

# Ondskabens strategi: Amerikanske thrillers i 90'erne

Den amerikanske thriller har mistet sin uskyld: Det onde har været et dominerende tema med højdepunkter som *Seven*, *The Silence of the Lambs* og *Heat*.

“Movies don't create psychos.  
Movies make psychos look creative”

*Scream* (Wes Craven, 1996)

I begyndelsen af 90'erne drog filminstruktøren George Sluizer til Hollywood for at genindspille sin hollandske thriller, *Spoorloos* (1988). Filmen havde vakt en vis opmærksomhed med sin dristige udforskning af grænsen mellem det gode og det onde og en overrumplende slutning, som efterlader tilskueren i rædslens klimaks. Det var Sluizers intension at overføre *Spoorloos* til amerikanske forhold og samtidig bevare essensen i historien. Men efter at have været igennem Hollywood-maskineriet med bekymrede producenter, karrierebevidste manuskriptdoktorer, en magtfuld stjerne-skuespiller (Jeff Bridges) og, ikke mindst, en række *reviews* for et nøje udvalgt testpublikum, endte George Sluizer med en ret konventionel rutschebane-thriller, *The Vanishing* (1993, Forsvundet sporløs). Hvor *Spoorloos* i slægt med Claude Chabrols *Le Boucher* (1969) fokuserer på skurkens tankegang og skildrer et mystisk skæbnefællesskab mellem helt og skurk, tilbyder *The Vanishing* en spontan, næsten fysisk indlevelse i helten, der qua sin handlekraft og karakterstyrke besejrer skurken i den klassiske *showdown*, udrydder al ondskab og genop-

retter den samfundsmæssige orden.

“Amerikansk kultur er baseret på håb og optimisme, og amerikanerne er meget puritanske. De ønsker ikke at blive konfronteret med virkeligheden, men kun at se håbet. Også selv om håbet er en illusion,” sagde en skuffet George Sluizer efter sit mislykkede Hollywood-eventyr.<sup>1</sup> *Spoorloos* og *The Vanishing* bekræfter da også de mest udbredte forestillinger om europæisk og amerikansk filmkultur i almindelighed og de to filmkulturers fremstillinger af det onde i særdeleshed: den intellektuelle europæiske filmkunsts moralske diskussion om ondskabens væsen over for drømmefabrikens forsimplede dæmonisering og udgrænsning af det Onde - selvkritisk, erkendelsessøgende modernisme over for overfladisk, underholdningsbaseret massekultur.

Men selv om opskriften på succes i Hollywood er “suspense, laughter, violence, hope, heart, nudity, sex, happy endings - mainly happy endings”, som den kyniske filmproduktionschef udtrykker det i Robert Altman's satire over Hollywood, meta-thrilleren *The Player* (1994), så giver Sluizers remake alligevel ikke et dækkende billede af 90'ernes amerikanske thrillers. Som en kommerciel industri har Hollywood ganske vist begrænsninger på sin kunstneriske frihed, men samtidig er Hollywood, netop i kraft af kommerzialiteten, tættere på publi-



*Cape Fear*

kum og derfor bedre i stand til at opfange kulturelle strømninger end den statsstøttede europæiske film. Når publikum er i bevægelse, bevæger Hollywood sig også. Med Sovjet-imperiets opløsning og den kolde krigs ophør er traditionelle fjendebilleder afløst af mere abstrakte angstforestillinger, og samtidig er publikums narrative og cinematografiske kompetencer øget. Film opfattes ikke længere naivt som en rude ud mod virkeligheden, men snarere som et selvstændigt fiktivt rum, hvor det er tilladt at lege med samfundsnormerne og afprøve nye konstellationer af værdier.

Det er baggrunden for, at de store studier i Hollywood og ikke mindst nye uafhængige producenter har haft overraskende kommerciel succes med, i spændingsfeltet mellem kunst og industri, at udvide thriller-genren og opløse traditionelle kategoriseringer af det gode og det onde. Michael Manns elegante noir-thriller *Heat* (1995) bryder således

med gængse skemaer for godt og ondt, idet den skildrer en indædt kamp mellem to mænd, der befinder sig på hver sin side af loven, men dybest set er to alen af ét stykke. Al Pacinos deadpan-polititmand Vincent Hanna og Robert De Niros effektive bankrøver er begge kølige *professionals* med samme kyniske levereregler, samme vage ubehag ved normaliteten og samme fatale fascination af døden. Ikke så få thrillers har i tidens løb bekræftet Nietzsche-citatet: "Den, som kæmper med uhyrer må passe på, at han selv ikke bliver et uhyre. Og når du ser ned i afgrunden, ser afgrunden også ind i dig", men *Heat* går længere end de fleste af sine forgængere. I *Dirty Harry*-filmene f.eks. eller i de mere dannede *French Connection*-film (1971 og 1975) bruger Clint Eastwoods *wild west*-strisser og Gene Hackmans koleriske Popeye nok problematiske midler i jagen på forbryderne, der er i færd med for-dærve USA, men sagernes samfundsmæssige betydning og politiets sædvanlige magtesløshed retfærdiggør *når alt kommer til*



alt politimændenes brutale metoder; et moderne storbyfund på randen af opløsning har brug for mænd af Popeye og Dirty Harrys støbning.

I *Heat* skildres duellen mellem loven og lovbryderen derimod som et rituelt spil uden dybere mening eller højere retfærdighed. Hvor spørgsmålet om moral og integritet traditionelt adskiller helt og skurk, er rollerne tilfældigt fordelt i *Heat*. Duellen udspiller sig fjernt fra samfundets moralske matricer i et værdimæssigt tomrum, hvor lovens håndhæver - ligesom i Lars von Triers avantgarde-krimi *The Element of Crime* (1984, Forbrydelsens element) - konstant risikerer at glide over på den anden side og indtage forbryderens position. Kampen har mistet sin symbolske værdi og er blevet et mål i sig selv. Lovhåndhæveren er mindst lige så afhængig af forbrydelsen som forbryderen selv, og ironisk nok er det lovhåndhæveren, som i sidste ende sætter en stopper for forbryderens forsøg på at komme ud af volds-spiralen og tilbage til det gode samfund.

Men der er heller ingen vej tilbage for politimanden. Han må løbe linen ud i sin sygelige mani efter at sejre. Sejren viser sig imidlertid at være en pyrrhussejr, for ligesom jægeren ikke kan leve uden sit bytte, går Vincent Hanna symbolsk til grunde sammen med sin ærkerival i filmens tragiske finale, der markant afviger fra den klassiske thrillers forbrydelse-betaler-sig-ikke-morale. *Heat* er mere i slægt med Jean-Pierre Melvilles stilerede franske 1960'er-gangsterfilm, hvor politiets omgangsformer og metoder ækvivalerer gangsterverdenens, og hvor døden fremstår som den eneste vej ud af det fremmedgjorte og meningsløse univers, Melvilles tragiske anti-helte er spærret inde i.

Mens *Heat* fortrinsvis er inspireret af den franske modernismes filosofiske udgave af den samfundskritiske sorte amerikanske

krimi, navngivet *film noir* af franske kritikere, så forholder David Finchers opsigtsvækkende publikumssucces, *Se7en* (1996, Seven), sig mere eksplicit til 'genrens' amerikanske rødder. Film noir'en har siden 1940'erne levet i skyggen af det glamourøse Hollywood og haft særlig gennemslagskraft i tider præget af værdiforvirring og manglende fremtidstro. Med klassikere som *Double Indemnity* (1944, Kvinden uden samvittighed), *Touch of Evil* (1958, Politiets blinde øje) og *Chinatown* (1974) har film noir'en med en næsten nihilistisk vellyst dyrket bagsiden af den amerikanske drøm: kriminaliteten, korrupsionen, angsten, volden, magtens uigennemtrængelighed og ondskabens tilfældighed. Den sidste rest af håb i samfundets moralske forfald er den ensomme og ubestikkelige film noir-helt, der i film som *The Maltese Falcon* (1941, Ridderfalken) og *The Big Sleep* (1946, Sternwoodmysteriet) fra en indre moralsk drift kæmper med omgivelsernes uudgrundelige mystik og kriminalistiske netværk. Tilfredsstillelsen ved at alle brikker i puslespillet til slut falder på plads, ondskaben er besejret, og illusionen om tilværelsens meningsfuld og moralske normsystem er igen tilstede: Der er en naturlig forklaring på alle de uigennemskuelige forhold der omgiver os, hvis man bare har energien og modet til at køre sagen igennem. (Buddig, s. 13)

*Se7en* indskraver sig i denne noir-tradition, men driver desperationen til bristepunktet og underminerer samtidig forestillingen om detektiven som et sikkert holdpunkt midt i forfaldet. *Se7en* kan ses som en anti-kriminalfilm, der på kanten af et nyt årtusinde fælder en dom over dette århundredes mest fejrede heltetyper. Handlingen foregår i en støjende og regnfuld storby, som David Fincher med sine ekstremt klaustrofobiske og underbelyste billeder for-

vandler til et skæbnesvangert undergangsunivers, hvor den allestedsnærværende ondskab kun overgås af apatien, og hvor dødsynderne dyrkes som dyder.

Det er dette gudsforladte sted, masse-mennesket John Doe vil rense for rådden-skab. Doe er en intelligent pendant til den følsomme masse-morder Travis Bickle i *Taxi Driver*, han væmmes ved den uoverskuelige modernitet og længes ligesom Travis efter en overgribende instans, der kan genetablere det tabte paradys. Doe beslutter sig derfor til at træde i den fraværende Guds sted, vende synden mod synderen og med inspiration i bl.a. Dantes *Den Guddommelige Komedie* og Chaucers *Canterbury Tales* at iscenesætte et storstilet 'kunstværk' i form af en række spektakulære mord, hvor hvert offer symboliserer en af de syv dødssynder: fråseri, gerrighed, dovenskab, hovmod, utugt, misundelse og vrede.

"Vil man råbe folk op, er det ikke nok at prikke dem på skulderen mere. Man skal bruge en forhammer", siger John Doe, og kriminalassistenterne Somersset (Morgan Freeman) og Mills (Brad Pitt) formår ikke at yde ham alvorlig modstand. De to assistenter lever efter den gamle verdens forældede logikker og er på forhånd dømt til at tabe til en seriemoder, der har sat ondskaben i system og begår de mest grufulde gerninger på en rationel og velovervejede måde. Somersset er den intellektuelle, metodiske Sherlock Holmes-opdagertype, der arbejder ud fra en forestilling om, at der bag modernitetens kaos hersker en rationel orden, som kan afdækkes. Mills er den barske og egenrådige *Dirty Harry*-betjent, der af et ærligt hjerte vil ondskaben til livs, men lever i den farlige illusion, at ondskaben er objektiverbar og kan bringes ud af verden med en skarpladt pistol.

Tilsammen udgør de et af de mest magtesløse detektivpar i amerikansk filmhisto-

rie. Den ældre og mere erfarne Somersset har dog format nok til i tide at erkende, at han befinder sig i en verden af labyrinter uden centrum og frelsende udgange. "Selv de mest lovende spor fører kun til andre spor", konstaterer Somersset, da det går op for ham, hvor kompliceret sagen er. Der er ikke tale om en meningsfuld kamp mellem det gode og det onde, mellem normaliteten og galskaben, for dybest set deler han John Does moralske indignation og sociale isolation. På den måde spejler det gode og onde sig i hinanden, og det mest slående og skræmmende er i virkeligheden, at John Doe, hvis navn svarer til danske hr. Hansen, er så såre almindelig. Som Somersset udtrykker det: "Er han Satan i egen person, giver det måske mening, men det er han ikke. Han er bare en mand."

Modsat Somersset klynger den naive Mills sig instinktivt til de klassiske helte- og skurkeroller. For Mills er John Doe kort og godt hovedfjenden, Ondskabens inkarnation, som samfundet for enhver pris skal befries for. Men i stedet for at genoprette lov og orden bliver Mills fatalt inddraget i forbrydelsens element. I det, der skulle have været triumfens øjeblik for Mills, får han serveret sin kones afskårne hoved i en papkasse af John Doe, hvorefter han som hævn dræber Doe og dermed ironisk nok fuldender Does morderiske værk ved at begå den syvende og sidste dødssynd: vrede.<sup>2</sup>

Dette er indsigtens ophøjede øjeblik for Mills og for publikum. Heltens gode og velmenende handlinger har forårsaget hans elskedes død og gjort ham selv til morder. Han står midt i det åbne landskab badet i et skarpt sollys, men befinder sig i virkeligheden i det indre af mørkets hjerte. Tvunget til at indse, at ondskaben ikke er en konkret ydre trussel eller noget, man kan bemestre med intellektet. Ondskaben er ansigtsløs, og den overskrider alle begreber og forestillinger.



*The Usual  
Suspects*



*Se7en*

“Ved slutningen af det tyvende århundrede kunne det godt se ud til, at de gode ikke længere belønnes, de onde bliver ikke straffet, og udnyttelsen af de uskyldige er mere eller mindre sat i system”, har den engelske filminstruktør Peter Greenaway udtalt.<sup>3</sup> Det er en påstand, som unægtelig kan diskuteres, og at dømme efter 90'ernes trendsættende amerikanske thrillers ser det umiddelbart snarere ud til, at vi har mistet troen på begreberne godt og ondt som sådanne - eller i hvert fald opgivet dem som erkendelsens yderpoler.

“Eksistensen af et begreb om det onde forudsætter en stabil verden, dvs. en verden, hvor de religiøse tolkningsmodeller stadig gælder”, skriver forfatteren Carsten Jensen i sine refleksioner over det onde.<sup>4</sup> Film som *Heat*, *Se7en* og Martin Scorseses originale remake af *Cape Fear* (1991) tager da også udgangspunkt i en grumset modernitet, hvor værdierne er i skred, og hvor det

gode, det skønne og det sande ikke længere udgør en intakt treenighed. Man kan se disse film som humanistisk baserede kritikker af moderniteten og forsøg på at kaste lys over ‘det andet’ uden at forfalde til de forsimplede forklaringsmodeller eller anakronistiske idealiseringer, Hollywood traditionelt excellerer i.

Men man kan også se filmene som udtryk for ondskabens og godhedens skæbne i en moderne sekulariseret verden. Uden religionens tolkningsmodeller bliver det umuligt at foretage en klar og entydig sondring mellem det gode og det onde med det resultat, at ondskaben og godheden river sig løs af deres hængsler. Den binære opposition ‘god-ond’, der primært har tjent til at holde det onde i et moralsk jerngreb, undermineres og dermed kan ondskaben brede sig i alle mulige retninger og mutere som en virus, godheden ikke har nogen vaccine imod. Ondskaben er blevet ambivalent og uhåndgribelig, den dukker op her og der og alle vegne, ikke som det Onde, Djævelen eller



Satan, men som meningsløs vold, afstumpethed, død, fatalitet.

At den meningsløse vold og ubegribelige ondskab er i fremmarch i 90'ernes thrillers, kan ikke nødvendigvis ses som en afspejling af en tilsvarende tendens i samfundet. Filmen og i særdeleshed thrilleren har altid haft en forkærlighed for at fortælle historier om det, der udfordrer kulturen og skaber angst, og i en verden uden religionens forklarende og beroligende myter er volden og 'ondskaben' et stigende moralsk og erkendelsesmæssigt problem. Ondskaben er en kæp i hjulet på modernitetsprojektet: trods psykoanalysen og diverse socialteorier er ondskabens stadig en uløst gåde, en hvid plet på det mentale landskab.

Men dette kan ikke alene forklare ondskabens fremtrædende rolle og ændrede karakterer i moderne thrillers. Når thrillers i dag virker mere onde end tidligere, skyldes det snarere, at ondskabens i underholdningsindustrien ikke blot har invaderet sin modpol - godheden - men også forladt sin faste bopæl i etikken og bredt sig til æstetikens felt. Ondskaben er blevet en æstetisk kategori i den forstand, at thrilleren ud over at tematisere ondskabens også bruger den som en formkraft i en bevidst fortællestrategi. Kunsthistorisk kan denne strategi bl.a. føres tilbage til de tidlige modernister, Edgar Allan Poes skræknoveller og Charles Baudelaires *Les Fleurs du Mal* (1857), hvor kunsten for alvor bliver et område for overskridelse og rystelse. Ifølge Baudelaire indeholder kunstnerens kreative forestillings-evne en potentialitet, der er endnu ondere end alle andre laster, og Poe beskriver i novellen *The Imp of the Perverse* (1845) lysten ved perversionens afgrund som den æstetiske ekstases handling.<sup>5</sup>

Der er intet nyt i, at forbrydere og mordere på det hvide lærred er klogere og mere kreative end gennemsnittet. Alligevel er det

værd at bemærke, at brede masseappellerende thrillers dyrker morderen som et overmenneske og bruger ondskabens som en metafor på den kunstneriske skaberen. Mordet er blevet en kunstart. I *The Usual Suspects* (1995) er den mystiske Keyser Soze *larger than life*. Som en gud i forhold til verden eller som en filminstruktør i forhold til sin film trækker Keyser Soze i trådene og skaber et mesterplot, der snyder alt og alle - inklusive publikum. Og selv om plottet bringer død og ødelæggelse med sig, kan man ikke andet end beundre det.

I *Se7en* henter John Doe inspiration i Miltons epos *Paradise Lost* (1667) - "Onde, vær du mit gode!" - til den fuldkomne forbrydelse, der for Doe samtidig er et sublimt kunstværk, hvor kreativiteten fejrer nye triumfer, hvad ondskabsfulde og ækle aflivningsmetoder angår. På samme måde som Doe med slet skjult nydelse excellerer i forfaldet og fravrister detektiverne deres romantiske illusioner, trækker David Fincher tilskuerne ned i sølet, hvor de bliver efterladt uden forsonende happy ending.

Den mest gennemførte sidestilling af ondskabens og kunstens princip finder man imidlertid nok i Jonathan Demmes Oscarbelønnede *The Silence of the Lambs* (1991, *Ondskabens øjne*). Demmes narrative scoop er opsplitningen af seriemorderen i to karakterer: den vulgære, kønsforvirrede og dybest set uinteressante Buffalo Bill, som FBI-eleven Clarice Starling får til opgave at fange, og så den uudgrundelige, fascinerende æstetiker Hannibal Lecter, som fra sin fængselscelle hjælper Clarice undervejs. Demme skaber dermed en gængs psykologisk thriller-krimi, hvor tilskueren kan identificere sig med den gode Clarice og indleve sig i hendes forbryderjagt, og samtidig etablerer Demme i de lange, suggestive samtaler mellem Clarice og Hannibal et genre-overskridende fascinationsrum, hvor tilskueren



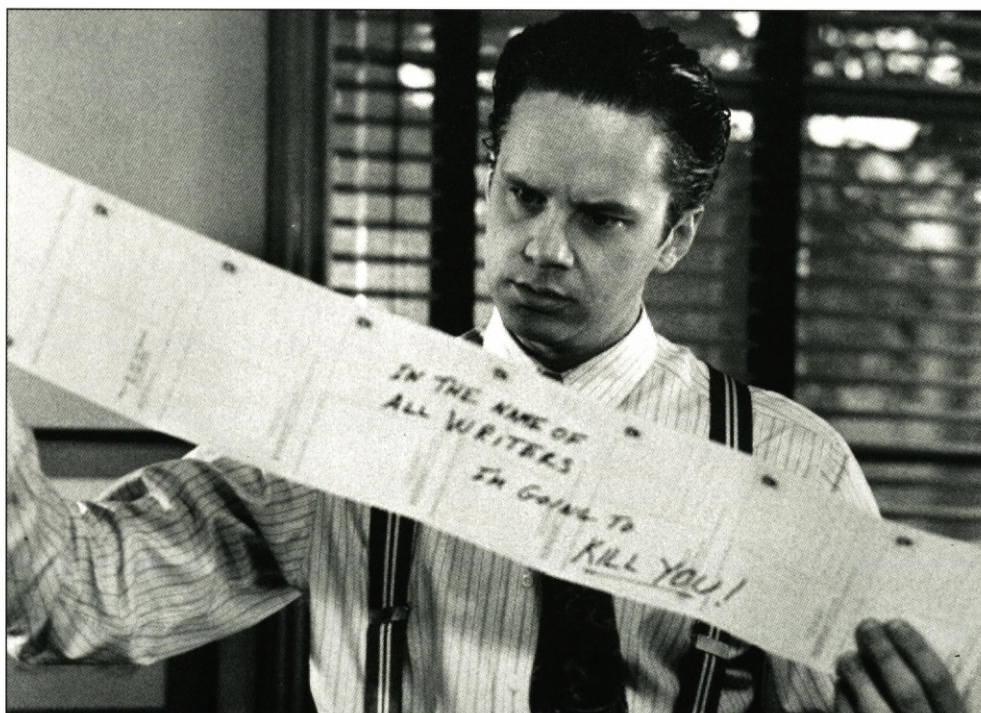
kan flirte med ondskaben og hæve sig over mainstream-thrilleren.

Hannibal er nemlig en helt i klassisk forstand. Han hjælper hovedkarakteren (Clarice) med at besejre modstanderen (Buffalo Bill), dels ved at stille Clarice små ordgæder, der sætter hende på sporet af seriemorderen, dels ved at afdække hendes fortrængte barndomstraumer og få hende til at gennemleve dem igen, så hun senere kan møde ondskaben uden skeletter i skabet. Hvem er så denne vittige, dannede og intelligente Hannibal Lecter, der tegner, læser lyrik og lytter til Bach? I årevis var han en respekteret psykiater, indtil han en dag blev så træt af det hele, at han fortærede en af sine patienter ("best thing really, his therapy was going nowhere"). Andre patienter følger efter, og da Hannibal en dag bliver opsøgt af en statistiker, der vil reducere hans liv til procenter og gennemsnitstal, gør han ligeledes kort proces: "I ate his liver with some fava beans and a nice Chianti."

Clarice vil vide, hvorfor denne pludselige forandring indtraf? Hvad skete der?

Der skete ingenting med mig, betjent Starling. Jeg skete. De kan ikke reducere mig til en række forskellige påvirkninger. Man har opgivet begreber som godt og ondt til fordel for adfærdspsykologi, betjent Starling. Man har givet alle moralske blebukser på - intet er nogensinde nogens skyld. Se på mig, betjent Starling. Kan De får Dem selv til at sige, at jeg er ond? Er jeg ond, betjent Starling?

Ond i traditionel forstand er overmennesket Hannibal Lecter ikke. Han spejlvender ikke det gode, men overskrider alle faste kategorier: god/ond, skøn/ækel, rationel/irrationel, normal/gal. Hannibal repræsenterer overskridelse og chok, men også indsigt og kreativitet. "They don't have a name for it yet", lyder en replik i filmen. "De", dvs. samfundet, har rigtignok ikke en



betegnelse, men kunsten har. Hannibal er ondskabens princip, der - som den franske filosof Jean Baudrillard har påpeget<sup>6</sup> - vel at mærke ikke er et moralsk princip, men et princip for instabilitet, kompleksitet og forførelse. Disse begreber samler sig i Hannibal-figuren, og på den måde formår Jonathan Demme at skabe et levende billede på dekonstruktionen af de værdisæt, som det traditionelle samfund bygger sin selvforståelse på. Det er samme værdisæt som avantgarde-kunsten forsøger at bryde op, og Hannibal er da også i virkeligheden udtryk for den højt civiliserede feinschmecker, der i sin celle plages med samfundets mest arketypiske mainstream-udtryk: et evigt kørende gospel-program på tv!

*The Silence of the Lambs* er et signal om, at den amerikanske thriller har mistet sin uskyld. Ondskaben er blevet til meta-ondskab, ligesom fiktionen er blevet til meta-fiktion. Publikum går ikke i biografen for at få pudset moralen af eller sat verden på plads. Publikum lader sig forføre og er samtidig i øjenhøjde med filmens egen æstetiske strategi. Den filmiske ondskab er blevet en meta-ondskab, der ikke forholder sig til samfundets stigende eller faldende behov for politiske voldspakker, men som forholder sig æstetiserende, fabulerende og ironiserende til sin egen form. Som skiftevis forsøger at bringe publikum ud til kanten, hvorfra vi frydefuldt gysende stirrer ned i afgrunden; skiftevis leger indforstået med publikums bevidsthed om det filmiske. Som da Hannibal the Cannibal med et satanisk blik ud på publikum leverer en one-liner på højde med de bedste fra *Casablanca*: "I'm having an old friend for dinner."

## Noter

1. Claus Christensen: "Hollywood tur-retur", Politiken 24. juli 1993.
2. Hvis regnestykket skal gå helt op, burde Mills være blevet straffet med døden ligesom filmens øvrige syndere. Nok er *Se7en* en radikal film efter Hollywoods målestok, men drømmefabrikken har alligevel ikke turdet lade filmen ende med superstjernen Brad Pitt i den elektriske stol!
3. Green Jensen: "Skygger på væggen", Weekendavisen 10. - 14. maj 1996.
4. Jensen, p. 13.
5. Bohrer, p. 27 og 30.
6. Baudrillard, p. 107.

## Litteratur

- Baudrillard, Jean: *The transparency of Evil*, Verso 1993
- Buddig, Ulla: "Chandlerstown", MacGuffin 16, 3. årg. 1975
- Bohrer, Karl Heinz: "Det onde - en estetik kategori?", Agora nr. 2-3, 1989
- Christensen, Claus: "Hollywood tur-retur", Politiken 24. juli 1993.
- Christensen, Claus: "Ondskabens gådefulde øjne", Levende Billeder nr. 100, 10. årg., april 1994
- Green Jensen, Bo: "Titanernes kamp", Weekendavisen 9.-15. februar 1996
- Green Jensen, Bo: "Hjertets søle", Weekendavisen 8.-14. marts 1996
- Green Jensen, Bo: "Skygger på væggen", Weekendavisen 10. - 14. maj 1996.
- Jensen, Carsten: "Den onde gave", *Forsømmelsernes bog*, Samleren 1993
- Jørgensen, Jens Lohfert: "Negationens hævner", upubliceret opgave på Nordisk Institut, Århus Universitet 1993
- Nissen, Dan: "Mesterlig Mann", Dagbladet Information 9. februar 1996
- Piil, Morten: "Politifolk i orkanens øje", Dagbladet Information 9.-10. marts 1996
- Schepelern, Peter: "Et åndesyn af Amerika", *Amerikansk kultur efter 1945*, Spektrum 1992