



Charlie Kaufman står bag manuskriptet til bl.a. Michel Gondrys *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004, *Evigt solskin i et pletfrit sind*). Jim Carrey spiller hovedrollen som Joel, der er ved at få slettet sin hukommelse

Optagelser af selvet

Charlie Kaufmans subjektiverende dramaturgi

Af Rasmus Birch

Det er ikke kutyme, at manuskriptforfatterens navn nævnes på lige fod med instruktørens, når en film skal lanceres. Men i Charlie Kaufmans tilfælde forholder det sig netop sådan. Siden han i debutfilmen *Being John Malkovich* (Spike Jonze, 1999) lod John Cusack kravle gennem portalen til John Malkovichs hoved, har Kaufman været udråbt til Hollywood-wonderkid.

Som en opdagelsesrejsende i den men-

neskelige bevidsthed med en excentrisk, genkendelig og alligevel evigt overraskende tilgang til dramaturgien har han opnået status af celebritet blandt skaren af ellers så ansigtsløse manuskriptforfattere. Det siger ikke så lidt, at det er sket på basis af film, der har udpræget visuelle kunstnere som Spike Jonze og Michel Gondry i instruktørsædet.

Særligt i de tre hovedværker *Being John*

Malkovich, The Adaptation (2002, *Orkidétyven*, ligeledes instrueret af Spike Jonze) og Michel Gondrys *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004, *Evigst solskin i et pletfrit sind*) træder de kaufmanske kvaliteter i øjnene, så man ikke er i tvivl om, at han mere end nogen anden er den kunstneriske afsender.¹

Fælles for værkerne er, at de handler om selvkontrol, selvoptagelse og selvudslettelse. Og dét vel at mærke i konkret freudiansk betydning. For at lykkes med et projekt i den ydre verden må hovedpersonen, typisk den indadvendte, usikre mand, tage kampen op med sit uregerlige selv og få has på det. Det lyder som klassisk historiefortælling: Mand må udvikle sig for at nå sit mål (ofte den udkårnes kærlighed). Og det er det i og for sig også. Uklassisk er det blot, at hovedkarakterens subjektive bevidsthed, det freudianske selv, er den reelle skueplads for Kaufmans fortælling! Det er her, i den indre verden, at selve handlingen tager form. Og Kaufman viser sig som en mester i at eksternalisere den.

Selvkontrol. I *Being John Malkovich* møder vi den succesforladte dukkefører Craig, der arbejder som arkivar på 7½. etage. Her opdager han en dag en portal, der fører til skuespilleren John Malkovichs bevidsthed. Craig kravler derind. En veritabel rutsjetur leder både ham og tilskueren til en verden oplevet gennem Malkovichs sanser, indtil man bliver spyttet ud i grøften på New Jersey-motorvejen.²

Da Craig fortæller om sin opdagelse, får hans uopnåelige kollega Maxine hurtigt stablet en forretning på benene. Folk strømmer til for at være John Malkovich i 15 minutter (Kaufman lader ikke muligheden for at kommentere vor tids fascination af berømted gå til spilde!). Også Craigs kone får smag for turen i Malkovich-rutsje-

banen, og snart forelsker hun sig ligesom Craig i den smukke Maxine, som hun – i Malkovichs skikkelse – lader sig forføre af. Trekantdramaet er en realitet.

Trods stakkels John Malkovichs forsøg på at beholde sin bevidsthed for sig selv går der ikke længe, før det lykkes dukkefører Craig fuldstændigt at kontrollere Malkovichs korpus. Det er næppe nogen tilfældighed, at Craig deler navn med teaterteoretikeren Gordon Craig (1872-1966), der stod fadder til den moderne idé, at skuespilleren skulle ses som en *Übermarionette*, et rent scenisk element på niveau med lys, rytme, bevægelse etc.

Kaufman af-individualiserer i alle tilfælde her sin karakter. Malkovichs verden bliver Craigs, og med Craigs fortsatte eksistens som Craig (dog i en ny krop) får vi antydning, at den egentlige virkelighed er den subjektive virkelighed. Kaufman rejser spørgsmålet om, hvorvidt selvet kan ses som et uafhængigt, ikke-fysisk subjekt, der hypotetisk set kunne bevæge sig frit gennem tid og rum. Om vi hver især i virkeligheden er små dukkeførere fanget i en krop, hvis tråde vi efter bedste formåen må hive i for at udtrykke vores følelser og tanker? Og om det menneskelige hylster i så fald har mulighed for at ændre karakter, hvis nye dukkeførere beslutter sig for at invadere det? Kan vi i øvrigt overhovedet være sikre på, at der sidder nogen og trækker i trådene på de mennesker, vi omgås?

Hvis man vil undgå at få filosofisk hovedpine af Kaufmans associationskæde af kryptiske indfald, kan man udlede et forenklet svar af en af filmens slutscener. Craigs chef, den tilsyneladende udødelige Dr. Lester/Captain Mertin (Mertin har i filmen okkuperet Dr. Lesters krop), har samlet en større gruppe pensionister, der alle kravler gennem portalen til John Malkovich for at forlænge tilværelsen i en frisk



John Cusack som marionetføreren Craig i *Being John Malkovich* (Spike Jonze, 1999)

krop. Meget kunne tyde på, at Kaufman ser selvet som en foranderlig størrelse, der i princippet udgøres af et utal af personligheder, der alle kæmper for at overtage kontrollen.

Selvoptagelse. *The Adaptations* tilblivelses-historie begynder med produktionsselskabets ønske om, at Kaufman skulle omskrive Susan Orleans nonfiktive bestseller *The Orchid Thief*. Bogen omhandler forfatterens møde med orkidéavleren John Larroche. I bund og grund en række smukke betragtninger om blomster og tilværelsen, men uden noget egentligt plot. Kaufman tog imod jobbet, men stødte hurtigt på et væsentligt problem: hvordan søren giver

man blomster dramatisk liv? Kaufmans svar skulle vise sig lige så opfindsomt, som spørgsmålet synes ubesvarligt. Hans filmmanuskript kom til at handle om selve gen-vordighederne med at løse opgaven.

I filmens første scene møder vi den frustrerede og kraftigt perspirerende Charlie Kaufman (spillet af Nicolas Cage) på settet til *Being John Malkovich*. Filmens Kaufman har nemlig ligesom virkelighedens Charlie Kaufman skrevet manuskript til dén film. Men da han bliver hyret til at omskrive Susan Orleans bog, sætter skriveblokeringen ind. Vi får i denne fase et morsomt indblik i virkelighedens produktionsscenario: Den stakkels forfatter vil så gerne undgå at kommercialisere den smukke bog på hol-



To gange Nicolas Cage i Spike Jonzes *The Adaptation* (2002, Orkidétyven)

lywoodsk manér med biljagter, sexscener og treakts-strukturer – og hvad gør man så?

Forfatterens splittelse mellem den integritets-sikrende kunstneriske vej og den kommercielle tager i filmen form af en slags personlighedsspaltning, der bringer minder om kulturhistoriens mange dobbeltgængerfortællinger. Det sker, da Charlies anderledes kække tvillingebror, Donald³ (også spillet af Cage), flytter ind i Charlies lejlighed og bekendtgør, at han ligeledes vil skrive et manuskript. Mens Charlie uden succes kæmper med at få styr på strukturen til sin orkidé-historie, skriver Donald efter et tredages seminar hos manuskriptguruen Robert McKee fluks en historie om en seriemorder, som – i ironiens navn, selvfølgelig – lider af personlighedsspaltning.

På randen af desperation får Charlie den vanvittige idé at indskrive sig selv i manuskriptet og bruge sit eget dilemma som rammefortælling for historien om

Susan Orlean og John Laroche. Og pludselig ryger fingrene i raket fart over tastaturet – tilblivelsen af den fortælling, der senere skal blive til den film, vi som seere allerede sidder og betragter. Vi er således vidne til en metafilm i yderste potens. Filmens optik afspejler både *karakteren* Charlie Kaufmans subjektive bevidsthed (hans blik på historien, mens han fortæller den) og *virkelighedens* Charlie Kaufmans bevidsthed, som han har oplevet historien.

Tilskueren sættes i et penibelt dilemma: Når karakteren Charlie vælger at gøre sit eget skriveprojekt til det objekt, der udgør omdrejningspunktet for handlingen, så afhænger fortællingens fortsatte eksistens af, hvorvidt han gennemfører sit projekt eller ej. Og da Charlie samtidig har igangsat den ligeledes faktuelle historie om Susan og John, er der pludselig to plotløse storylines, der skriger på forløsning. Og Charlie indser nødvendigheden af Robert McKees dramaturgiske rådgivning: han tyer til fiktionen.

I filmens tredje akt beslutter Charlie sig for sammen med Donald at opsøge Susan for at finde ud af mere om hendes relation til John Laroche. På deres spiontogt bliver brødrene klar over, at Susan og John har et seksuelt forhold, der primært baserer sig på Johns evne til at udvinde et narkotikum fra orkidéerne. Mødet de fire imellem udvikler sig til en drabelig biljagt, der for alvor udfordrer tilskueren med hensyn til at skelne mellem fantasi og virkelighed. Med tiden står det dog klart, at filmens tredje akt umuligt kan være sandfærdig. Den må snarere være resultatet af Charlies møde med McKee, hvor Charlie indser nødvendigheden af at nedbryde sandhedsværdien (det faktuelle) i Susans og sin egen beretning. Fantasien må diktere en slutning, der forløser alle karakterernes skæbner.

Selvudslettelse. I 2004 fik Kaufmans hidtil

største kommercielle succes, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* premiere. Den franske billedeskilibrer Michel Gondry, der også tog sig af Kaufmans knap så vellykkede *Human Nature* (2001), sad atter i instruktørstolen.

Igen udforskes temaet om selvets gåder med den menneskelige bevidsthed som legeplads. Joel (Jim Carrey) finder ud af, at hans ekskæreste Clementine (Kate Winslet) ved hjælp af en ny medicinsk procedure har fået ham slettet fra hukommelsen. For at dulme smerten opsøger Joel firmaet Lacuna Inc. og kræver Clementine slettet fra sin. Men hvem har sagt, at en følelse er forbundet til et minde og ikke omvendt? Og har Freud ikke lært os, at fortrængningens kunst er som at tisse i bukserne for at holde sig varm?

Jim Carrey og Kate Winslet i Michel Gondrys *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004, *Evigt solskin i et pletfrit sind*)



Medicineret sover Joel nu på sin seng med en metalhætte tilsluttet kraniet, mens Lacunas teknikere via kabler og computere begynder at slette Clementine fra den romantiske harddisk. Da han åbner øjnene, opdager Joel, at han befinder sig i sin egen psyke, og udslettelsesprocessen er begyndt. Filmen arbejder sig nu på bedste *Memento*-manér baglæns i hukommelsen: vi ved hele tiden, hvor vi er på vej hen, men ikke hvorfra vi kommer. Og alt imens genoplever Joel som passiv tilskuer minderne om Clementine. Jo længere de ligger tilbage, jo mere romantiske bliver minderne, og da han med Clementine ved sin side i et af romancens spæde øjeblikke ligger på en tilfrosset sø og betragter den stjerneklare nattehimmel, indser Joel, at han har fortrudt sin beslutning. For hukommelsen er selvets byggesten, og at yde vold mod dem, hvor smertelige de end måtte være, er som langsomt at ødelægge sig selv.

Mens mindernes fysiske rammer i bogstavelig forstand falder sammen eller mørklægges omkring dem, flygter Joel og Clementine af sted i hukommelsens labyrint fra minde til minde i håbet om at finde dække for erindringernes viskelæder. Samtidig genoplever de deres kærlighed til hinanden.

Det er det kaufmanske syretrip gennem den subjektive bevidsthed, som vi kender det: med en protagonist, der er så dominerende, at enhver handling, enhver karakter er et produkt af hans subjektive oplevelse og derfor i princippet ikke mere pålidelig end protagonisten selv. Og når Joel undervejs begynder at interagere med sine egne erindringer, viser Kaufman os, at minder ikke er som et kronologisk ordnet fotoalbum, vi kan tage frem som 'reminder'. Nej, de genskabes og modelleres på ny af selvet, hver gang de siver op til bevidsthedens overflade.

Da Lacuna-teknikken slutteligt er nådesløs ved de elskende, ryster Kaufman endnu en narrativ gimmick ud af ærmet. En finale, der hylder humanismen og det menneskelige sinds evne til at reagere instinktivt og intuitivt. Den bør ikke afsløres her. Men den efterlader os med en tro på, at kærligheden er mere end blot minder.

Subjektiverende dramaturgi. Charlie Kaufman har formået at placere sig i smørhullet mellem anmeldernes gunst og mainstreamens økonomiske lyksaligheder. Én af årsagerne er, at han trods sin til tider ustyrlige tilgang til dramaturgiens regelsæt ikke underkender de klassiske fortælleprincipper. Et røntgenbillede af Kaufmans kompositioner vil bekræfte den aristoteliske dramaturgis grundstamme – med en begyndelse, en midte og en slutning (dog ikke nødvendigvis i nævnte rækkefølge) – som har domineret den vestlige fortællekultur gennem årtusinder, og som siden er udmundet i den hollywoodske dramaturgi (eksempelvis Syd Fields treaktsmodel).

De obligatoriske vendepunkter er placeret millimeterpræcist (lige der, hvor producenten kan høre biografindtægten ramme kistebunden!), hvilket gør Kaufmans fortællinger tilgængelige nok til at ramme et publikum uden for kunstbiografens plyssæder. Og det hjælper bestemt også på det, at han genremæssigt, selvom hans semi-scifi-prægede universer er besværlige at klassificere, mest lægger sig op ad den romantiske komedie.

Hvad gør så, at Kaufman skiller sig ud fra mængden? Jo, for det første er han en narrativ vovehals, der hellere vælger den umulige frem for den korrekte løsning. Regler for tid og rum er helt eller delvist opløst. Hvor disse regler normalt er til for at understøtte plottets fremdrift, anvender Kaufman rum og tid til at udtrykke selvets

ukontrollérbare kaos. Der er ingen grænser mellem fantasi og virkelighed, tankerne springer, og alt er derfor muligt. Meget af tiden befinder vi os i protagonistens subjektive bevidsthed, og derfor er Kaufmans fortællinger – modsat den gængse dramaturgi – ikke lineært fremadskridende i klassisk forstand. De bevæger sig nærmere indad, eller dybere ned i bevidstheden, om man vil.

Dette åbner selvsagt op for et væld af fordele og muligheder. Hvis man først køber det skæve koncept om den indadvendte dramaturgi, er der kort vej til tilskuerens identifikation med karakteren. Vi er der ligesom fra starten. Og vi får som Craig lov til at kravle gennem portalen til subjektets kranium, hvor hverken drømmesekvenser eller flashbacks kommer til at virke påklippede og forklarende.

Man må dog ikke glemme, at formålet med den subjektiverende dramaturgi er at dykke ind i selvet for at hente ammunition til at løse en ekstern konflikt. Men overordnet set er det mere filmens job at hjernescanne sine karakterer for psykologiske/filosofiske svar og personlige bevæggrunde end at drive dem frem til handling og resultater.

Selvsving og cirkelspark. Det selvrefererende eller 'cirkulære' element spiller også en stor rolle i Kaufmans film. Som når John Malkovich glider gennem portalen til sin egen bevidsthed og mødes af et utal af Malkovich'er, der taler et sprog, der kun består af ordet 'Malkovich'. Når Kaufman går i selvsving, sker det vitterligt i en centrifuge, og det kan man så enten elske eller lade være.

Ofte som en konsekvens af tid og rums delvise opløsning indtræder de selvrefererende momenter som 'det, der er sket, det, der vil ske og det, der sker hele tiden'. Som

når *The Adaptation*-karakteren Charlie Kaufman *efter* sit møde med den udkårne Amelia via voice over proklamerer, at han nu ved, hvordan manuskriptet skal afsluttes: det skal slutte med, at han efter mødet med Amelia ved, hvordan historien skal slutte. Eller når han forklarer producenten, at han ikke vil lave en omskrivning med orkidétyverier, stoffer, sex, biljagter og personer, der overvinder forhindringer og vinder til sidst – for derefter at skrive den afsluttende akt efter selvsamme opskrift.

Cirkulariteten desorienterer fornemmelser for tid og rum. Fortæller Charlie om den tid, hvor han *skrev* manuskriptet, fortæller han om, hvordan han *vil skrive* det, eller *skriver* han det, mens vi ser det? Og er vi i Susans bevidsthed, eller er vi i Charlies bevidsthed, der digter Susans bevidsthed? På forunderlig vis inviteres tilskueren til en nærmest matematisk afkodning af den komplicerede struktur. Det samme gør sig gældende i *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, hvor der konstant sås tvivl om, hvorvidt vi befinder os i Joels bevidsthed, i den fortidige virkelighed eller i den nuværende virkelighed. Og for nu at gøre det komplicerede umuligt havner vi undertiden i en gråzone, som når Joel forgæves prøver at vågne op fra sin søvn og forsøger at kommunikere med mindet om Clementine og Lacunas teknikere på én og samme tid.

Formen spejler indholdet. Den komplekse narrative struktur i Charlie Kaufmans film består hver gang af en række fiktive lag, som man må afkode. Handlingens rum springer fra den ene karakters hoved til den næstes. Fra virkelighed til fantasi. Fra fortid til nutid og tilbage til fantasien. Hver gang man nærmer sig forståelsen, tager Kaufman os videre til næste dimension. Filmene leger kispus med hjernen, mens man holder udkig efter skjulte mønstre og

fordrejninger af virkeligheden.

Forbindelsen mellem den legesyge form og filmens tema er dog heldigvis til stede. Eksempelvis motiveres formen tematisk i *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, hvor temaet netop er hukommelsens betydning for, hvem vi er, og hvad vi føler. Derfor må vi dels opleve minderne i den rækkefølge, man normalt husker dem (de sidst tilkomne først), dels opleve minderne indefra, sådan som Joel genskaber dem i sin bevidsthed. Og hukommelsen (eller for den sags skyld søvntilstanden) fungerer ikke som de nydeligt kronologisk ordnede flashbacks, vi normalt får præsenteret. I stedet bearbejder underbevidstheden fakta til mentale stadier, der placerer sig vilkårligt mellem det virkelighedstro og det surreelle, uden meget andet end associationen som indre logik.

I *Being John Malkovich* bevæger vi os fra hovedpersonen Craigs verden (det formodet reelle) til John Malkovich, videre til Craig som Malkovich og tilbage igen. Vi bevæger os endda ind i Lottes abe, Elijah, for at få fortalt historien om, hvordan den blev taget til fange.

I *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* tager Kaufman os fra den virkelige verdens fortid (mødet mellem Joel og Clementine) til nutiden (handlingen, der udspiller sig, mens Joel får slettet hukommelsen) til selve hukommelsen (hvor vi ser minderne blive slettet) til gråzonen mellem virkelighed og erindring (Joel prøver at vågne op og standse proceduren). Vi bevæger os endda mellem det ene minde og det næste (hukommelsesscenerne smelter sammen i lyd og scenografi) for til sidst at få vendt op og ned på, hvad der er begyndelse og afslutning. Antennerne stritter som aldrig før!

Joels tilstedeværelse og bevidsthed om, hvor han befinder sig, rejser en stribe spørgsmål angående den subjektive erin-

dring: er Joel med som guide på Memory Lane for at illustrere, hvorledes hukommelsen er et 'rum', hvori man placerer sig, når et minde genskabes? Når Joel kommunikerer med sine egne minder, skyldes det så, at hukommelsen er en selvstændig verden, der eksisterer parallelt med vores virkelige liv? Og hvad med Clementine, har hun et selvstændigt liv i minderne, eller er hun blot et produkt af Charlies hukommelse? Charlie Kaufman undersøger subjektive tilstande, hvor realismebegrebet ikke umiddelbart lader sig definere. Parallelt med *Being John Malkovich* antydes det, at den subjektive virkelighed måske er den rigtige virkelighed.

Den kinesiske æske synes at være inspirationen for formen i *The Adaptation*. Kaufman opstiller her en nærmest endeløs række fiktionslag, der hver især har sit udspring i den 'æske', der så at sige omgiver det. Som sagt handler filmen om Charlie Kaufmans personlige forsøg på at omskrive Susan Orleans roman til manuskript. Under karakteren Kaufmans udfærdigelse af manuskriptet præsenteres vi for historien om Susan, som under udfærdigelsen af sin bog præsenterer os for fortællingerne om orkidétyven John Laroche. Uden om hele dette fortællehierarki (Charlie, Susan, John) tilføjes en fjerde dimension, da Charlie Kaufman vælger at indskrive sig selv som hovedperson og gør det hele til en fortælling om fortællingens tilblivelse – filmens metaplan – med virkelighedens Charlie Kaufman som overfortæller.

Man kan let skyde *The Adaptation* i skoen, at den er konstrueret, forceret og ikke meget andet end et argument for en outreteret form. På den anden side lægger filmen jo ikke vægt på, at det netop er det, der er hensigten. Den er et metadrama, der går planken ud, helt ud. De metatekstuelle elementer gennemsyrrer konsekvent form og

tema i en sådan grad, at filmen grænser til at være en parodi på sig selv og sin genre.

Spillet om dramaets umulighed. Mig bekendt finder man ikke i filmhistorien en metafortælling med så konsekvent en udførelse som *The Adaptation*. Skal man finde en pendant, skal man helt tilbage til et af teaterhistoriens mest revolutionerende stykker, nemlig italienske Luigi Pirandellos *Seks personer søger en forfatter* (1921) – et værk, som *The Adaptation* i øvrigt deler mere end den metadramatiske genre med.

Pirandellos udgangspunkt var lig Kaufmans. Seks karakterer opstår i hans fantasi, men han kan ikke finde en dybere mening med deres historie og kan derfor ikke fremstille dem i dramatisk form. Han vender dette på hovedet og finder frem til en form, der pludselig giver mening. Historien om personernes forgangne skæbner byttes således ud med en anden historie: deres jagt på en forfatter til at forløse deres drama! De uforløste skæbner træder ind på scenen (både i konkret og overført betydning), hvor de afbryder prøven på et Pirandello-stykke og insisterer på, at Il Capocornico (direktøren) skal færdigskrive, forløse og realisere deres karakterer. Der opstår således et drama i dramaet. Personerne prøver at udlægge deres skæbner på scenen for i fællesskab at konstruere deres drama, men det viser sig umuligt.

Samme spil om dramaets umulighed⁴ ligger i Charlies forsøg på at omskrive den uomskrivelige roman. Projektet viser sig umuligt uden fantasiens intervention. De to værker handler begge om tekster, der ikke lader sig dramatisere, og har derfor temaet om formens og kommunikationens utilstrækkelighed til fælles.

I *The Adaptation* har Kaufman fra start Susans bog som fortællegrundlag. Personerne er givet på forhånd, men romanens

plotløse natur gør, at handlingen må indpodes og slutteligt opfindes. I *Seks personer søger en forfatter* er karakterernes fortid klarlagt, og personerne er derfor formuleret. Men også her viser det sig, at handlingen ikke passer ind i en dramatiseret form, og derfor må Pirandello placere personerne i en ydre kontekst (teatergruppen) for at fremtvinge en egentlig historie. Kaufman har kort sagt spejlet Pirandellos opskrift, 'drama haves, forfatter søges', og lavet den om til 'forfatter haves, drama søges'.

De udlagte situationers drama. Kaufmans værker ligger i tråd med det emne, som størstedelen af det 20. århundredes store modernistiske forfattere har beskæftiget sig med: selvet. Tænk bare på Kafkas paranoia, Prousts monologer og subjektiviteten hos Woolf, Joyce og Beckett.

Mere end noget andet virker Kaufmans tilgang til Susan Orleans bog dog funderet i Strindbergs drømmespil og den tankegang, at ens eget indre er det eneste, man kender – og derfor det udgangspunkt, man nødvendigvis må lade sig diktere af. Konsekvensen af denne 'subjektiverende dramaturgi' bliver, at filmens protagonist overtager Kaufmans film og dermed reducerer sine medkarakterer til sekundære brikker i sit spil.

I både *The Adaptation* og *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* er karaktererne reproduktioner af protagonistens subjektive bevidsthed og derfor i hans vold. Som Lacuna-chefen dr. Mierzwiak udtrykker det, da Joel – desperat for at stoppe udslettelsen af Clementine – opsøger ham i mindet om den dag, han bestilte proceduren: "Jo, men ... Jeg er bare noget, du forestiller dig, Joel. Hvad kan jeg gøre herinde fra? Jeg er også inde i dit hoved. Jeg er dig."

Det samme gør sig gældende for Susan Orlean, John Laroche og Donald Kaufman

i *The Adaptation*. Indtil filmens tredje akt stemmer fiktion overens med fakta – eller så godt som det nu kan lade sig gøre, når man har med fiktionens mekanik at gøre. Men i den store forløsnings navn tvinger Kaufman dem mod den dramatiske finale, og som de projektioner af Charlies bearbejdning de er, må de pacificeret parere ordre.

I teaterdramaturgien taler man om 'de udlagte situationers drama', når personer bevidst eller ubevidst er styret af andres eller noget andets vilje og kastes ind i roller, hvis udvikling de ikke selv er herre over.⁵ Karakteren Malkovich er i *Being John Malkovich* selve legemliggørelsen af dette begreb.

Men hvorfor denne afpersonalisering af karaktererne? Fordi Kaufmans projekt ikke i sidste instans er dramatisk. Om noget er det snarere metafysisk. Det er og bliver selvet, det drejer sig om.

Dispensation udbedes. Uden at miskreditere de to talentfulde instruktører Spike Jonze og Michel Gondry må man rejse det spørgsmål, om ikke deres film først og fremmest er Kaufmans. Hans samlede værk som manuskriptforfatter har en så markant sammenhængskraft i tema, form og generel gakkethed, at man må spørge sig selv, om det ikke er på tide, at filmvidenskabens 50 år gamle auteurbegreb under særlig dispensation kan udvides til at inkludere manuskriptforfatteren.

2. Den mondæne setting er et godt eksempel på den skæve, nærmest malplacerede naturalisme, der præger Kaufmans film, og som fint understøtter deres på én gang komplicerede og selvfølgelig tankegang og tonefald. Det er påfaldende, at det er samme *low-tech*-stil, der bruges til at forløse sci-fi-elementer (f.eks. portalen til Malkovichs hjerne og de udvaskede ansigter og væltende kulisser, der bruges til at udtrykke minders forsvinden), uanset om det er Gondry eller Jonze, der står som instruktør på filmen.
3. Manuskriptet er rent faktisk krediteret 'Charlie og Donald Kaufman'. Ved manuskriptets Oscar-nominering var der spekulationer om, hvorvidt alter egoet Donald Kaufman virkelig eksisterede. Det blev dog afkræftet.
4. Begrebet 'spillet om dramaets umulighed' er lånt fra Peter Szondi, som har udarbejdet det på baggrund af netop Pirandellos stykke.
5. Dramaturgi-teoretikeren Jan Kott er ophavsmand til begrebet.

Litteratur

- Holm, Ingvar (1969). *Drama på scen*. Lund, LiberLäromedel.
- Kaufman, Charlie (2002). *The Adaptation – the Shooting Script*. New York, Newmarket Press.
- Kaufman, Charlie (2000). *Being John Malkovich*. New York, Faber & Faber Limited.
- Kaufman, Charlie (2004). *Eternal Sunshine of the Spotless Mind – the Shooting Script*. New York, Newmarket Press.
- McKee, Robert (1998). *Story*. London, Methuen.
- Pirandello, Luigi (1921). *Seks personer søger en forfatter*. In: *Nøgne masker*. København, Tiderne Skifter 1990.
- Szondi, Peter (1956). *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*. Frankfurt am Main, Suhrkampf.

Noter

1. Hverken George Clooney eller Charlie Kaufman har lagt skjul på, at Clooneys instruktion af *Confessions of a Dangerous Mind* (2002) ikke faldt i god jord hos forfatteren. Den endelige film havde reelt ikke meget med Kaufmans manuskript at gøre og vil derfor ikke blive taget i betragtning i denne artikel.