



George Clooney i *Out of Sight* (1998)

## Banal romantisk krimi eller kompleks kunstfilm?

Kærlighed og narration i Steven Soderberghs *Out of Sight*

Af Lennard Højbjerg

Er Steven Soderberghs Elmore Leonard-filmatisering *Out of Sight* (1998) en mainstream-krimi eller en art-film? Krimi-kærlighedshistorien er for så vidt banal og lige efter mainstream-skabelonen, men med sin meget sofistikerede brug af fortælleformer, herunder ekstreme tidsspring, avanceret personsubjektivitet og subtile parallelfor-

talte forløb, løfter filmen historien ind i en sfære, der stiller krav til tilskuerens fortolkningsaktivitet.

Bankrøveren Jack Foley (George Clooney) kikser flere røverier, bortfører en US Marshall (Jennifer Lopez), de forelsker sig, og alligevel skyder hun ham i benet i slutningen af filmen, så han kan afsone sin straf.

I så henseende ligner *Out of Sight* dusinvis af historier om politimanden og den kriminelle (ofte en luder), der forelsker sig. Den traditionelle udgang på den slags historier er, at forholdet går i opløsning, fordi modsætningerne er for store. Kærligheden kan nok række over sociale skel og professionelle modsætninger, men når virkeligheden kræver sin ret hver eneste dag, er skæbnen ikke til forhandling, og det må derfor ende tragisk.

*Out of Sight* følger skabelonen et langt stykke ad vejen, men filmens plot har alligevel nogle krøller, der gør den anderledes og tvinger tilskueren til at tænke langt ud over den flertydige åbne slutning for at få meningen til at hænge sammen.

**Subjektivitet eller ej?** *Out of Sight* indledes med, at Jack Foley begår det ultimative, antivoldelige solo-bankrøveri. Røveriet lykkes i første omgang, men går derefter helt i fisk, fordi den bil, Jack har stjålet, ikke kan starte. Han bliver anholdt, og i næste scene befinder vi os i fængslet, hvor Jack blandt sine medfanger hører om en flugtplan, som han insisterer på at deltage i.

I den efterfølgende fangeflugt kommer US Marshall Karen Sisco ind i historien fra sidelinjen. Hun befinder sig uden for fængslet i anden sammenhæng og ser flugten gå i gang. Hun forsøger at forhindre den, men afvæbnes af Jacks ven Buddy, der venter på Jack med en bil. Karen bliver tvunget ned i flugtbilens bagagerum sammen med Jack, og da Jack og Buddy senere fortsætter i en anden bil, kører Karen – nu i håndjern på forsædet – videre med Jack og Buddys syrede hjælper Glenn. Jack og Buddy tager ind på et hotel, og Jack går i bad. Vi ser Karen snige sig ind på den badende Jack, men han overrumpler hende, griber fat i hendes pistolarm og trækker hende ned i badekarret, hvor de begyn-

der at elske. Tilskueren har ingen viden om, hvordan Karen er sluppet fra tumpen Glenn, eller hvordan hun kan vide, at Jack befinder sig på netop det værelse på netop det hotel i netop den by. Plottet rummer med andre ord en række tomme pladser, som vi ikke umiddelbart kan udfylde og derfor må lade ligge, indtil vi evt. senere får en forklaring.

Mens Jack og Karen elsker, bryder Karens fars stemme igennem på lydsiden, og der klippes til en hospitalsstue, hvor Karen vågner op til samme faderlige stemme. En FBI-agent ankommer, og Karen fortæller ham, hvordan hun tvang Glenn til at køre galt. Hendes samvær med Jack var altså en drøm, forstår vi nu. En del tomme pladser er blevet udfyldt. Men det særlige krydderi er, at Karen drømmer, at hun sniger sig ind på Jack på det hotel, som Jack rent faktisk (i filmens objektivitet) har indlogeret sig på sammen med Buddy. Den tomme plads, som står udfyldt tilbage, handler altså om, hvordan hun kunne drømme dét?

Skønt der ikke er nogen subjektivitetsmarkører – ingen stiltræk, der fortæller os, at dette er en fantasi – må vi slutte, at badekarsscenen er noget, Karen drømmer. I den klassiske Hollywood-film ville der være langt flere stilistiske markeringer af overgangen fra filmens objektive plan til et persons subjektivt niveau – som f.eks. indzoomning på personens øjne, overtoninger, ændringer på lydsiden, optiske forvrængninger, skift fra farve til sort-hvid e.l. I *Out of Sight* er det kun Karens fars stemme over de hede badekarsfavntag, der antyder, at Karen, da hun vågner op på hospitalet, også vågner af en drøm. At hun drømmer om Jack i badekarret i præcis de omstændigheder, han faktisk befinder sig i, må være at betragte som Soderberghs postmoderne leg med tilskueren, med mindre Jack og Karen står i telepatisk kontakt med hinanden.

Da Jack og Karen endelig mødes på neutral grund på et hotel i Detroit og begynder at snakke i baren, indklippes en række indstillinger af lette berøringer deres hænder imellem. Først antager man som tilskuer, at der er tale om virkelige berøringer under bordet, men da de næste indstillinger, der indklippes i snakke-drikke-scenen, er af hende, som klæder sig af for ham, og af ham, som klæder sig af for hende på et hotelværelse, før de ender i sengen, tror man i begyndelsen, at det netop er en subjektiv forestillingsverden: Mens de sidder i baren, drømmer en af dem, eller måske begge to, om det erotiske møde mellem dem. Først da de ligger og snakker sammen i sengen efter at have elsket, bliver det klart, at de indklippede indstillinger af forspillet var flashforwards. Efter Karens frække badekarsdrøm er tilskueren selvfølgelig på vagt over for umarkerede subjektivitetsfremstillinger, og under bar-scenen er man derfor temmelig sikker på, at der er tale om fantasier, indtil det af konteksten – og igen ganske umarkeret – afsløres, at de indklippede 'fantasier' faktisk var den reelle fremtid.

I bar-scenen er der tale om en objektiv fortælling, i den forstand at de indklippede erotiske scener ikke udspringer af en persons subjektive forestillingsverden. Den subjektivt fortalte badekarsscene har ellers skabt en forventning om, at filmen også andre steder vil benytte denne form for subtil subjektivitet. Vi kaster derfor umiddelbart dette forståelses-skema ned over bar-scenen, men kun for straks at blive til grin, da der her tværtimod er tale om et objektivt flash forward – en sjældenhed selv i art-film.

**Et spørgsmål om tid.** Det er ikke kun kronologien i den enkelte sekvens/scene, der til tider manipuleres. Hele filmen er baseret på stadige spring frem og tilbage i

tid, hvilket gør det vanskeligt at få et klart overblik over sammenhængen mellem begivenhederne. Men samtidig fungerer det som en legende intellektuel udfordring af tilskueren.

Den traditionelle mainstream-filmfortællings sekvenser er oftest forbundet ved simpel tidsfølge. På handlingsplanet kommer sekvens B således normalt 'efter' sekvens A i tid. Der kan imidlertid også være tale om parallelfortalte – samtidige – forløb, som dog efterhånden er lige så klassiske og nemme at afkode for tilskueren som det simple, kronologisk fremadskridende plot. Hvem kender f.eks. ikke den krydsklippede version, hvor to parallelle fortællestrenger ender med at mødes i et dramatisk højdepunkt? I *Out of Sight* er man imidlertid som tilskuer nødt til aktivt at arbejde med begivenhedernes rækkefølge for at få logikken i historien til at hænge sammen. Først mod slutningen af filmen er vi – måske – i stand til at konstruere et kronologisk overblik. Men der opstilles mange forhindringer undervejs.

Umiddelbart efter den første fængselssekvens – den, der ender med Jacks flugt og hans møde med Karen – præsenteres vi for endnu en fængselssekvens med den tydelige tidsmarkering 'To år tidligere'. Her sidder Jack, Buddy og Glenn inde sammen, og Jack indgår en aftale med en anden fange, finansmanden Ripley, om at få et job, når de kommer ud af fængslet. Til gengæld sørger Jack for, at Ripley ikke lider overlast i spjældet. Da Jack senere – efter endt fængselsophold – opsøger Ripley, bliver han tilbudt et job som *bell boy*, hvorpå han går amok, bliver smidt ud af Ripleys kontor og i raseri begår bankrøveriet i filmens begyndelse!

Nu kan filmens kronologi tilsyneladende fastlægges: Flugtaktionen er nutid, mens bankrøveriet ligger langt tidligere, men dog



Fantasi eller virkelighed – FBI-agenten Karen (Jennifer Lopez) og bankrøveren Jack (George Clooney) på bar

efter det andet fængselsophold, som altså viser sig at være det første af de to. Efter flugten fra fængselsophold nr. 2 og mødet med Karen, der havner på hospitalet efter biluheldet med Glenn, tager alle til Detroit, hvor Ripley i sin villa gemmer en stor samling uslebne diamanter, som han har været dum nok til at fortælle sine medfanger om to år tidligere.

Under kuppet mod Ripley-villaen sender Jack Buddy afsted med alle diamanterne og arresteres selv af Karen. I fangetransporten får han selskab af den ultimative flugtkonge – en stor sort fyr, der altid bryder ud af de fængsler, han anbringes i – og vi fornemmer, at Jacks forestående fængselsophold næppe heller bliver langvarigt.

**Tematiske parallelogrammer.** Foruden ved sin sindrige tidsstruktur er *Out of Sight* karakteriseret ved et væld af parallelførte segmenter. Det er ikke noget ukendt

fænomen i krimi-genren, hvor man ofte lader flere forskellige parallelle handlingsforløb krydse hinanden på et eller andet tidspunkt – som f.eks. i *The Thomas Crown Affair* (*Thomas Crown & Co*, 1968, instr. Norman Jewison), der i indledningen i en række handlingsforløb præsenterer os for et kup under udførelse, men først senere i processen lader de forskellige strenge krydse hinanden og blive til et samlet forløb.

Der er også andre former for parallelitet end den, som klipningen og begivenhedernes rækkefølge kan skabe. F.eks. kan stemningen hos en af hovedpersonerne fremhæves gennem filmens mise-en-scène, ligesom rekvisitter kan bruges til at understrege træk i personernes handlinger, følelser og skjulte motiver. I sådanne tilfælde fungerer paralleliteten som en slags ekstra information, der subtilt forstærker allerede tilstedeværende træk – i modsætning til metaforiske parallelismer, der rækker ud



Parallel kejtethed

over det, vi umiddelbart kan se i billedfeltet.

Parallelfortalte segmenter kan imidlertid også understrege ligheder og forskelle på det tematiske plan, som det f.eks. typisk ses i art-filmen, men sjældent i den klassiske genrefilm. I *Out of Sight* jongleres med mange parallelt fortalte handlingsstrenger, der for de flestes vedkommende

netop hænger sammen i kraft af indbyrdes tematiske relationer. Tydeligst i den pointemættede sekvens, hvor Karen er hjemme hos sin far efter hospitalsopholdet, og hendes kæreste, FBI-agenten Ray (Michael Keaton), kommer på besøg. Inden da har faderen (Dennis Farina) spurgt, om det er Jack, der er et billede af i avisen, og Karen svarer, at sådan ser han slet ikke ud. I et

langt sigende blik mod faderen forklarer hun, at han mere ligner ... hvorpå hun bliver afbrudt af Rays ankomst. Ligheden mellem Jack og Karens far er slående, og man aner som tilskuer en ødipal undertone i dramaet.

Mens Ray fortæller om, hvordan FBI har skudt en af de flygtede fanger ned, ringer telefonen. Det er Jack, og Karen tager den trådløse med udenfor. Nu klippes der imellem de to handlingsstrengte – Karens samtale med Jack udenfor og Rays samtale med Karens far inde i huset. Karens far bringer (lettere sarkastisk) en sag op, som Ray – der er separeret, men endnu ikke flyttet fra konen – har været involveret i, og han spørger, om FBI billiger utroskab. Samtalen handler selvfølgelig i virkeligheden om Rays og Karens forhold, men samtidig kommer Jack og Karen tættere på hinanden i den telefonsamtale, som hun fører med ham uden for huset – han tænker på at aflevere hendes taske med hendes politi-identifikation og den pistol, hun har fået i fødselsdagsgave af sin far.

Det uholdbare i Rays og Karens forhold paralleliseres derved til forholdet mellem Jack og Karen – en vaneforbryder og en US Marshall – der også, på det tidspunkt i filmen, forekommer uholdbart, men som samtidig synes at indeholde et vist potentiale, fordi det – netop med disse sociale roller som konstruktiv modstand – drejer sig om kærlighed. Som tilskuer er man slet ikke i tvivl, og selv Karens far mener, at det forhold, Karen er ved at etablere til forbryderen Jack, er bedre end det, hun p.t. har med FBI-tumpen Ray. At han er halvdum, dokumenteres i begyndelsen af scenen, hvor han træder ind ad døren iført en t-shirt med påskriften 'FBI' i gigantiske typer – hvilket får Karens far til at spørge, om han også har en t-shirt, hvor der står 'undercover'?

Et andet eksempel er den sekvens, hvor Karen har fået lov til at deltage i den FBI-*task force*, der skal fange Jack og de andre flygtede fanger. Hun anbringes i lobbyen på det hotel, hvor Jack menes at være, mens hendes fuldt bevæbnede mandlige kolleger går op til Jacks værelse. I ufrivilligt selskab med en gammel hørehæmmet dame har Jack og Buddy imidlertid taget elevatoren ned til parkeringskælderen, på lydsporet akkompagneret af en muzak-version af den populære sang 'Let Me Call You Sweetheart'. Elevatoren stopper i stueetagen, hvor en gammel mand stiger ind, og i et kort øjeblik, inden elevatordøren klapper i, mødes Karens og Jacks blikke. Hun griber den trådløse radiosender, men stopper, og han vinker ganske målløs, inden elevatoren fortsætter ned mod parkeringskælderen.

Det er som om den omstændighed, at både Jack og Karen møder modstand fra omgivelserne – Karen er sat til side i lobbyen, og Jack og Buddy må væbne sig med stor tålmodighed over for de gamle, der sinker deres flugt – skaber en forståelse imellem dem. Karen undlader at advisere FBI-teamet, og Jack skjuler sig ikke, men vinker blot kejtet. Med den sødsuppeagtige underlægningsmusik, der fungerer som en slags kitschet kommentar såvel til Jacks og Karens kommende affære som til de gamle mennesker, der trisser omkring dem, antydes et langt romantisk liv for forbryderen og strisseren.

Et tredje tilfælde af parallelitet udspiller sig på det rent verbale plan. I løbet af fortællingen har vi flere gange fået at vide, at grunden til, at Jack og Buddy sad inde to år før, var, at Buddys søster sladrede og røbede et ellers velplanlagt kup. Buddys nære forhold til søsteren understreges mange gange. Da Buddy og Jack sidder i bilen og overvåger Ripleys hus inden kuppet, snakker Jack om, at han vil sættes af inde i byen,

så han kan købe et par ordentlige sko til kuppet, underforstået at han i virkeligheden vil opsøge Karen (hvad han også gør), og Buddy siger, at han hellere må ringe til sin søster.

Paralleliteten er massiv: hvis Jack vil risikere kuppet for kærligheden til Karen, kan Buddy lige så godt snakke med sin elskede søster – og dermed uundgåeligt røbe, hvad de har gang i. Dette er en ekstrem kondensering af filmens centrale tema: kærlighedens forunderlige veje. Det understreges også af mange andre episoder fra filmen og af den meget redundante brug af to centrale rekvisitter, der i sig selv skaber en parallelitet mellem Karen og Jack, nemlig Karens pistol og Jacks lighter. Jack tager pistolen, den Sig Sauer, som Karen har fået af sin far, fra hende under flugten. Senere beder hun ham om at få den igen, og han efterlader den på hovedpuden efter deres amourøse rendez-vous på hotellet i Detroit. Til slut bruger hun den til at skyde Jack i benet under Ripley-kuppet.

Jacks Zippo-lighter er hans legetøj, der fungerer på samme måde som afstressnings-kugler eller lignende. Han tænder lighteren ved enhver lejlighed, hvor han har brug for inspiration – som f.eks. under bankkuppet i filmens begyndelse, og da han møder Karen på hotellet. Han får lighteren overrakt (helt uden for reglementet) af Karen i fangetransporten i filmens slutscene, med den underforståede pointe, at han gerne må blive inspireret – til flugt, hvorpå hun kan jage og elske ham!

Der er ingen tvivl om, at Karens Sig Sauer (den mest præcise pistol, der findes) forlener hende med en maskulin pondus, samtidig med at den giver hende status af både at være datter og 'søn' af sin far. Tilsvarende repræsenterer Zippo-lighteren et væsentligt karaktertræk hos Jack – den er den gnist, der får ham til at udvikle idéer

og kreative håndteringer af vanskelige situationer.

Paralleliteten kan tillige spores i en lang række andre små detaljer. Det væsentlige er dog, at den tvinger tilskueren til at reflektere over, hvad der menes med det, der foregår. Således indikerer de mange parallelfortalte elementer, at filmen, til trods for de lidt banale genreskabeloner, den trækker på, gør krav på fortolkning. De mange fortælle-mæssige særheder – ikke-markeret subjektivitet, upålidelig fortælling og den stærkt ombrudte kronologi – kan tilskrives instruktørens leg med mediet som en slags udløber af en postmoderne inspiration, men det er først og fremmest de mange tematiske paralleliseringer, der afkræver tilskueren et forståelses- og fortolkningsarbejde af en kaliber, som ellers kun kendes fra art-film.

**Kærlighed og kønsroller.** *Out of Sight* følger indledningsvis 'strisser møder luder, de forelsker sig, men forholdet dør'-skabelonen. Modsætningerne mellem en US Marshall og en bankrøver forekommer uoverstigelige – men i dette tilfælde ender kærligheden med at sejre.

Det er først og fremmest de mange tematiske paralleliseringer, der drejer filmen væk fra skabelonens melodramatiske og klichéprægede slutning. Ud over det centrale kærlighedsforhold mellem Karen og Jack rummer *Out of Sight* nemlig også en række andre, parallelle, forhold: mellem Buddy og hans søster, mellem Karen og hendes far, mellem Jack og hans eks-kone. Forholdene spænder over hele spektret – fra illoyalitet til dyb kærlighed – men det fælles element (og filmens overordnede pointe) er, at kærligheden varer ved på trods af de forhindringer, som udgøres af kønsroller, materielle forhold, livsmål osv.

Mest prægnant er det i hovedperso-

nernes forhold. Karen og Jack har byttet sociale roller i forhold til den etablerede genrekonvention: han er forbryderen, hun repræsenterer loven, hvor skabelonen ellers tilsiger, at han skal være strømeren og hun den kriminelle (luderen). Hvor kvinden traditionelt er den, der skal 'jages' af manden, er det her kvinden, som (i kraft af sin profession) jager manden. Jack får dog også lejlighed til at vise sin maskulinitet – som på hotellet, hvor han 'frelser' Karen fra tre sælgeres flove scoringsforsøg.

I den klassiske fordeling af kønsroller tager kvinden sig af børnen og køkkenet, mens han henter penge hjem til familien – og selv om hun får arbejde på lige fod med manden, tager hun sig alligevel af redebygning, yngelpleje og madlavning. Når kvinden derimod bliver rigtigt aktiv – f.eks.

som jagende politikvinde med maskulin adfærd og en Sig Sauer som fallossymbol – kan rolleskiftet synes alt for radikalt til, at hun fortsat kan være objekt for mandens begær. Filmens pointe er imidlertid, at kærligheden kan realiseres med respekt for de nye sociale roller og forpligtelser, der følger af en sådan omvendning. Kærligheden overvinder ikke de sociale modsætninger, den fungerer på grund af dem! At det så sker på mærkelige vilkår – Jack på evig flugt, Karen på evig jagt – er blot en del af den nye virkelighed, hvori kærlighedslivet må placeres. Kærligheden forsvinder ikke, fordi de sociale kønsroller er byttet om – den skal blot finde andre realiseringsformer end dem, vi tidligere har anset for gængse.