

Tim Burton

Hans kunststykke er at rendyrke de lave genrers potentiale, krænge det inderste ud af b-filmen og holde det op som et troldspejl for vores gode smag. I hans film dyrkes b-kulturen med en sådan iver, finesse og selvbevidsthed, at de er urørlige over for den gode smags kritik

Robotter, skeletter, genfærd, superhelte, superskurke og marsboere hører traditionelt til i de underste kategorier i vores kultur: skrækromantik, horror, science-fiction, b-film, tegneserier og dukkefilm. Som en kærlig hilsen fra dette lækkerland af ukvalitet gækker Tim Burtons (f. 1958) karakterer ud i bizarre forehavender, som da Pingvinen i *Batman Returns* (1992, *Batman vender tilbage*) planlægger et barnemord af bibelske proportioner, eller da halloween-kongen Jack vil være julemand i stedet for julemanden i *The Nightmare Before Christmas* (1993, instruktør Henry Selick).

Effekter og monstre. Effekternes åbenlyse konstruktion, der understreger det konstruerede og selvbevidste, er et genkommende element hos Burton. I *Sleepy Hollow* (1999) bliver den gotiske stemning tegneserieagtig via billedernes gennemkomponerede og grafiske præg og de tegneserieagtigt opstillede personer. I *Beetlejuice* (1988) bringer den smukke åbnings-scene os umærkeligt fra et virkeligt landskab til en kulisse inden for samme kame-rabevægelse. Den tematiske pointe er vel-sagtens, at det der på overfladen ser konstrueret og falsk ud gemmer på meget ægte og inderlige skæbner - Edward i det konstruerede slot, genfærdene i *Beetlejuices* modelverden og Bela Lugosi i Hollywoods kulissey. Men Burtons effekter er

også legens og vildskabens: Fra det naivt-poetiske som faldende småkager i *Edward Scissorhands* (1990, *Edward Saksehånd*) til det bizarre som de brændende køer, der åbner ballet i *Mars Attacks!* (1996) eller cirkusfolkets lyrisk-mareridsagtige bortførelse af Gotham Citys førstefødte i *Batman Returns*.

Monstrene, deres bizarre projekter, de overraskende effekter og konstruktionen er alle dele af det burtonske kunststykke, der rendyrker de lave genrers potentiale, krænger det inderste ud af b-filmen og holder det op som et troldspejl for vores gode smag. I hans film dyrkes b-kulturen med en sådan iver, finesse og selvbevidsthed, at de er urørlige over for den gode smags kritik. Hans gakkede universer søger næsten ud i vores sfære, når distributionsselskabernes logoer der traditionelt ligger uden for filmenes universer, bliver invaderet af rumskibe i *Mars Attacks!* Eller af lynild i *Ed Wood* (1994).

Skabertrang. Hvad enten det er film, hækkekunst eller destruktion af mytiske proportioner er Burtons figurer nogle kreative størrelser, hvis behov for at udtrykke sig bliver bestemmende for deres egen og omverdenens skæbne. Selv i *Edward Scissorhands* og *Pee-wee's Big Adventure* (1985) der fejrer kreativitetens positive sider, lurder der en destruktivitet som springer ud i fuldt flor hos skurke, mon-



Sleepy Hollow

stre og freaks. Det er en vitaminindsprøjtning af de helt grumme, når Miranda Richardsons skurkinde hidkalder et hesisk spøgelse for med massebord at komme arvefølgen i *Sleepy Hollow* til livs. I *Batman Returns* er det kloakkens hersker der i sin andetank sprænger sig vej til borgmesterens maskebal for at bortføre hans førstefødte, og det er halloween-kongen Jack der omskaber juleuniversets hyggelige slædekørsel til en veritabel danse macabre i *The Nightmare Before Christmas*. Destruktionens skønhed understreges gennemgående af yndlingskomponisten Danny Elfman's Tjajkovskij-inspirerede cirkusmusik. I *Batman* (1989) accelererer og modulerer Elfman's Waltz to the Death i bedste romantiske tradition, mens jokeren tvinger sit gidsel til en brudedans.

Burton hylder kunstnerens skabertrang i filmen om *Ed Wood*, berygtet som verdens dårligste instruktør. Eds adelsmærke er en utrættelig vilje til at skabe og udtrykke sig selv og sine bizarre visioner, der når et toppunkt i *Plan 9 from Outer Space* (1959). Burton synes at demonstrere, at den energi der ligger i at erkende og udleve sin vision først og sidst er det, der gør kunsten, men *Ed Wood* giver os hellere

tvetydighed end morale, og der ligger en væsentlig forhindring i, at Ed og de fleste af karaktererne netop er karakterer: bevidst kantede og overspillede. Eds og Dolores' smerte og følelser er samtidig underlagt en gennemført 50'er-b-filmstil, der gør at oplevelsen yderligere kompliceres. Burtons foretrukne skuespiller, Johnny Depp, spiller Ed Wood som en overstadig fugl, i modsætning til hans portrættering af den indadvendte Edward Scissorhand eller den mere naturalistiske Ichabod Crane i *Sleepy Hollow*.

Flere har set *Ed Wood* som en art programerklæring for Burtons eget projekt, der netop skaber kunst af kunstens modsætning. Han parallelliserer ganske frækt Ed Wood med Orson Welles ved at sende hilsner til hans oeuvre. Hilsnernes frækhed er slående fordi de så tydeligt omskaber det welles'ke fingeraftryk til b-filmens udtryk og indhold. Flere gange iscenesættes der i dybden men uden den dybdeskarphe, som *Citizen Kane* (1941) og *The Magnificent Ambersons* (1942, *Familien Amberson*) er så berømte for. Indledningsekvensen er en pastiche over den ekvilibristiske åbningssekvens i *Touch of Evil* (1958, *Politiets blinde øje*), hvor en tikkende bombe holder tilskueren i åndeløs suspense. I *Ed Wood* går bevægelsen gennem spøgelseshuse med åbne kister videre ud på kirkegården, hvor skuespilernes navne figurerer på gravsten. Den dykker ned i sumpen til dræberblæksprutten (!) og hen over tagene af 50'ernes Hollywood. Sammenhængen mellem disse konstruerede universer er åbenlyst illusorisk, og det bliver også understreget af, at man kan se eller regne ud hvor filmen er splejset sammen.

Melankolske legeboørn. Følelsesmæssig indlevelse er en overraskende gæst i et så

selvbevidst legende og sofistikeret filmværk som Burtons. Ikke desto mindre gennemsyrrer melankolien *The Nightmare Before Christmas*, *Edward Scissorhands* og de to Batman-film, og selv i de mest udflippe af hans film er der pludselige forekomster af følelsesmæssig intensitet.

Identifikationen skabes i overraskende ryk, når de mest klichéfyldte bipersoner er ofre for en grusom skæbne. I *Sleepy Hollow* er det den rødhårede kernefamilie, der brutalt myrdes. I *Mars Attacks!* er det videnskabsmanden og speakerpigen, der ender som afhuggede levende hoveder, der ikke kan nå hinanden, og i *The Nightmare Before Christmas* er det den stakkels julemand, der går fra at være rendyrket ho-ho-ho til terroriseret gidsel hos bussemanden.

Monstrene er i kraft af deres storladne og excentriske visioner de mest fascinerende af hans karakterer, og det er deres meget menneskelige behov for at høre til, der er den handlingsmæssige igangsætter i de fleste af Burtons film. Op til det pastel-farvede forstadskvarter i *Edward Scissorhands* grænser opfinderens eventyrslot, hvor den følsomme Edward bor. Det er et usammenhængende landskab med vældigt symbolsk potentiale, der lægger an til at filmen ses som fabel om den ensomme kunstner og hans forhold til samfundet. De lever i en gensidig fascination, men deres møde bliver fatalt pga. væsensforskelle. Den dybt romantiske forståelse af kunstnerens solitude og kærlighed, der er forskudt i tid og rum, er meget ansvarlig for den melankoli, der hersker i filmen. Lignende adskillelse er facit i Batman-filmene, hvor både helte og skurke er dømt til ensomme, udgrænsede skæbner. I *Batman* spiller Michelle Pfeiffer den underlegne, semi-ambitøse sekretær, der bliver til Catwoman. Med slagord som

“Life’s a bitch, now so am I” bliver hun den utilpassede og frustrerede hævnenske af sin egen og hele sit køns sørgelige skæbne. Flere gange er det mere end hvad hun selv kan overskue, og det giver karakteren en sprængfarlighed, der også vender mod hende selv - perfekt illustreret ved at hun skalter og valter med sine ni liv frem for at bruge bare ét af dem med Michael Keatons følsomme superhelt.

I *Ed Wood* bringes elementer af genrebevidsthed og patos sammen og gør filmen tvetydig i ordets bedste betydning. Bela Lugosi er i Martin Landaus skikkelse filmens eneste utvetydige identifikationsfigur. Han er den eneste i filmen, hvis skuespil er entydigt naturalistisk, og det gør hans fallerede stjerne til filmens følelsesmæssige fikspunkt. Men da han indlægger sig selv på en afvænningsklinik, konspirerer en effektsøgende filmstil mod identifikation med ham. Langsomt, snigende bevæger kameraet sig ned ad den dystre hospitalsgang, akkompagneret af en mands skrig. Kameraet drejer mod en dør og kigger ind igennem lugen til den skrigende Bela. Skuespillerens patetiske skæbne er her iscenesat i stil med en b-horror film, hvilket sætter det tragiske i et ganske pirrende perspektiv.

Lag på lag. Burtons lag på lag-strategi, hvor genrer afsøges og raffineres, peger også på en lag i lag-oplevelsesmulighed hos tilskueren. Vi har følelsen af distance pga. konstruktionen, selvbevidstheden og freaksenes bizarre forehavender, men vi tilbydes også oprigtig medfølelse over for den meget menneskelige søgen efter et tilhørssted, og til tider også en patos, når forfærdelige skæbner giver en pludselig nærhed til selv de mest firkantede klichéer.

Burtons værk peger på en erkendelse af

smagskategorier som ganske irrelevante. I sin suveræne omgang med lavkulturelle genrer og forlæg viser han gang på gang sjæl, følelse og tanke. Det gør hans dårlige smag til godt selskab.

Your monkey leaves at 1600 hours. I storproduktionen *Planet of the Apes* (2001, *Abernes planet*) har Burton leveret sin hidtil mest nedtonede vision. Historien om magthaveriske aber og undertrykte mennesker er didaktisk som en børnebog, der trækker sit publikum rundt i en moralsk manege. Dens force er den fantastiske kostumering og make-up, Elfmans faretruende musik og de flotte men ukcentriske effekter. På mange måder minder den om *Batman*, der etablerede et filmisk skabt univers og opstillede nogle karaktertyper, men hvis vision først fuldbyrdedes i efterfølgeren *Batman Returns*. Måske den største tematiske pointe i *Planet of the Apes* ligger i abernes opførselsmæssige nuancer i forhold til menneskene. Helena Bonham-Carter spiller den eftertænksomme menneskeretsforkæmper Ari og Tim

Roth den koleriske general Thade. Deres vellykkede præstationer er tilvejebragt af kameraets fokusering på deres mimik og bevægelsesmønstre i en helt anden grad end den fokus, der er på menneskekaraktererne, der fremstår ganske endimensionelle.

En af de mest ladede passager udspiller sig, da general Thade i en enkelt scene bevæger fra top til bund i evolutionsstigen - med en hilsen til dens kreative modpart i starten af Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968, *Rumrejsen år 2001*). Symbolet på hans magt er evnen til at bruge laserpistolen, men da han ikke kan ramme sine fjender, der er gemt bag skudsikkert glas, bliver han en energibombe af akkumuleret frustration og tilsidst til et lille vredt og rystende væsen, der gemmer sig for verden.

Burtons forkærlighed for aberne lægger an til en kommentar om menneskelighed som en relativ størrelse, men den fremstår noget utydeligt, fordi aberne rent plotmæssigt er bipersoner til Mark Wallenbergs endimensionelle actionman.

Niels Henrik Hartvigson

Filmografi

1985	Pee-wee's Big Adventure
1988	Beetlejuice
1989	Batman
1990	Edward Scissorhands/Edward Saksehånd
1992	Batman Returns/Batman vender tilbage
1993	The Nightmare Before Christmas (prod., story)
1994	Ed Wood
1996	Mars Attacks!
1999	Sleepy Hollow
2001	Planet of the Apes/Abernes planet