



Amarcord (Federico Fellini, 1973)

Kødelige excesser

Den groteske realisme som verdensanskuelse, stil og udfordring

Af Mikkel Fugl Eskjær

At filmfortællinger kan være populære (i den dobbelte betydning af succes og folkelig forankring) og samtidig bryde med en række normer inden for den klassiske film, det demonstrerer bl.a. de film, som her vil blive benævnt grotesk realistiske. Der er langt fra tale om en homogen gruppe af film, og i en narratologisk sammenhæng skal filmene lokaliseres i gråzonen mellem

art cinema og klassisk filmfortælling.

I det følgende søges begrebet grotesk realisme indledningsvis indkredset gennem en række afgrænsninger af det groteske. I næste omgang opstilles en række karakteristiske træk ved den groteske realisme på film, efterfulgt af en skitse over den groteske realismes filmhistoriske udvikling. Disse afsnit danner grundlag for



Freaks (Tod Browning, 1932)

en fortælleteoretisk analyse af kausalitetens og stilens betydning i den groteske realisme på film.

Filmen og det groteske. Det groteske synes fra starten at have appelleret til filmmedit. Tom Gunning beretter om en tidlig film, der viser en elefant blive aflivet ved hjælp af elektrisk strøm – *Electrocuting an Elephant* (1903) (Gunning 1999). Sådanne eksempler er ikke usædvanlige i den tidlige film, som var snævert forbundet med det spektakulære, markedspladsen, Grand Guignol osv.

Skuespilleren Lon Chaney's mutilerede kroppe og, ikke mindst, Tod Brownings *Freaks* (1932) bragte det groteske ind i studiesystemet, og siden er det blevet fast inventar i traditionelt 'lavkulturelle'

filmgenrer som horror og sci-fi. Med New Hollywoods forkærlighed for disse genrer (Thompson 1999) – og den deraf følgende kulturelle legitimering – er det groteske med tiden blevet en del af mainstream.

I europæisk film har det groteske spillet en væsentlig filmhistorisk rolle. Den tyske ekspressionisme (bredt defineret) fandt i det groteske (løst defineret) en række figurer og repræsentationer, som tilsyneladende anskueliggjorde mellemkrigstidens tyske erfaringer med overindividuelle kræfter (krig, inflation, krise) og ubehaget ved det moderne (aftraditionisering). Dr. Caligari, Dr. Mabuse, Der Golem, Nosferatu osv. er alle groteske skikkelser i groteske universer.

Den europæiske avantgardes forkærlighed for det absurde tangerer i flere tilfælde

det groteske. Et eksempel er det frivole begravelsesoptog i René Clairs dadaistiske *Entr'acte* (1924). Men det var Buñuels tidlige film – *Un chien andalou* (1929, *Den andalusiske hund*), *L'Âge d'or* (1930, *Guldalderen*) samt den semidokumentariske *Las Hurdes* (1933) – der for alvor introducerede det groteske i den europæiske filmkunst.

Inden for nyere avantgarde vil man muligvis kunne tale om det groteske i newyorker-undergrundens såkaldte 'cinema of transgression' – bl.a. Nick Zedd, Lydia Lunch og Richard Kern – ligesom Shinya Tsukamotos japanske *Tetsuo*-film (1989/95) repræsenterer en slags 'teknogroteske'. I en kategori for sig finder man Takashi Miike, ikke mindst hans *Visitor Q* (*Bizita Q*, 2001): et *low-tech* angreb på den japanske familieinstitution i kraft af filmhistoriens til dato mest groteske familieportræt.

Googler man ordene 'groteske film', præsenteres man for et omfattende materiale, hvoraf det meste er noget, man ikke ønsker at kendes ved. Det groteske findes således i alle afskygninger. I langt de færreste tilfælde er der imidlertid tale om grotesk realisme.

Problemet er naturligvis, at filmmediets indbyggede 'realisme', dvs. dets fotografiske reproduktion af en før-filmisk 'virkelighed', altid vil forlene en filmisk repræsentation af det groteske med et vist mål af realisme. For præcisionens skyld er vi derfor nødt til at reservere betegnelsen grotesk realisme til en særlig type film og fortælling.

Grotesk realisme og film. Begrebet grotesk realisme knytter an til litteraturteoretikeren Mikhail Bakhtin. I sin analyse af Rabelais og middelalderens latterkultur betegner Bakhtin grotesk realisme som latterkulturens æstetiske formsystem, hvor "det kosmiske, det sociale og det kødelige

optræder (...) i en ubrydelig enhed (...). Og denne helhed er morsom og positiv" (Bakhtin 2001: 42). Grotesk realisme er snævert forbundet til middelalderens karnevalskultur, der udgjorde en modkulturel praksis eller et socialt *time out* i forhold til samtidens religiøse kultur og sociale orden. I karnevalet finder man en omvending af det religiøse verdensbilledes hierarki og værdisystem. Det ophøjede fornedres, og det fornedrede ophøjes gennem visuelle omrokeringer af op og ned samt forskellige former for degradering og profanering.

Karnevalets kommunikative udtryk bygger netop på en omvendingslogik af himmel og jord, højt og lavt, indre og ydre (bukser på hovedet, vrangen ud, hovedet for neden osv.). Dette var ifølge Bakhtin udtryk for en hyldelse til kroppen og det jordiske menneske i opposition til den religiøse lære og dogmatik. I latterkulturen fejres menneskets kropslige eksistens og de overgangsriter og forandringsfænomener, der knytter sig til kroppen. Og de fremstilles som regel i overdrevne og forvrængede proportioner, der fastholder både det lattervækkende og det positive ved tilværelsens kødelige dimension.

Overføres begrebet grotesk realisme til film, kendetegnes det kort beskrevet ved at udtrykke en verdensanskuelse, som kommer til udtryk i følgende træk: 1) en betoning af ikke-psykologiske kræfter, 2) et universalistisk verdensbillede, 3) en fokusering på det kødelige, og 4) en humoristisk-poetisk vision.

Disse punkter udgør en forsøgsvis definition af den groteske realisme, som vil blive uddybet i det følgende. Problemet er imidlertid, at det groteske er notorisk vanskeligt at definere. Som Geoffrey Harpham påpeger, genkender vi uden problemer det groteske, men så snart vi leder efter definitioner eller konstitutive træk, glider be-

grebet os af hænde (Harpham 1982). Bl.a. fordi det groteske, som antydnet, grænser op til en række beslægtede områder såsom karnevalet, *danse macabre*, det barokke, det absurde, det surreelle, det primitive, satiriske, magiske osv. Det betyder, at de færreste værker er entydige udtryk for grotesk realisme, men snarere rummer elementer af det groteske. Man kan derfor tale om mere eller mindre (proto)typiske varianter af grotesk realisme, afhængigt af hvorvidt det pågældende værk besidder mange eller få af ovennævnte træk.

I omgangen med den groteske realisme må man således acceptere en vis begrebslig elasticitet, som ikke mindst kommer til udtryk ved, at begrebet dækker over det, man med et genreteoretisk begrebspar kunne kalde for både en bred (eller inklusiv) og smal (eksklusiv) filmform.

Det groteske som modalitet. At grotesk realisme udtrykker en verdensanskuelse, betyder, at det groteske optræder som narrativ modalitet i forskellige typer af fortælle-systemer. Grotesk realisme repræsenterer et formsystem, som kan erstatte eller supplere både den klassiske films og art-cinemas dominerende modalitet. I klassiske film er denne modalitet præget af en rationel indstilling med fokus på målorienterede agenter. I art-cinema optræder derimod en verdensanskuelse med udgangspunkt i 'la condition humaine' (Bordwell 2002), hvor det moderne subjekts oplevelser og (ofte komplicerede) selvforståelse står i centrum. I mødet med den groteske realisme får disse fortælleformer en drejning i retning af de træk, som blev opstillet ovenfor. I første omgang ved at den kraftige psykologisering, som kendetegner de fleste fortællende film, bliver udfordret.

Skønt klassisk film og art cinema opererer med en væsensforskellig subjektfram-

stilling (det målrettede subjekt over for det projektløse, aktion over for reaktion), så er omdrejningspunktet for begge fortælleformer det psykologiserede individ. Det er i begge tilfælde subjektet, som driver handlingen fremad, hvad enten der er tale om den klassiske films dobbelte plotlinje – at vinde krigen og score klassens smukke pige – eller det fremmedgjorte individs indre rejse i den moderne art cinema (Bordwell 1985).

Over-individuel realitet. I den groteske realisme udsættes individet imidlertid for ikke-psykologiske kræfter og overindividuelle fænomener. Individet er i højere grad et produkt af kroppens drifter end af psykens laster, og dets biografi er summen af kroppenes, slægtens og det kødelige fællesskab – som det f.eks. ses i Fellinis *Amarcord* (1973) og Kusturicas *Hvid kat, sort kat* (*Crna mačka, beli mačor*, 1998). På samme måde er tid og rum uafhængigt af individet – jf. f.eks. Buñuels *El ángel exterminador* (1962, *Morderenglen*) – eller følger en epokal, historisk tid – som f.eks. i Kusturicas *Underground* (1995). Individets projekter er således indkapslet i, eller et udslag af, en før-individueret realitet.

Indlejringen i kroppens og naturens kredsløb er overgribende i forhold til den individuelle biografi. I det kosmiske verdensbillede er individets historie (eller erindringen herom) indskrevet i et cyklisk forløb af karnevalistiske festligheder, årstidernes skiften ("Jeg føler allerede foråret i mig," siger Gradisca, begærets omdrejningspunkt i Fellinis *Amarcord*), bryllupper, begravelser og kropsligt begær.

Vanskeligheden ved at gøre f.eks. Fellini til en entydig art cinema-instruktør i samme kategori som Antonioni, Bergman, Resnais o.a. er netop, at Fellinis personer ikke bare er modernitetens 'ofre' eller spej-

linger, men (også) repræsentanter for et førmoderne, nærmest tidløst subjekt (jf. Fellinis interesse for jungianske arketyper)

Ikke-dikotomisk virkelighed. Den groteske realismes universalistiske verdensbillede kommer til udtryk ved, at traditionelle klassifikationssystemer og distinktioner (jordisk/himmelsk, ung/gammel, normalitet/anomali, syg/rask, besiddende/besiddelsesløs osv.) nedbrydes. I stedet træder et ikke-dikotomisk univers, hvor smuk og grim, rig og fattig, ung og gammel repræsenterer en mere horisontal realitet. Denne verden udgør en anden, men lige så bindende realitet som den, der udgår fra den sociale ordens distinktioner. Også de privilegerede og ophøjede spiser, drikker, kopulerer, brækker sig, blomstrer op, visner væk og genopstår i naturens kredsløb.

Den groteske realisme gør således vold mod traditionelle kategorier. Velkendte former deformeres, og deformationer genformes på ukendte, tabu-belagte eller overraskende måder. Et oplagt eksempel er blandingen af det menneskelige og det dyriske. I *Amarcords* pubertære erindring er Volpina en blanding af sexmonster, hundjævel, prostitueret og galning – og noget tilsvarende gælder for La Saraghina i *8½* (1963). I *Fruit Chans Hollywood Hong Kong* (*Heung gong yau gok hor lei wood*, 2001) udviser den joviale, men overvægtige, svedende, prustende, onanerende slagterfamilie et adfærdsmæssigt slægtskab med de svin, som grilles – hvilket antager bogstavelig karakter i overvejelserne om at gøre husholdningens enorme so til rugemor for et menneskefoster. I *Livet er et mirakel* (*Zivot je cudo*, 2004) lader Kusturica optakten til den jugoslaviske borgerkrig symbolisere af en bjørn, som raserer et bondehus. Menneskelig og dyrisk adfærd smelter sammen, og groteske visioner ud-

fordrer klassiske distinktioner i forståelsen af menneskets natur.

På det formale plan sker der en tilsvarende proces, idet den klassiske fortællings distinktioner mellem helt og skurk, eksposition og konflikt, uddybning og klimaks, detaljerigdom og fortælleøkonomi udlignes. I en verden, hvor der er vendt op og ned på højt og lavt, bliver også forestillinger om helte og skurke relativiseret. I *Commedia dell'Arte* er 'Il capitano' og 'Il dottore' begge repræsentanter for samfundets højere klasser, men dog kujoner og bedrageriske. Heltene er tjeneren 'Arlecchino' og den Robin Hood-agtige 'Scarramuccia'. Noget tilsvarende ser man i den groteske realisme. Her gøres sociale randeksistenser som sigøjnere og klovne til 'helte', eller også erstattes gode og onde med karikaturer og patetiske projektioner af historiske kræfter – som i georgiske Tengiz Abuladzes *Anger* (*Monanieba*, 1984) og Kusturicas *Underground*.

Uden helte og klare psykologiske mål udviskes også handlingsforløbet. Konflikter påføres udefra snarere end at udgå indefra, handlinger knytter sig til cykliske fænomener snarere end til individuelle agenter, og klimaks er overgangen til noget nyt snarere end en afslutning på noget forgangent. Samtidig med at eksposition, uddybning og klimaks erstattes af tematiske indkredsnings og episodiske fremstillinger. Fellinis karriere illustrerer dette aspekt. Fra at fortælle (neo)realistiske fortællinger om enkeltpersoner – *La Strada* (1954) og *Le notti di Cabiria* (1957, *Cabirias nætter*) – bliver hans sene film (efter *8½*) studier af tematiske fænomener – som f.eks. *Roma* (1972) og *Satyricon* (1969).

Kroppens primat. Forskelsnedbrydningen kommer tydelig(s)t til udtryk i fokuseringen på det kødelige som en lystfyldt



Poetisk-humoristisk vision: Emir Kusturicas *Livet er et mirakel* (*Zivot je cudo*, 2004)

fejring af alt kropsligt: højt og lavt, indre og ydre, tykt og tyndt. I den karnevalistiske latterkultur finder man ifølge Bakhtin en betoning af "selve kroppen og af spisning, drikkeri, kropsudskillelser, kønsliv. Ydermere optræder disse ting i en overdreven hyperbolsk form" (Bakhtin 1999: 41).

I den tidlige trickfilms fremstilling af kroppe, som sluges, fortæres, parteres, spyttes ud, genskabes og genfødes, såvel som i nyere fabulerende film om destruktiv livsappetit og ukontrollable drifter, oplever vi en glæde ved eller blot en simpel konstatering af tilværelsens kødelige aspekter. I *Underground* ser en ufødt baby ud gennem livmoderen, i *Sort kat*, *hvid kat* havner en Roma-høvding i bogstaveligste forstand i lort til halsen, og i *Livet er et mirakel* (*Zivot je cudo*, 2004) bliver en kvindes vellystne bagdel behandlet som boksepude i en af

filmhistoriens mere groteske sexscener.

Den konstante henvisning til kroppen og dens tvetydige fænomener bidrager til at opløse traditionelle forskelle. Blod, bræk, urin, afføring, sekreter osv. (i den psykoanalytiske tradition kaldet 'det abjekte') både tilhører kroppen og udstødes af den. Disse ubestemmelige og kategorisk uklare fænomener udtrykker deres egen ambivalente sandhed om menneskets kropslige eksistens og dekonstruerer officielle dikotomier mellem det lyse (idéer og indsigt) og det dunkle (drifter og begær), mådehold og ødselhed, selvkontrol og selvfortabelse, fordybelse og nydelse, ånd og natur.

Den groteske vision. Et sidste karakteristisk træk ved den groteske realisme er forestillingen om en anden virkelighed. Man kan sige, at muligheden for at repræ-

sentere en anden verden i denne verden er et iboende træk ved enhver fortælling, ja ved al kunst. Men i den groteske realisme er denne anden verden mere end blot en formmæssig præmis. Den får karakter af en poetisk-humoristisk vision.

Denne vision antager to former. Den kan enten optræde som en subversiv utopi om et folkeligt ligeværdighedsprincip eller som en social-psykologisk diagnostik.

I det første tilfælde markeres utopien af en indifferens over for traditionelle distinktioner, hierarkier og dikotomier til fordel for et universalistisk og kropsbetonet verdensbillede, hvor alle – uanset alder, størrelse, køn og klasse – har plads og hører hjemme (om man vil det eller ej) parallelt med den sociale ordens regulerede realitet. Til denne utopi knytter sig et håb om en verden, hvor mennesket er i samklang med en anden og mere grundlæggende eksistens som et alternativ til den sociale ordens fantasiløshed og konformitet – jf. f.eks. Kusturicas *Arizona Dream* (1993) – den økonomiske verdens ulighed og fattigdom – hans *Sigøjnernes tid* (*Dom za vešanje*, 1989) – samt den politiske verdens magt og brutalitet: *Malik – far er på forretningsrejse* (*Otac na službenom putu*, 1985).

I den anden form tjener den groteske realisme til at skildre eksistentielle og/eller social-satiriske problemstillinger, for det meste uden den første forms subversive indstilling. Det groteske bliver her et billede på en verden, hvor *"time is out of joint"*. Enten i form af eksistentiel fremmedgørelse og ensomhed, som det f.eks. ses i hhv. Fellinis *La dolce vita* (1959, *Det søde liv*) og Giuseppe Tornatores *Stjerner-mageren* (1995, *L'Uomo delle stelle*), eller som satirisk angreb på totalitære ideologier eller samfundsmæssig ubalance (*Anger*).

Ikke mindst sidstnævnte kategori blander det groteske med andre udtryksstrate-

gier. *Anger* indledes med, at den karismatiske og despotiske borgmester tilsyneladende ikke vil begraves, men konstant står op af graven (hvilket han arresteres for!). I de efterfølgende scener oprulles borgmesterens liv og despotiske virke i en blanding af groteske indslag, kafkask absurditet og poetisk desperation. Det groteske fastholdes som gennemgående modalitet, men er ikke udtryksmæssigt enerådende.

Hvor forskellige de end er, deler de to former et fælles humoristisk fundament. De er aldrig alvorlige eller formanende, men fremstår som livsbekræftende og poetiske visioner, hvor det groteske er mere lattervækkende end skræmmende.

Fra fødsel til modernisme. Ovenstående karakteristisk skal ses i relation til den filmhistoriske udvikling og de forskydninger og betoning, som følger heraf.

Filmens første narrative eksperimenter byggede i vidt omfang på grotesk realistiske fremstillingsformer og karakterer. Det gælder ikke mindst Méliès, hvis baggrund (som ejer af Théâtre Robert-Houdin) var det folkelige teater med dets magi, pantomime, show-numre mm. Men det gælder også en række af Pathés tidlige film. Begge steder støder man på den groteske realismes traditionelle persongalleri bestående af Harlekin og Pierrot, alkymister, djævl, hekse, havfruer og gadesælgere.

Set i lyset af den klassiske norm, som indstiftes i årene op til 1920, er de første fortællende film således udtryk for en 'alternativ fortælleform'. Hvor den klassiske film har baggrund i det 19. århundredes realistiske roman og det såkaldte 'velgjorte skuespil', udspringer den før-klassiske film af samtidens populærkultur: vaudeville, variété, Grand Guignol, music hall osv. Forbindelseslinjen mellem den groteske realismes tidlige og sene form varetages,



Bornholms stemme (Lotte Svendsen, 1999)

som Gunning påpeger, af den historiske avantgarde, hvor en række af attraktionsfilmens karnevalistiske elementer lever videre (Gunning 1987).

I efterkrigstidens film spores to linjer i den groteske realisme: art cinema (f.eks. Buñuel og Fellini) og den fabulerende fortælling (f.eks. Kusturica). Denne deling svarer til Bakhtins fremstilling af det groteskes genfødsel i det 20. århundrede, hvor der skelnes mellem en modernistisk og en mere populærkulturel version. På filmens område kan desuden tilføjes en poetisk retning – repræsenteret ved instruktører som georgisk-armenske Sergei Paradjanov og tadsjikiske Bakhtyar Khudonazarov – hvor det groteske bliver mindre udfordrende og

bevæger sig i retning af det lyriske snarere end det absurde og barokke.

På dansk grund finder man en række film med affiniteter til den groteske realisme. Eksempelvis hos Erik Clausen (*Cirkus Casablanca*, 1981) og Helle Ryslinge (*Flambere hjerte*, 1986), der ofte udmærker sig ved at bruge grotesk realisme som social-satirisk udtryksform. Til gengæld er disse film ikke fortalt i samme vidtløftige og høje tempo, som kendetegner visse nyere eksempler på grotesk realisme. En film som *De grønne slagtere* (Anders Thomas Jensen, 2003) bygger på en grotesk-humoristisk fortælling af stor narrativ finesse. Derimod kan det diskuteres, om filmens narrative overskud modsvares af et tilsva-

rende visionært.

Et sted midt imellem finder man Lotte Svendsens *Bornholms stemme* (1999), der trækker både på den groteske realisme logik og på dens vision. Filmen lægger øre til folkelige forestillinger og tilbyder en hyperbolsk satire over fiskernes natur- og konjunkturbestemte tilværelse med klare stilistiske referencer til den groteske realisme. Fiskernes momentane velstand fremstilles i super-kulørte billeder, naturens magt og kraft giver sig udslag i overtro og myter, og tilværelsens tragiske side skildres i sørgmunter stil (en mand hænger sig iført Krølle Bølle-kostume).

Den groteske stil. Den groteske realisme narratologiske og stilistiske udformning præges af de førnævnte kendetegn. F.eks. medfører fokuseringen på tilværelsens kødelige aspekt et særligt billedudsnit. Som *Commedia dell'Arte* (der skjuler ansigtet bag masker og kommunikerer ved hjælp af et kodificeret kropssprog) fortæller den groteske realisme ved hjælp af kroppen.

Kroppen er simpelthen den groteske realisme kommunikationsmedie. Man finder derfor ikke så mange af den klassiske films nærbilleder og emotionelle *reaction shots*. Det er ikke ansigtets mikro-fysionomi (som filmteoretikeren Balázs hyldede), men kroppens udtryksfuldhed, der står i centrum. Selv når der tales og konverseres, er det kroppen, som kommunikerer. Af samme årsag domineres den groteske realisme af halv- og hel-totaler, som favoriserer kroppenes interaktion og udtryk. Endvidere finder man ofte lange indstillinger og et mobilt kamera, der trækker kroppen frem fra baggrunden og giver den form og soliditet.

Jeg vil imidlertid opholde mig ved to andre aspekter ved den groteske realisme narrative udformning: kausalitet og mise-

en-scène.

Grotesk kausalitet. At den groteske realisme ofte øver vold mod traditionelle kategorier, får afgørende indflydelse på dens kausalitetsprincip og fortælleform. Denne svinger fra den episodiske fortællings løst sammensatte univers til deciderede brud på den fysiske verdens normale fremtræden. Hos Fellini er det ofte subjektet (det kriseramte, erindrende, arketypiske), som, i overensstemmelse med art cinemas koder, binder fortællingens episoder sammen. Progressionen i disse episoder kan enten følge subjektets udvikling eller overindividuelle forhold såsom årstidernes gang (jf. *Amarcord*). I modsætning til de episodiske fortællinger, som kendetegner en række nyere amerikanske film – som f.eks. Robert Altmans *Short Cuts* (1993) og Paul Thomas Andersons *Magnolia* (1999) – er der ikke tale om, at episoderne knyttes sammen på udspekuleret narrativ vis. De enkelte episoder lever deres eget selvstændige liv, og selektionen og rækkefølgen af dem er delvist arbitrær.

I den mere radikale ende af skalaen er det selve det fysiske verdensbillede og dets distinktioner mellem det mulige og det umulige, det logiske og det ulogiske, det poetiske og det ordinære, som suspenderes. På det ikonografiske plan kan et brudeslør sejle gennem natten, stole og fisk svæve i luften, en seng blive til et flyvende tæppe, tiden gå i stå, og et brassband spille musik ophængt i et træ.

Det ikonografiske plan tilføjer ofte det groteske en poetisk dimension, hvorimod det groteske på det narrative plan ofte nærmer sig det absurdistiske. Her præsenteres vi for vanvittige historier om frihedskæmperen og hans familie, der lukkes inde i en kælder i 40 år (*Underground*), hævnudrag med en gaffel styret ved hjælp af telekinese

(*Sigøjnernes tid*), kærlighed og genopstandelse blandt Donaus sigøjnere (*Sort kat, hvid kat*).

Der er tale om fortællinger, som både på det ydre (Historiens) og det indre (fortællingens) niveau bryder med faktuelle forhold såvel som med traditionelle normer for sandsynlighed.

Når vi alligevel rives med, skyldes det for det første, at den groteske realisme på det formale plan opbygger sin egen indre norm. Personer og handlinger opfører sig konsistent i forhold til det groteske univers. For det andet er der ofte tale om et rablende højt fortælletempo, hvor utallige sidehistorier og digressioner kredser om den centrale fortælling. Der er ikke tale om art cinemas dvælende *temps morts*, post-diegetiske kamerakørsler eller psykologiske symbolisme. Snarere står vi over for et narrativt eksprestog, der bringer os fra det ene bizarre optrin til det næste. For det tredje er de enkelte scener ofte så spektakulære, overraskende og detaljemættede (se nedenfor), at vi som tilskuere hverken gives tid, plads eller anledning til at betvivle den narrative logik.

Den nonchalante omgang med vores kausale forventninger medfører, at lydside ofte indtager en fremtrædende rolle. Dermed opnås en kohærens på det stilistiske plan, som er fraværende på det narrative. Både Fellini og Kusturica betjener sig af diegetisk musik (dvs. musik, som indgår i det narrative univers), hvilket bidrager til at integrere det narrative og det stilistiske plan, men også tilføjer fortællingen endnu et grotesk element. I Kusturicas univers følges svirebrødre, bryllupper og sigøjnere som regel af et brassband, som dukker op i tide og utide. På tilsvarende vis er de mange satiriske skildringer af officielle ceremonier ofte iscenesat med musikken som omdrejningspunkt, hvad enten denne over-

døver de officielle taler (*Anger*) eller fører an i ceremoniernes kaotiske opløsning (*Underground* og *Livet er et mirakel*). I den sammenhæng kan man tillige bemærke, at musikken (særligt hos Fellini og Kusturica) ofte trækker på samme folkløristiske register.

Grotesk mise-en-scène. Den groteske realismes tendens til at anvende totalbilleder er tidligere blevet nævnt. Hertil kunne føjes et ofte ekvilibristisk kamera. Ingen af delene begrænser sig imidlertid til den groteske realisme. Inden for klassisk film deler den groteske realisme billedudsnit med f.eks. episke film og kostumedramaer, og det bevægelige kamera har (tidligere) været kendetegnende for art cinema (Antonioni, Tarkovskij, Jancsó). Jeg vil derfor fokusere på et andet stiltræk med betydning for den groteske realismes fortælle måde.

Det drejer sig om dens mise-en-scène, hvor man ofte møder en overdådighed, som nærmer sig det barokke. De groteske realistiske billeddannelser er spændt til bristepunktet af genstande og rekvisitter eller mættede af farver og handlingsplaner. Denne overdådighed bryder såvel med den klassiske films fortælleøkonomi som med art cinemas narrative askese. F.eks. bliver det umuligt at skelne væsentligt fra uvæsentligt eller det overordnede fra det underordnede. I den klassiske film ved vi, at når en skuffe trækkes ud, og indholdet afsløres – f.eks. en pistol – så er denne afsløring signifikant: pistolen vil erfaringsmæssigt optræde på et senere tidspunkt i handlingen. I art cinema bliver overfokusering på tilsyneladende arbitrære genstande ofte signifikante billeder på psykologisk ubalance eller eksistentiel isolation. Den groteske realisme giver ikke tilsvarende fortolkningsskemaer. Som tilskuere ved vi ikke, hvad vi skal stille op med scener, der



Underground (Emir Kusturica, 1995)

er fyldt med en tilsyneladende uendelig mængde af detaljer.

Undergrounds mise-en-scène eksemplificerer dette aspekt ved det groteske i begrebets etymologiske betydning. Grotesk kommer af *grottesche*, der stammer fra renæssancens opdagelse af antik ornamentik i nyudgravede romerske ruiner. Nedsænket i disse ruiner fandt man, som i forhistoriske grotter, et ukendt billedsprog, hvor mennesker, dyr og planter smeltede sammen i fantasifulde mønstre.

Underground er en sådan filmisk *grottesche*: filmens kælderunivers er et virvar af aktivitet, hvor aber, gæs, mennesker og det obligatoriske brassband kæmper om pladsen med en camoufleret kampvogn, vasketøj og rørføring, mens der produceres våben, spises, drikkes, hviles og afholdes bryllupper i dette underjordiske grottesam-

fund.

Den groteske mise-en-scène peger på en anden orden hinsides den klassiske films fortælleøkonomiske organisering af rummet, hvor hensynet til den narrative fremdrift udgør det dominerende organisationsprincip. Imidlertid skal denne orden ikke forveksles med det irrationelle eller subjektive som i art cinema, men snarere med det excessive i ornamentet. De mange detaljer i den groteske realismes mise-en-scène er i sig selv simple; vi ser og genkender en brud, der sænkes ned på en gynge, en fisk, som svæver gennem rummet, en kvinde, hvis bagdel fungerer som boksepudding. Men i deres sammenstilling bliver disse detaljer forvirrende og tvetydige. Hvorfor gynger bruden? Hvorfor bokse med en bagdel?

Denne tvetydighed vanskeliggør forstå-

elsen og afkodningen af helhedens overflødighedshorn af heterogene detaljer og indtryk. Det bliver svært (hvis ikke umuligt) at skelne mellem det centrale og det marginale; de to griber ind i hinanden. Er *Undergrounds* tunneller og sansemættede underverden et billede på politisk manipulation, på drifternes repression, nationalistisk formørkelse, kreativ livsenergi eller på destruktiv selvisolation?

Vanskeligheden hænger sammen med det groteskes grundlæggende tvetydighed. Den grotesk realistiske iscenesættelse er så indlysende fortegnet og hyperbolsk, at universet fremstår som ren fantasi. Alligevel peger iscenesættelsen på en anden orden og en anden realitet bag den forvrængede verden. Fornedrelsen af det ophøjede bliver opstigningen til det lave, hvor det officielle afslører sin egen hulhed. I den forbindelse minder det groteske om forbudet, der både fungerer som advarsel og invitation. Vi fascineres af det tvetydige, som vi tiltrækkes af det forbudte, fordi det rummer både tillokkelsen og gruen ved det ukendte. Det er håbet iklædt det forrykte; det lattervækkende i favntag med det horrible.

Stil og fortælling. De foregående afsnit viser, at i den groteske realisme er stilens funktion hverken sammenfaldende med den klassiske film, hvor stilen er underlagt plottet (syuzhetet), eller art cinema, hvor stilen kan antage form af et autonomt parameter. I den groteske realisme er stilen overvejende bundet til handlingsforløbet (præ- eller post-diegetiske kamerature findes stort set ikke). Og også perifere stilelementer kredser om den ganske vist fragmenterede handling. Men omfanget og inkongruensen heraf gør det umuligt at udpege entydigt autonome eller narrative elementer. Der er tale om en løssluppen fortælling, hvis detaljerigdom neutraliserer

forskellen på stil som henholdsvis uafhængig eller en funktion af plottet.

Den groteske realisme lever hverken af en stram fortælling (den klassiske film), modernistiske identitetskriser (art cinema) eller stringente formeksperimenter (avantgarde, parametrisk film). Grotesk realisme kan intellektualiseres, men er som udtryksstrategi selv dejligt befriet herfor. Der er først og fremmest tale om film, der skal sanses og opleves, som er visuelle og fabulerende, som vil vise frem for at bevise, og som appellerer til følelserne snarere end til intellektet.

Det groteskes udfordring. Begrebet grotesk realisme har med interessen for Bakhtin opnået stor udbredelse inden for humanvidenskabernes. Ikke mindst i poststrukturalistiske analyser af såkaldt subversive fænomener, hvor man med henvisning til populærkulturens karnevalistiske elementer har indlæst sprækker og ustabilitet i den herskende orden og/eller fundet eksempler på modkulturel praksis og subkulturel modstand.

Alligevel yder den groteske realisme til stadighed sin egen modstand. Den er hverken politisk korrekt eller behagesyg. Det er sigende, at Fellinis groteske univers altid har øvet modstand over for entydige modernistiske læsninger, hvorfor Fellini ikke har været omfattet af samme kritiske interesse som f.eks. Antonioni, Godard eller Bergman. Ligeledes blev Fellini fra starten anklaget for sit brud på den neorealistiske fremstilling, ligesom hans mange kvindefremstillinger aldrig har passeret ind i et modernistisk-progressivt paradigme.

Kusturica har med sine tilsyneladende pro-serbiske tendenser formået at forarge den herskende konsensus om Balkans fordeling af skurke og helte og har, i overensstemmelse med den generelle kulturelle

præference for realistisk filmkunst, mødt mere forståelse for sine 'virkelighedsrefererende' film end for sine rendyrket groteske film.

På et tidspunkt, hvor det groteske har invaderet populærkulturen (tænk blot på et fænomen som *Jackass* eller tv's make-over-programmer), kunne det se ud, som om det groteske har udspillet sin rolle som alternativ fortællestrategi (eller er blevet offer for sin egen succes). Man bør dog næppe forledes til at tro, at det groteske dermed har mistet sin funktion. Som deformation af det velkendte og som satire over den officielle kulturs 'naturlige' orden vil den groteske realisme højst sandsynligt antage nye former og fremelske nye udfordringer, der fortsat vil fascinere, forarge, frastøde og begejstre.

Litteratur

- Bakhtin, Mikhail (2001). *Karneval og latterkultur*. København, Det lille forlag.
- Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. London, Routledge.
- Bordwell, David (1979). "The Art Cinema as a Mode of Film Practice". In: Fowler, Catherine (red.): *The European Cinema Reader*. London, Routledge, 2002).
- Gunning, Tom (1987). "Attraktionsfilmen. Den tidlige film, dens tilskuer og avant-garden". In: *Tryllelygten* nr. 2. København, Københavns Universitet, 1995.
- Gunning, Tom (1999). "An Aesthetic of Astonishment; Early Film and the (In)Credulous Spectator". In: Braudy, Leo og Cohen, Marshall (red.): *Film Theory and Criticism*. New York, Oxford University Press.
- Harpham, Geoffrey G. (1982). *On the Grotesque. Strategies of contradiction in art and literature*. Princeton, Princeton University Press.
- Thompson, Kristin (1999). *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.