der havner den uforbederlige kriger Freud, mens det snarere er en makaber og forkvaklet udgave af det mandligt dominerede realitetsprincip, som leder Thelma og Louise derud.

Ridley Scotts film er undersøgelser af drifternes rige, skælvende og nysgerrige rejser ind i dunkle verdener. Og, vil jeg mene, Ridley Scotts visuelle brillians, som alle er enige om at påskønne, er et andet udtryk

for denne ide. Der er en inderlig overensstemmelse mellem den sammensatte psykologi, opfattelsen af begærets dunkle mål og de nuancerige billeder, fulde af spil mellem lys og skygge. Det onde kan ikke adskilles fra det gode, ligesom lyset hænger sammen med sin modsætning, mørket. Spændingen mellem to elementer, der ikke kan være foruden hinanden, lys og skygge, det mørke og det oplyste, er instruktørens æstetiske kendetegn. Englænderen, der har produceret hundredvis af suggestive reklamefilm, formelig svælger i brug af tåge og andre lysformationer, fra persienner til artificielle og eventyrlige lyskegler som i eventyret *Legend*.

Denne mytesværmende film er måske den mindst skattede af Ridley Scotts værker, ikke desto mindre er den sammenholdt med *Alien* central, fordi de to film er formørkede og for-tættede fantasirejser i faderens og moderens univers.

Legend og *Alien* emmer af tidløse ekspeditioner; den fremtidige bringer mennesker ned i en fortrængt fortid, ind i et mørkt moderskød, det ubevidste, mens *Legend* tilsvarende fører en uskyldig prinsesse ind i et slot, hvor Mørkets Fyrste, en satanisk Fader, hersker. Hvor *Alien* er et ildevarslenende møde med urmoderen, der skildrer *Legend*, hvordan et mareridt af en urfader vil lade sin falliske drift beherske verden. Sådan supplerer de to køn hinanden i Ridley Scotts mytiske iscenesættelser og fantasmatisk orkestrering.

Det markante ved instruktøren er altså ikke, at han ynder rejsemotivet under forskellige former, det er derimod at bevægelsens dynamik bliver koblet sammen med registreringer af kønnets mysterier. Det ubevidste kan ikke adskilles fra kønsfantasierne, fra dunkle uerkendte forestillinger om manden, faderen og moderen. Den rejsende kan ikke løbe fra sit eget køn, og de fejl, der følger med den ydre ekspansions-trang, hænger uløseligt sammen med en indre blindhed over for det andet køn eller de fortrængte kønsdrifter.



Legend: Lysets sejr over urfaderen

Legend er eventyret om det unge par, den fattige dreng fra skoven og prinsessen Lili, som trods sin jomfruelige uskyld ikke kan lade være med at overtræde loven ved at røre ved en enhjørning. Lidt af den samme trang har filmens mandlige monster, Mørkets Fyrste, som, koste hvad det vil, vil besidde enhjørningens horn. Dens falliske kraft behøver han for at holde verden nede i et universelt mørke. Med det afskårne lem kan han skabe – ikke liv, men ild. Flammerne udletter alle spor, reducerer alt til dødens aske. Efter ildens lys har hærget bliver alt det samme. Forskelle forsvinder, og grænser går i opløsning.

Ilden kan give varme, skabe verden om, ligesom den kan nedbryde den. I hænderne på Mørkets Fyrste bliver enhjørningens horn livsfarligt. Mandens drifter er som ilden, og dens kræfter skal man ikke kimse ad. Elias Canetti prøver at indfange den umulige ilds kraft i bogen *Masse und Macht*: 'Es ist überall gleich; es greift rapid um sich; es ist anstreckend und unersättlich; es kann überall entstehen, sehr plötzlich; es ist vielfach; es ist zerstörend, es hat einen Feind; es erlischt: es wirkt, als ob es lebte und wird so behandelt.' (side 83).

Tilsvarende hersker, brøler, truer og flammer urfaderen i det gotiske slot, der er omkranset af en slimet sump, hvor urgamle kvinder titter op for lystigt at æde smækre ungersvende og andet godt kød. Så galt går det bare ikke, for ligesom i *Alien* formår helten at holde den groteske onde moder stangen. Den mandlige helt smigrer den grønslimede kvinde, og så kan han fælde hende med sit store sværd.

Med en flok nisser, fjollede, barnlige og fantasifulde minimennesker er vor helt draget ind i vampyrslottet for at befri den tilfangetagne prinsesse. Mørkets Fyrste vil forføre den, der, uden hun ville være ved det, kom til at fælde enhjørningen. Heroisk afviser hun det brølende handys tilnærmelser, men fordi den onde kan kunsten at smigre og appellerer til det forfængelige (et træk som han deler med vor skovhelt) falder jomfruen for fristelsen til at danse i skønne gevandter som en anden Salome. Nisserne tror, hun har svigtet sin ægte kærlighed, vor helt derimod håber til det sidste. Og det gør han ret i: kærligheden sejrer. Selv om prinsessen er kommet til at ligne en femme fatale, er hun inde bag masken en uforfalsket helt, der fælder Mørkets Fyrste og rehabiliterer den kastrerede enhjørning.

'I begyndelsen var der intet' lyder det med en ultradyb mandig stemme, da Mørkets Fyrste inden den lykkelige slutning forklarer prinsessen, hvorfor han må besidde den rene kvinde samt enhjørningens horn. Den store mand, udstyret med gigantiske tyrehorn og en nøgen lysende glinsende rød (for)hud, er en antikrist, som er dømt til at leve i mørket. Kun i den verden kan han få sin vilje, kun i det sorte land, i slottets kælder evner han at leve sine drifter ud. 'Jeg behøver mørkets lindring', maner manden, og sådan må det være, når man vil vende den bibelske skabelsesberetning på hovedet.

Mørket er den grumme Fyrstes styrke, men paradoksalt nok også hans svaghed. Kommer der lys ind i hans verden, falder dæmonens magt til jorden. Det har vor helt regnet

ud, så da nissernes lysstriber når ned i slotskælderen, forvandles den uregerlige mands drifter til ukendelighed. Det gode sejrer.

Så langt, så godt. *Legend* er eventyret om lysets sejr over mørket, datterens sejr over den frådende fader, sønnens sejr over den onde moder. Men, og det er en vital pointe, det er ikke en renskuret morale, som vinder den mytiske kamp. De diamentrale elementer kunne ikke være foruden hinanden. Prinsessen er forfængelig som den gamle, afskyelige monsterkvinde, og lyset lever af sin modsætning, af mørket, som skyggen bliver til i kraft af lyset. I legenden finder man baggrunden for Ridley Scotts vedvarende spillet på fine nuancer mellem mørket og lyset, skyggerne og lysstriberne. Som fladerne både adskiller sig fra hinanden og er født af hinanden, er det gode vævet sammen med det onde. 'Vi er alle dyr' siger Mørkets Fyrste, og *Legend* modsiger ham ikke på det punkt.

Eventyrfilmen giver et fabulerende svar på, hvorfor bestemte mønstre og formationer gang på gang smykker Ridley Scotts film. Det, vi syner, hænger sammen med, hvordan mennesket evner at kontrollere det usynlige, det ubevidste, det dyriske, Mørkets Fyrste i manden og kvinden. Der kan ikke herske tvivl om, at instruktøren favoriserer driftsdisciplin – og det er i særdeleshed mænd der ikke er for gode til at styre deres lyster; den skånselsløse beskrivelse af et nutidigt brovten amerikansk patriarkat i *Thelma and Louise* er et godt udtryk for Ridley Scotts vidtstrakte skepsis på sit køns vegne. Det vrimer med betændte mænd i de to kvinders flugthistorie, Venza-typer der til hver en tid overvåger kvinderne og er klar til at kaste sig over dem.

Alien: Kropskontrol og den morderiske moder

Alien viser på den anden side, at heller ikke moderen er af det gode. Det firma, som styrer gruppen i rummet, bliver kaldt for moder, og hun er en 'bitch'. Ripley, filmens eneste vaskeægte hero, finder ud af, at foretagendet forlanger, at menneskeliv skal sættes på spil uanset prisen, hvis der byder sig noget spændende på turen, som kan bringes med hjem og give de umættelige interesser fortjenester. Derfor kringler videnskabsmanden Ash den, så det mangefordoblende monster bliver lukket ind i rumskibet Nostromo.

Ash er begærets gustne repræsentant. Han er langt fra den fornufts kalkulerende stemmes, som vi tror; faktisk viser han sig at være en maskeret dukke, en robot. Sandelig, videnskaben løber løbsk i *Alien*, som den har gjort det i utallige film og kunstværker fra Mary Shelleys *Frankenstein*, Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* over den tyske ekspressionismes filmiske hovedværker til Ridley Scotts *Blade Runner* og *Alien*. Fornuften bliver gal, oplysningen blændværk.

Lader man sig lede af et evigt pulserende begær betyder det, at den hyperkontrollerede adfærd bliver et skalleskjul. Sådan er det med de fleste i rumskibet. Det er ikke bare overklassen, ekspeditionens videnskabsbødder, der udgiver sig for at være noget andet end de er; også filmens arbejderklasserepræsentanter, der har deres virke i de mørkere regioner på Nostromo, vil helst rage til sig, underforstået, vel fordi de vittiglig bliver udnyttet af selskabet. Summa summarum er det blot Ripley – navnet klinger af Ridley og lyder som helten i Patricia Highsmiths romanrække – kan sætte grænser og skille sig af med det fatalt fremmede.

Nogleordet i *Alien* er grænser, eller måske snarere manglen på grænser. Ekspeditionen øjner nogle særlige signaler i rummet og finder nogle store æg i en atmosfære, der har en konsistens som urtiden, som Ash bemærker. En af disse størrelser bliver vakt til live og altså bragt med ombord, da det kravler ind under huden på en alt for nysgerrig mand, Kane – et navn der minder om bibelens Kain. Udenom ægplantagen er der et sandt orgie af slangelignende rør og stivnede gevækster, som leder tanker hen på kroppe, indre og

ydre organer. Om man er udenfor det uformelige legeme eller indenfor er ikke til at vide. Hvor stort det døde dyr er, kan gruppen ikke regne ud. Det kan vi heller ikke. Men vi aner, at der er mere liv i den arabeskslyngede multikrop, end de kortsigtede mænd vil være ved.

Der er flere fødsler i *Alien*, den ene værre end den anden. Rumskibet Nostromo – et navn der er en hilsen til eksilkunstneren Joseph Conrad, der stod bag forlægget til *The Duellists* og derudover omkring århundredskiftet skrev romaner som *Heart of Darkness* og netop Nostromo – har sin egen udgave af et moderskød. Ud af afrettede kuvøse-



båse ser vi i starten gruppen stå op. De tilhører en klinisk, kontrolleret verden, hvor der er styr på krop og sanser. Men den illusion holder ikke længe. Snart får figurerne store øjne og skælvende syn, for da fremmedelementet har skjult sig inde i det hermetisk lukkede rum, præsenterer Ridley Scott os for en monsterfødsel, der vil noget. Ud af maven på den madforslugne Kane springer et uhyre med en lang glinsende rød hud (som hos Mørkets Fyrste). En forlænget fallosstørrelse med et vagina dentata sæt, der reducerer symbolismens kvindeforskrækkede kunstnere til præfeminister.

Det ser sandelig ikke rart ud, og det bliver ikke bedre, da det fritløbende og glidende monster får mulighed for at vokse. Det antager de utænkligste former og ligner mest

af alt en levende illustration af det fænomen, som Julia Kristeva kalder abjektion, dvs. former som har minder om kroppen og dog ligger ud over den. Noget det er umuligt at klassificere, hverken et subjekt eller et objekt, hverken menneske eller ikke-menneske. Det er fysisk til stede og er dog blot en begærende, krævende klump, et skræmmende andet, som ligger hinsides kulturens grænser og unddrager sig sproget. 'Dirrende mellem at gå i sin mor igen og at blive til, blive noget' som Anne Jerslev skriver i sin analyse af David Lynchs *Eraserhead* i bogen David Lynch i vore øjne (s. 58-59).

Monstret er en moder og en morder. En arkaisk størrelse, der undrager sig fornuften og går ud over sine bredder. Denne *Alien* er et æg, der ustandselig knopskyder og æder

kød, rå for usødet, mænd som kvinder. Det starter liv, og det slutter det brat, uanfægtet af ofrenes gøren og laden, for monstret er ikke bare omnipotent, det er også total magtfuldt, en fallisk kvinde – 'the horrifying image of woman as archaic mother, phallic woman and castrated body represented as a single figure', som Barbara Creed skriver i sin analyse af Ridley Scotts film i essayet 'Alien and the Monstrous-Feminine', der er trykt i antologien *Alien Zone*, redigeret af Annette Kuhn (s. 135). Hvad den alt for begærlige gruppe gør, tilskyndet af drømmen om at tjene mange penge, er at træde ind i det ubevidstes højborg, vel at mærke den kvindelige pendant til det slot som Mørkets Fyrste bebor.

Som monstret maser alt til en masse i et hug med den stadigt vok-

sende kæmpemund, fragter filmen med sine dunkle billeder, fulde af skygger, tågedannelser og endeløse formationer figurerne og tilskuerne ned i en forskelsløs verden, et forstadium til nirvana. Figurerne bliver i bogstavelig forstand opløste, dukkeagtige, desintegrerede eller til monstre der selv bærer nye monstre i sig. Kroppene bedrager. På den måde kan en mand endelig opnå at blive en fødende moder, men det samme mirakel er også hans død. Ud af Kane springer barnet, et barn der har en erigeret penis' form og en vagina dentata mund. Monstret er tve-kønnet, grænseløst i sin hærgen og det eneste, man kan være sikker på, er, at nærkontakt af tredje grad med det (u) væsen udsletter bevidstheden og deformerer kroppen for stedse.

Alien appellerer i den grad til det

landet der ikke er – længere i vores bevidsthed. Det engang velkendte, der er blevet gjort fremmed ved fortrængninger, er det uhyggelige. Selv djævelen flygter, når kvinden viser ham vulva, som Barbara Creed citerer Rabelais for at sige.

Denne Magna Mater rummer magiske og utæmmelige kræfter. Hun er en Magna morder, aggressiv, altslugende, altædende, altomfattende, en amorf, amokløbende masse. Moderen før sproget, faderen og ordenen er kommet til sin ret. Den præødipale moder, som det hedder i Barbara Creeds freudianske terminologi.

Vi er langt ude og kommer langt ind under bevidstheden i *Alien*. Derfor er den så stærk. Filmen gennemspiller fantasmer om den skræmmende moder, om moderen der

lende og frådende moderkrop som Ripley slås indædt med. Og i forhold til den fordækte computermoder sætter den virkelige kvinde en ære i at respektere grænserne for den menneskelige formåen.

Blade Runner: Den fatale fader

Ripley kan skære igennem, og det betyder, at hun til slut blæser monstret ud i den tomme intethed. Adskillelsen fra det uhyggelige er nødvendig og mulig. Ridley Scotts anden højt skattede sciencefiction film, *Blade Runner*, er endnu et værk om, hvor svært det er at sætte grænser, og i forhold til *Alien* bliver problemstillingen sågar skærpet, for hvad er forskellen mellem menneske og replikant, mellem skin og sandhed, mellem kopi og original i den overdådige blandingsfilm? *Blade Runner* krydser genrer og stilarter, stemninger og forløb, og er et formmæssigt konglomerat, der i sit mix er et reguleret udtryk for den usikkerhed og svingende tilstand, som filmen motiverisk gennemspiller.

I en tid hvor store dele af den moderne verden synes indhyldet i Baudrillard'ske simulakretåger, hvor behovet for at få en historie, finde sine rødder, er udtalt og hvor identitetsspørgsmålet svæver i det uvisse,



Side 36: Fra *Alien* (1979). Og billedet til venstre stammer fra samme film.

ubevidste og til en freudiansk ud-lægning. Selv filmens lyd toner af en dunkel, uarticuleret verden. Store dele af lydsporet har karakter af en rejse ind i et legeme, en tur ned i det ubevidste med dunkende slag, rungende rytmer og dybe toner, i stil med den lydlige regression som den beslægtede David Lynch udnytter i *Eraserhead*, *Elefantmanden*, *Dune* og *Blue Velvet*. Upræcise, ikke distinkte lyde, som i deres uformelighed korresponderer smukt med de mange billeder af uoverskuelige masser og flader, henlagt i et diset mørke og fulde af sprækker og kanter. Et uoverskueligt landskab uden klar geografi og struktur, der ifølge psykoanalytisk visdom har mindelser om det (fortrængte) kvindelige rum, moderhulen, det sted som vi alle er op-runden af, det rum der drager, som

både har en fallos og former, der ikke kender til grænser. Overfor det monster slår sproget ikke til. Godt vi har Ripley, den gode moder der som en ægte Ridley Scott – helt er etisk afbalanceret – sådan da. Også hun afslører en såre menneskelig svag-hed. Ripley taler for en streng orden, alligevel tillader hun sig at gå ud over sine beføjelser i kampen mod monstret: hun vil have en kat, hendes reservebaby, med sig, koste hvad det vil. Den generøsitet demonstrerer en livsvilje, som de øvrige i gruppen ikke rigtig kender til.

Men igen, apropos det sammen-satte livssyn hos Ridley Scott, så genfinder vi samme trang hos ingen ringere end monstret. Forskellen er blot (men nok så vigtig), at Ripley har styr på sin krop. Den er beher-sket, kontrolleret, modsat den sav-

hvor schizofreni er på vej til at blive et signifikant udtryk for epokens mentale tilstand (hvis man skal tro f.eks. Fredric Jameson i Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism), må *Blade Runner* blive gefundenes fressen. Har industrien set en fordel i at udnævne Ridley Scotts værk til en kultfilm, der har teksten tilsvarende virket som en magnet på teoretiske hoveder. 'The postmodern aesthetic of Blade Runner is thus the result of recycling, fusion of levels, discontinuous signifiers, explosion of boundaries, and erosion. The disconnected temporality of the replicants and the pastiche city are all an effect of a post-modern, postindustrial condition: wearing out, waste' hedder det f.eks. i Giuliana Brunos artikel Ramble City: Postmodernism and Blade

Runner i ovennævnte antologi *Alien Zone* (side 185).

Blade Runner emmer af undergang og forvandling, af at alt er muligt og umuligt. Vi er i en postkatastrofisk verden, en fortætning af det overlevede og tekniske fremtidsdrømme. *Blade Runners* pasticheverden er en sammentrækning af mangfoldige historiske epokers tegn, og den forvirring bliver forstærket i kraft af figurerens multikulturelle lingo. Altsammen understøtter den skridende fornemmelse af, hvad det humane væsen er i fremtidens evigt mørke verden, som er plaget af den syndflodstunge black rain, den apokalyptiske regn, der ligger i titlen på Ridley Scotts film fra 1989.

Blade Runner er vitterlig et udstyrsstykke, en rejse i et spektakulært skuespilsamfund, hvor det ikke er til at kende forskel på den gode og den onde, på den falske og den sande, på kopien og originalen. Som bekendt er filmen sågar kommet i en ny udgave, the directors cut, som yderligere accentuerer det ubestemmelige ved hovedpersonen, private eye Deckard, for er han ikke også selv et offer, en skygge af et menneske, en magen til de objekter som han dræber?

Den professionelle dræber får til opgave at udrydde en gruppe replikanter, robotter, der ligner mennesker til forveksling. Det gør han så, ikke uden at beklage sig, men en mand er en mand, og han er ærekær. Det træk forbinder alle Ridley Scotts hovedpersoner: de er moralsk funderede og ved, at et æresord er ubrydeligt, om det så får de mest absurde følger, som tilfældet er i *The Duellists*. Har man selv begået en fejl må man bøde for den.

Den moralsk forankring trækker imidlertid tit sin modsætning med sig, nemlig en erotisk rørelse. På linje med politimanden i *Someone to Watch over Me* afstedkommer Deckards drabelige opgave også andre hede følelser: detektiven med en sønderskudt, blakket fortid forelsker sig i Rachel, en drøm af en kvinde som han selv afslører som replikant. Deckards lyst kan der ikke være tvivl om, til gengæld svæver Rachels identitet i det uvisse.

Hun har, som de øvrige maskinelt fabrikerede replikanter, det problem, at hun er historieløs. Erindring, fortid er et fremmedord for et objekt, der er indstillet til at skulle leve i et kort tidsrum. Derfor klynger Rachel sig til nogle fotos, for de bringer

emotionelle rørelser frem i hende. 'I don't know why replicants would collect photos. Maybe they were like Rachel, they needed memories', siger Deckard. Billederne borger for en hukommelse, for en identitet, akkurat som en film er et stykke levende historie, der vel at mærke er et fiktivt spor.

Replikanterne konstruerer en fortid, der ikke har været via fotos, der simulerer noget overstået. Rachel insisterer på at tale sandt, når hun fremviser et foto af sig selv som barn med moderen. Men som vi ved fra *Alien*, er moderen en tvivlagtig størrelse, ikke ligefrem den man kan stole på. I *Blade Runner* glimrer hun ved sit fravær, ved at være en løgn. Til gengæld optræder der en fatal fader, videnskabsmænd Tyrell, der er koldere end det tomme indre, som ligger bag replikanternes perfekte similiskin. Han skaber underværkerne og bærer store stærke briller, alligevel kan han ikke se, at hans arbejde er skæbnesvangert.

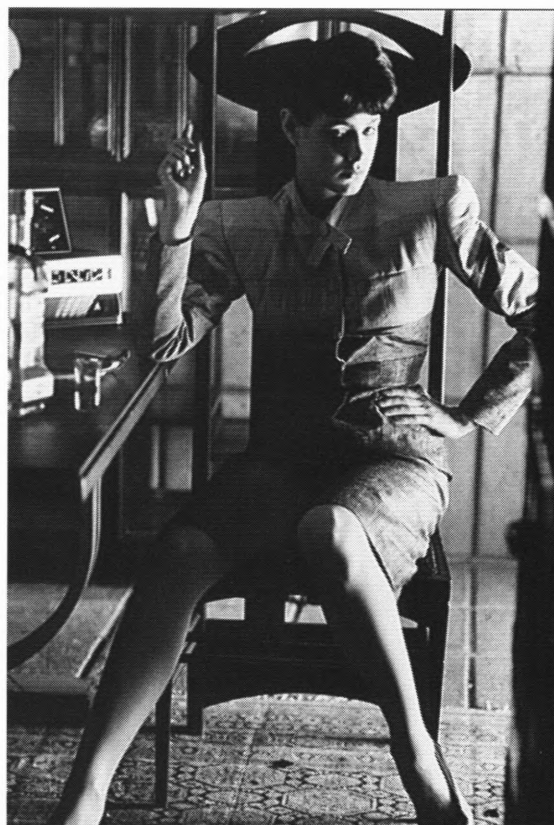
Det underfundige i Ridley Scotts film er, at disse umennesker, replikanterne, faktisk formår at udvise en større følelsesfuldhed end de rigtige mennesker, hvorfor Deckard falder for en Rachel, og hvorfor han til slut mirakuløst bliver reddet af replikanternes leder, den albinohvide Roy. Deckard er ellers ved at falde i dybet, som en anden vandringsmand, men robotten Roy opfører sig pludselig som en stigmatiseret Jesus og

hiver ham op fra døden. Omvendt har Roy på brutal vis myrdet sin 'fader', Tyrell, ligesom han likviderer sin anden skaber Sebastian, der arbejdede sammen med Tyrell. Den første ejer ikke følelser, mens Sebastian, der er stoppet i væksten og gammel før tiden, er barnligt åben og godtroende, som om man kan tilade sig at være naiv, når man skaber ulykkelige skæbner, med og uden en kunstig udviklet historie.

Menneskene er umenneskelige, og umenneskene er såre menneskelige i deres desperation. Den spænding mellem det ægte og det falske bærer *Blade Runner*, og den kan spores i de fleste af instruktørens værker. Fra spillet om de falske penge i *Black Rain* til den fordækte videnskabsmand Ash i *Alien*. Ikke for ingenting er der et ekko af Nasa i Ash, og det er ingen tilfældighed, at der er mange hilsner til Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968) i *Alien*, ligesom *Blade Runner* har sine mindelser om Fritz Langs *Metropolis* (1926). Det særegne ved de to klassikere er netop, at der bliver vendt op og ned på det humane: hos Kubrick viser det sig, at maskinen Hal rummer menneskelige træk som jalousi, og i *Metropolis* er pointen, at skinnet bedrager. En replikant er ved at forføre menneskene, men modsat Fritz Lang synes Ridley Scott at have ganske meget tilovers for falskspillerne. Forskellen mellem simulakre og subjekt synes ens.

Side 39 (venstre): De to replikanter Pris og Batty i *Blade Runner* (1982). (Højre): Rachael i Deckards lejlighed – også *Blade Runner*. Herunder: Harrison Ford – til venstre – instrueres af Ridley Scott til *Blade Runner*.





Black Rain: Tradition og modernitet

Det spændende ved Ridley Scott er den distance filmene udstiller. De er lavet af en tvivler, et menneske som rejser mange spørgsmål og kun giver få, vaklende svar. En kunstner der gladeligt laver historier om mennesker, der søger ud mod de yderste grænser. Selv forsøger æsteten Ridley Scott på tilsvarende måde at udvide rummet for filmsproget. På den anden side går han ikke længere, end at han gang på gang laver film, der kan kategoriseres som genrefilm: buddyfilm som *Black Rain* og *Thelma and Louise*, eventyr som *Legend*.

Der er altid en grænse i Ridley Scotts univers. En skæbnsvanger, men tit også nødvendig. Begæret i alle dets afskygninger kan man ikke komme udenom, men bedre er det, hvis mennesket formår at kontrollere sig. Styre drifterne, mestre en ydre og indre disciplin. Det er baggrunden for den moralske forsikring, den bestandige interesse for ære og etisk forankring som løber igennem filmene, ligesom ønsket om at opnå kontrol kommer til udtryk i den ideelle kredsen om det umådeholdne, de kræfter der er gået over gevind. Distancen er udtalt over for den oplysningens ideologi, der udarter til misforstre som Tyrell eller Ash, to alen ud af et stykke til trods for at den ene er en robot og den anden et mindre geni. Distancen melder sig

også, når filmene uafsladeligt bevæger sig ind i et sjæleligt mørke, som instruktøren har et ualmindelig godt øje til. Såvel det kvindelige som det mandlige rum ulmer med betændte og ubeherskede drifter. Hvad enten historien udspiller sig i fortiden, nutiden eller i fremtiden synes identitetsdannelsen at være en skrøbelig affære, fordi begæret ikke kan sige stop. Det oplyste menneske er dømt til at vandre i et skyggerige, i dis, og være i flere psykiske rum samtidig, rumme flere tidsdimensioner, altid være på vej, altid undersøgende, altid have åbne øjne som en rejsende.

Politimanden Nick, hovedpersonen i *Black Rain*, kører i startscenen på motorcykel over en bro i New York. Iført mørke solbriller. Vi bliver lidt forblændet af den snarrådige fyr. Da han kommer på udebane, til Japan, krakelerer masken så småt. Lettere blakket er Nick, der omgås med sandheden på lemfældig vis. Han har svært ved at acceptere de grænser, som det japanske politi sætter for ham. Men det lærer han, takket være kollega Masa, som er dybt forankret i sin standsbevidsthed og gamle japanske traditioner. Nick har dog så megen moderne pondus over sig, så han også bibringer Masa en tiltrængt dynamik. Kollektivistens Masa ser forfælden i at gå egne veje, mens individualisten Nick fatter, at det ikke er nok

at sige 'jeg er på mit parti', for sammen med andre kan han meget mere.

Tradition og modernitet mødes i *Black Rain*, og de to poler fornyr hinanden. Der opstår, om ikke sød musik, så dog et venskab på tværs af grænser. Udgangen ligner en happy end, det foreskriver genren også, men det er ikke løgn, at Nick er den, der mest ligner en vinder. På den anden side forbliver han en fremmed i Japan, en cowboy med solbriller. En mand der fuser i det små og har sit hyr med at kontrollere sine handlinger. Han kan dog sit kram godt nok til at fange den dæmoniske unggangster Satu, der i sit begær efter magt ikke skyr nogle midler.

Måske er Satu den ny tids menneske. En japaner, der handler som en amerikaner. En original, som virker som en kopi hentet fra en anden verden. I den verden hører Nick hjemme. Om han også føler sig hjemme der er langt fra givet.

Thelma og Louise kunne umuligt slå rødder på deres rejse i mytternes USA, og som Nick, Columbus og de andre hovedpersoner i Ridley Scotts film er de to dømt til at flakke, til at have smukke drømme, der let ender som mareridt. Modernitetens mentale horisont er den udvejsløse rejse. Det landskab er Ridley Scott en sand mester til at male i levende billeder.