



Mondo cane (1962, instr. Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti og Franco Prosperi).

En skør og blodtørstig verden

Mondofilm, shockumentary og snuff

af Kenneth T. de Lorenzi

"Reality is boring, lies are entertaining"

Denne lille kyniske trivialitet udtales af den misantropiske dokumentarfilminstruktør Paolo (Philippe Leroy) i *L'occhio selvaggio* (1967, *The Wild Eye*), en selvrefleksiv og kritisk fiktionsfilm om det såkaldte mondogfilm-fænomen. *The Wild Eye* er instrueret af Paolo Cavara, der sammen med makkerparret Gualtiero Jacopetti og Franco Prosperi i 1962 skrev og instruerede den stilskabende *shockumentary*-film

Mondo cane.

Mondo cane – og de utallige sequels og kopier, der fulgte i dens kølvand – er sensationalistiske *exploitation*-film¹, der i en tilsyneladende dokumentarisk (men som regel iscenesat) form præsenterer på én gang frastødende og sært fascinerende perlerækker af mærkværdige, morbide skikke og ritualer fra alle hjørner af kloden.

Det problematiske ved genren var al-

lerede fra starten dens manipulation og lemfældige omgang med sandheden. Instruktørerne af *Mondo cane* har selv udtalt, at de umuligt kunne lave noget tilsvarende i dag, hvor folk er så oplyste om selv den mindste lille afkrog af verden, og det kan man jo så vælge at tolke, som man vil. Men *Mondo cane* leverede en velfungerende filmisk skabelon til fremvisning af vores uendelige fascination af døden. En slags *blueprint* for shockumentary-genren, som foreløbig er kulmineret med kultisk dyrkede filmserier som *Faces of Death* (1978-) og *Guinea Pig* (*Za Ginipiggu*, 1985-), der begge har direkte forbindelse til hele den sejlivede myte om den ultimative filmiske exploitation – *snuff*-filmen, dvs. film, der angiveligt fremviser virkelige menneskers faktiske død foran kameraet.

Shockumentaries og exploitation. Da *Mondo cane* – titlen betyder direkte oversat 'hundeverden' – fik premiere i 1962, blev den hurtigt en verdensomspændende succes, selv om det naturligvis langtfra var første gang, at filmmagere havde haft øje for at udnytte folks hunger efter det sensationelle. Udnyttelsen af exploitation-potentialet i levende billeder af det ukendte og det forbudte er lige så gammel som filmmediet selv. Tænk blot på Thomas A. Edison, der så tidligt som i 1903 dokumenterede elefanten Topsy's død i *Electrocuting an Elephant*.

Gennem det meste af den lange periode (1933-68), hvor Hollywoods censurinstans med hård hånd lugede anstødeligt indhold fra, så film kunne vises for alle aldersgrupper, var de mest geskæftige sensationister imidlertid henvist til at vise forbudte billeder – som eksempelvis William Beaudines populære 'sex-hygienefilm' *Mum and Dad* (1945) – i omrejsende *road shows*. Forevisninger af *Mum and Dad* kulminerede

gerne med en lille kortfilm, der viste en ægte fødsel, og i en tid, hvor Hollywood-film end ikke måtte vise en påklædt, gravid mave (uægte som ægte), var der, ikke overraskende, stor interesse for film, der viste verden 'som den virkelig var'.

Efter at uafhængige producenter som Roger Corman – der med stor succes lavede B-film direkte henvendt til teenagepublikummet – havde gjort det klart for enhver, at fremtiden lå i film for specifikke målgrupper frem for det brede familiepublikum, begyndte Hollywoods interne censur imidlertid langsomt at slække på sine mange krav. *Mondo canes* overvældende succes skyldtes således ikke mindst, at den rent faktisk kunne vises i de almindelige biografer i USA.

Idéen til *Mondo cane* opstod i kølvandet på de to film *Il mondo di notte* (1959, *The World by Night*, instr. Luigi Vanzi) og *Europa di Notte* (1959, *Europe by Night*, instr. Alessandro Blasetti), der begge tilbød et sensationalistisk indblik i natteli-vets udskejelser. Begge film var skrevet af Jacopetti og blev store succeser.

Jacopetti slog sig derfor sammen med Franco Prosperi og Paolo Cavara om at producere en film, der brugte de samme idéer i et bredere perspektiv. Da *Mondo cane* blev modtaget med lige dele entusiasme og forargelse verden over – den blev bl.a. indstillet til De Gyldne Palmer – fulgte de hurtigt op på succesen med *Mondo cane 2* (uden Cavara) og *La donna nel mondo* (*Women of the World*), begge fra 1963. Disse to pænt succesrige sequels bar dog præg af at være splejset hastigt sammen og bestod for en stor del af fraklip fra den første film.

Jacopetti og Prosperi fortsatte med de ambitiøse, men (ifølge dem selv) misforståede, *Africa addio* (1966 – udgivet i stærkt modificeret form som *Africa Blood*

and Guts i USA i 1970) og *Addio zio Tom* (1971, *Goodbye Uncle Tom*), som begge omhandlede forskellige aspekter af Afrikas historie – sidstnævnte i fiktionsform. De afsluttede partnerskabet i 1975 med den i dag svært opstøvelige *Mondo candido*.

'En hunds verden'. *Mondo cane* og dens sequels er i bund og grund en kombination af exploitation-filmen og gode, gammeldags skipperskrøner. Vægten er enten på det spektakulære eller på sære, oftest tabuiserede skikke og ritualer. Sex, vold og dyremishandling er vigtige ingredienser, gerne med en rundhåndet dosis racisme som krydderi. Selv påstår Prosperi og co., at de aldrig bevidst har været racistiske, og mange af de fortællerkommentarer, der serveres i voice-over, kan da også meget vel blot være et udtryk for almindelig uvidenhed.

Filmene består af en række uafhængige sekvenser, der er optaget på mere eller mindre eksotiske *locations* over hele verden. Sekvenserne kobles typisk således, at et ritual fra et 'primitivt' samfund følges af et tilsvarende fra den 'civiliserede' del af verden.

Det meste af det, der fortælles, er vanskeligt at verificere, men især materialet med forskellige etniske stammer er så grotesk og uhyrligt, at man har stærk mistanke om, at disse sekvenser er iscenesat for at passe til en vestlig pendant.

Et godt eksempel på den frie fantasi, som præger mange af indslagene, findes i *Mondo cane 2*, hvor en gruppe afrikanere ses i færd med at slæbe en død krokodille op til en bålplads, hvor de tilbereder og fortærer den – naturligvis skildret i grafiske detaljer og fra enhver tænkelig vinkel. Dernæst møder vi en kær, syv-årig dreng, og vi ser en primitiv flåde ankomme med en gigantisk guldfisk.

På baggrund af denne sekvens berettes en lille historie, der umuligt kan være andet end en go', gammeldags skipperskrøne: Det lille fiskersamfund har ikke spist andet end krokodillekød i 30 år, og som følge af den ensartede kost er (næsten) alle blevet infertile. Den lille dreng er (angiveligt) det eneste barn, der har set dagens lys i årevis, og derfor skænker landsbyen dette lille omvandrende håb for deres samfunds fremtid den sjældne, dyrebare kæmpekarpe, de har landet. Med en kommentar om, at ikke en bid af denne 'gyldne fisk' vil blive spist af andre end drengen, klippes til næste indslag.

Der er mange andre steder, hvor man kan have filmskaberne mistænkt for at have udtænkt scenarierne selv. Det er for eksempel ret svært at tro på, at de fattige fiskere i den første *Mondo cane*, som alle har mistet et eller flere lemmer til glubske hajer, ville bruge tid på at fange et antal hajer, stikke giftige søpindsvin ned i halsen på dem og slippe dem løs igen, blot for at hævne sig. Ifølge fortælleren lider hajerne en hel uge, før de endelig dør.

Og helt grotesk bliver det i et andet indslag fra den første film, hvor en afrikansk kvinde ammer en pattegris, fordi det angiveligt er skik og brug i hendes stamme, at kvinder, der mister et barn, må adoptere en forældreløs gris. Særligt når denne oplysning følges af en nedladende bemærkning om, at "der stadig findes steder i verden, hvor et spædbarns liv ikke sættes højere end en pattegris". Kunne det tænkes, at filmmagerne selv har digtet det hele? Indslaget er blevet kopieret i et utal af variationer i andre mondogfilm.

Spydigheden går begge veje. Begge de to første mondogfilm gør desuden tykt grin med moderne, 'dekadent' kunst. I den første film går det ud over Yves Klein, der

yndede at få skønjomfruer til at smøre sig ind i hans karakteristiske blå maling og g nubbe sig op ad et lærred. Der er ingen ende på fortællerens sarkastiske nedlædenhed. Og i den anden film er det en guru-agtig maler, der sidder som en Buddha og spytter maling ned i små glas, som nøgne unge kvinder indtager og spytter ud på et lærred. Det er endda klippet sådan, at de spytter umiddelbart i forlængelse af gurun, så det virker som om de udgør en slags forlængelse af hans mund. Sarkasmen er den samme i de to 'kunst-indslag', men i det andet tilfælde er troværdigheden mildest talt spinkel.

Et andet eksempel fra *Mondo cane 2* er, da vi besøger en egn i Afrika, hvor der er tørke elleve måneder om året. Hver morgen, fortælles og vises det, går kvinderne rundt og samler dug fra nogle store (og i konteksten besynderligt frodigt udseende) blade og hælder de dyrebare dråber ned i en krukke. Fra denne poetisk tilrettelagte sekvens om nøjsomhed og nød (og halvnøgne kvinder) klippes til nogle lettere overstadige, vestlige kvinder, som står (fuldt påklædt) i bassinet under Manneken Pis i Bruxelles og svælger euforisk i statuens endeløse strøm af livets grundlæggende eliksir. Fortælleren forklarer, at de unge kvinder er nygifte, og at myten tilsiger, at drikker man efter sit bryllup fra den lille tissende fyrs springvand – ja, så er man sikret mindst otte børn. Det er der selvfølgelig ingen moderne vesterlænding, der kan modstå!

En lignende modstilling finder sted, da en dyrekirkegård i Beverly Hills, hvor mange berømtheder øjensynligt har stedt deres kæledyr til hvile, stilles over for kinesernes forkærlighed for hundekød som kulinarisk delikatesse. Dyrekirkegårdssekvensen afsluttes i øvrigt effektivt med en lille flok hunde, der 'tilfældigvis' lige kommer forbi



Respektløse vovser besudler deres artsfællers grave på amerikansk *pet cemetery*, mens kinesiske hunde frister en kummerlig kulinarisk skæbne – begge dele i *Mondo cane*.



Påsekolorering af romerske kyllinger – *Mondo cane* (1962, instr. Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti og Franco Prosperi).

og pisser på deres artsfællers grave.

Lyden af løgn. Hvor de oprindelige mon-dofilms billeder stort set alle er særdeles velkomponerede og ikke sjældent betagende, så er lydsiden typisk italiensk, dvs. al reallyd er eftersynkroniseret (en praksis, italienerne først delvist forlod i slutningen af 80'erne). Man kunne måske forestille sig, at man ville gøre alt for at få lyden til at virke så realistisk som muligt, hvis hensigten var at få filmene til at fremstå som dokumentarfilm, men nej. I de fleste sekvenser i Jacopetti og Prosperis film manipuleres åbenlyst med lyden, enten for at få billederne til at passe ind i deres mange små røverhistorier eller for den komiske effekts skyld. Og de spredte dialogbidder, der dukker op, er enten håbløst asynkron eller tillægges personer, der står med ryggen til kameraet. Alt for tit udtalt med en *posh* britisk overklasse-accent.

Allerede under forteksterne på den første *Mondo cane* files klodset med lyden: En lille hund (!) slæbes modstræbende hen til et bur i en hundekennel. Til sidst smides kræet ind til nogle andre hunde, der logrende og snusende forfølger den nyankomne ud af billedet. Under det meste af dette ubrudte tracking-skud består lydsiden troværdigt nok af bjæffende hunde, men i det øjeblik hunden smides ind i buret, høres ildevarslenende snerren og smertefulde hyl, hvilket der overhovedet ikke er visuelt belæg for.

Selv når lyden passer til billedet, som når en arm stakkel i samme film – helt åbenlyst ægte – bliver maltrakteret af en rasende tyr, er hans eftersynkroniserede smertensudbrud så teatraliske, at man ikke ved, om man skal le eller græde. Til gengæld er det umuligt at holde en vantro latter tilbage, når en købmand på en markedsplads hiver en slange frem og flår den

for kunden til lyden af en lynlås, der trækkes ned.

Musikken er et kapitel for sig og en uhyre vigtig bestanddel i monofilme. *More*, den meta-agtige temasang fra den første *Mondo cane*, er en uimodståelig lille popsag, en slags *upbeat* variation over Charles Chaplins melankolske evergreen *Smile*. *More* blev et kæmpehit verden over, med indspilninger af bl.a. Frank Sinatra og Ella Fitzgerald. Den blev endda nomineret til en Oscar, og dens popularitet har utvivlsomt haft en betydelig andel i filmens succes.

Ellers består musikken i filmene, inklusive i de mange sequels, typisk af enten opulent symfonisk strygernesuppe eller hyggeligt swingende *easy listening*-jazz, ofte tilføjet *mickey mousing*-effekter ad libitum – dvs. at musikken på komisk eller ildevarslende vis følger og kommenterer bevægelserne på lærredet.

Farvel til Afrika. *Africa addio* er Jacopetti og Prosperis mest kontroversielle film og ifølge dokumentaren *The Godfathers of Mondo* (2003, instr. David Gregory) samtidig den, de selv er mest stolte af. Filmen er en refleksion over kontinentets manglende evne til selvstyre i kølvandet på uafhængigheden i begyndelsen af 1960'erne. Det er lige så svært at være uenig i den pointe, som det er pinagtigt at høre på filmens paternalistiske udgydelser om Afrika som det umodne barn, der forlades af sine forældre (kolonimagterne).

I *Africa addio* optræder mindst to rigtige likvideringer, og en stor del af filmen består af kvalmende dyreslagtninger, der tillægges den mangel på regler, som var konsekvensen af kolonimagternes tilbage-trækken. I disse næsten ubærlige sekvenser er der cirka ét drab hvert femte sekund, og man spares ikke for at blive præsenteret for

næsten fuldt udviklede, blodige fostre fra en elefant og en flodhest.

Filmens kontroversielle helikopter-optagelser af, hvad der angiveligt er en gruppe arabere udsat for massedrab, virker lidet overbevisende. Stort set alle 'ligene' bærer hvide klædedragter, og der er ikke det mindste blodstænk at se. Desuden ser man først de flygtende arabere, hvorefter filmholdet flyver videre, for først at vende tilbage dagen efter og filme resultatet af den påståede massakre. Andre sekvenser i filmen viser utallige lig, som tydeligvis er ægte.

De mange anklager for racisme og medvirken til mord, der fulgte premieren på *Africa addio*, skadede filmens box office-potentiale væsentligt og inspirerede samtidig Jacopetti og Prosperi til deres mest ambitiøse værk, *Addio zio Tom*. En på mange måder historisk korrekt film om slavetidens USA, iscenesat som en dokumentar med 'gæsteoptrædener' af en række historiske personer, der alle ytrer sig om slaveriet – citeret fra historiske kilder. Filmholdet indgår som en levende anakronisme i historien, der naturligvis lægger stor vægt på sensationelle elementer, som f.eks. den omfattende dyrkelse af humane 'avlssdyr', der fandt sted.

Filmen drager paralleller til samtidens USA, kulminerende i en sekvens – der tydeligvis er inspireret af slow motion-slutningen på Antonionis *Zabriskie Point* fra året før – hvor en Nat Turner-citerende Black Panther-type fantaserer om at begå en blodig massakre på en hvid kernefamilie.

Addio zio Tom er et hårdtslående og ambitiøst værk, hvor virkeligheden præsenteres som fiktion, i stedet for det modsatte.²

Selvransagelse på fiktionsform. Allerede fire år før *Addio zio Tom* havde en anden



Addio zio Tom (1971, *Farvel, Onkel Tom*, instr. Gualtiero Jacopetti og Franco Prosperi).

fiktionsfilm – Paolo Cavaras indledningsvist omtalte *The Wild Eye* – kritiseret monodofilmenes iscenesættelse af virkeligheden. Skønt den selv kan siges at være en exploitation-film, fremstår *The Wild Eye* som et både vredt og angerfuldt angreb på 60'ernes mondobølge i almindelighed og på Cavaras tidligere partner Jacopetti i særdeleshed. Det er en øjenåbnende film – en 'Mondo à clef', om man vil – der fremstiller monodofilmernes metoder som dybt kritisable.

The Wild Eye åbner på en afrikansk savanne, hvor et lille filmhold og deres entourage forfølger en sølle udseende gazelle i deres jeep. Kameramanden Valentino (Gabriele Tinti) filmer jagten, som har til formål at få dyrets hjerte til at briste. Den godhjertede Barbara protesterer, men bilen

bryder sammen, før de når deres mål. Efter at de har vandret rundt uden vand et par dage og er på sammenbruddets rand, begynder instruktøren Paolo at filme sit følge og spørge, om de har nogen sidste ord, der skal overbringes deres efterladte. Netop da dukker en jeep op, og de er reddet. Det hele var iscenesat af den skruppelløse instruktør, men det ved kun han og Valentino.³

Efter at Paolo har overtalt Barbara til at forlade sin mand (der efterfølgende forsvinder ud af filmen), filmer de nogle døvstumme prostituerede på Bali, men ifølge Paolo vil folk aldrig tro på det, for "virkeligheden er kedelig og løgne underholdende." Efter forgæves at have forsøgt at betale en munk for at sætte ild til sig selv tager Paolo og holdet tilbage til Indien,

hvor de opsøger en afsat maharajah og hans sultende familie. Paolo får ham til at spise sommerfugle, mod at maharajahan får en ladning dåsemad til gengæld. Da den åbenlyst racistiske Paolo vil have ham til at sælge en af sine koner, får maharajahan dog nok.

I Bombay finder filmholdet senere et kloster, der fungerer som en slags afvænningscenter, hvor munkene systematisk banker de dårlige vaner ud af sølle narkomaner med store kæppe. Fascineret betaler Paolo for at få dem alle 'ekspresafvænnet' – hvilket vil sige helt og aldeles mørbanke. Da det groteske masseoptrin – der er iscenesat ved fakkellys om natten, hvilket gør det ekstra stemningsfyldt og uhyggeligt – er i kassen, tager holdet videre til Vietnam. Paolo har stadig ikke opgivet at fange døden på film og betaler et par unge lømler for at give ham tips om henrettelser, selvmorderiske munke og lignende.

Strategien lykkes, og Paolo og Valentino får endelig filmet henrettelsen af en Vietcong-soldat. Paolo kommanderer selvsikkert og kynisk rundt med henrettelsespelotonens leder og får ham bl.a. til placere offeret foran en hvid mur for at få den bedst mulige optagelse. Valentino er tydeligvis forfærdet og beskæmmet. Da Paolo kort tid efter får et praj om, at Vietcong vil sprænge en bar i luften på et nærmere angivet tidspunkt, bliver det for meget for Valentino, der tager hjem til Rom, så Paolo må selv sørge for, at kameraet er tændt og indstillet. Kort tid før bomben skal sprænge, går han upåvirket rundt i baren og sætter lys. De andre venter udenfor og filmer med et andet kamera. Ingen har åbenbart anstændighed nok til at advare barens dansende og drikkende gæster, end ikke Barbara.

Da bomben er sprunget, farer alle ind i ruinen, mens de filmer de døde og sårede.

Paolo kommer løbende ud fra baglokalet, mens han ekstatisk råber, at han fik filmet eksplosionen. En forfærdet og grædende Barbara får pludselig en bjælke i hovedet og dør. Paolo beder sin nye kameramand om at filme sit grædende ansigt. Fade out.

Så gode venner var de vist. *The Wild Eye* er en forenklet fremstilling af monodofilmernes respektløse jagt på sensationer, men dens underspillede simplicitet gør den også meget klar og overbevisende i sit budskab – og der kan overhovedet ikke være nogen tvivl om adressaten.

Kort tid forinden havde Jacopetti og Prospero været anklaget for at være medskyldige i flere af de mord, de havde filmet til *Africa addio*. En journalist ved *L'Espresso*, Carlo Gregoretti, beskrev bl.a., hvordan Jacopetti og Prospero havde fået en henrettelse udsat for at få det bedst mulige lys til optagelserne (Kerekes og Slater 1994: 123). Prospero påstår hårdnakket, at Gregoretti først ankom flere måneder efter de kontroversielle hændelser. Ifølge instruktørerne selv blev de kun med nød og næppe frikendt, fordi de løj og sagde om én specifik henrettelse, at det var en rekonstruktion.⁴

Mange af *The Wild Eyes* andre sekvenser er mere eller mindre direkte pendanter til tilsvarende sekvenser i Jacopetti, Prospero og delvist Cavaras monodofilm. Der spises levende insekter i tortillas i *Mondo cane 2* (og bl.a. myrer fra dåse i den første), og i *Africa addio* forekommer en scene, hvor to jeeps med et langt reb udspændt mellem sig fælder den ene zebra efter den anden på savannen. Endnu en idé, man kunne mistænke de sensationslystne italienere for selv at have fundet på – det virker i hvert fald fuldstændig meningsløst, og desuden er filmmagerne helt tydeligt implicerede. Men det mest åbenlyse sammenfald er sekvensen med den brændende munk i



L'occhio selvaggio (1967, *The Wild Eye*, instr. Paolo Cavara).

Mondo cane 2. Hændelsen var virkelig nok, fotos af den brændende munk gik verden rundt, men i filmudgaven er der 'bare' tale om en dygtig rekonstruktion. Således etablerede Jacopetti og Prosperi også rekonstruktionen som almindelig praksis i mondosammenhæng.

Alt i alt er *The Wild Eye* et afbalanceret stykke *low budget*-fiktion, der stort set kun kammer over i det romantiske sideplot, hvor instruktøren Paolo med overdrevent nedladende macho-replikker scorer den smækre Barbara fra hendes mand. Barbara udgør hans films menneskelige ansigt – hendes rædsel og væmmelse bruges som små kommenterende *reaction shots* i den mondograf, han er i færd med at indspille. Eller rettere sagt er i færd med at fremprovokere.

At det bitre s/m-agtige kærlighedsplot har så fremtrædende en plads, kan få en til at fundere over, om Cavara har et lignende udestående med Jacopetti. Eller om han måske endda refererer indirekte til Jacopettis forhold til den feterede starlet

Belinda Lee, der mistede livet som 26-årig i en bilulykke under en ferie i Californien.⁵ Med i bilen var både Jacopetti og Cavara. Der er i hvert fald masser af indikationer på, at Cavara bar nag til sin tidligere ven og partner. Jacopetti var en berømt playboy i sladderbladene længe før mondograferne, og Philippe Leroy, der spiller filmens Paolo, har faktisk en vis overfladisk lighed med Jacopetti.

Døden som underholdning. Fra starten af 1970'erne, hvor sex i vidt omfang blev et anliggende for pornobranchen, har shockumentary-genren kastet sin kærlighed på døden, således at den i dag næsten udelukkende beskæftiger sig med dette tabubelagte emne.

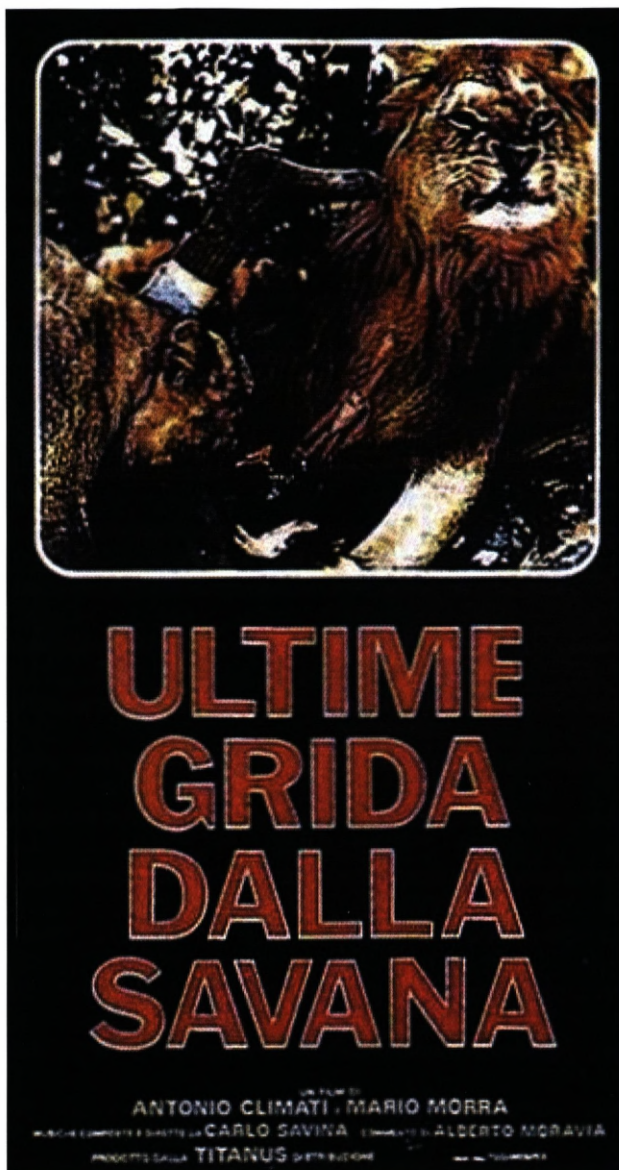
Det er et typisk træk for genren, at publikum aldrig bliver gjort opmærksom på, hvad der er ægte, og hvad der er konstrueret. Således bestod meget af den berygtede *Faces of Death*-serie af ofte temmelig ubehjælpelige rekonstruktioner – når den ikke lige svælgede i de (virkelige) blodige efterladenskaber fra trafikuheld og lignende. Og de såkaldte 'døds-mondografer' excellerer i udpenslede rituelle omskæringer (ægte), kastrationer (uægte), obduktioner (ægte) og adskillige tilfælde af mennesker, der bliver ædt af krokodiller og andre vilde dyr (uægte).

Et berømt grænseeksempel er en 'amatorfilm', der først dukkede op i filmen *Ultima grida dalla savana* (1975, *Savage Man, Savage Beast*, instr. Antonio Climati og Mario Morri), men også findes bl.a. i *Traces of Death*-kompilationen fra 1993 og i dag tillige kan opleves på YouTube. Filmen viser en hollandsk turist, Pit Dernitz, der stiger ud af sin bil i et løvereservat. Øjensynligt for at fange en lidt mere spændende komposition på sit lille 16mm Bolex-kamera. Uheldigvis har han imidler-

tid overset en løvinde på den anden side af bilen, og han bliver overfaldet og ædt af en flok løver for øjnene af sin kone og to små børn (på to og ni, siges det). Filmen bliver optaget fra to biler lige ved siden af, og en af fotograferne er endda åndsnærværende nok til at få *reaction shots* af de to forfærdede og grædende børn.

Sekvensen, der varer op til tre minutter (afhængigt af, hvor den vises), er utroligt virkelighedstro, og selv eksperter har svært ved at afgøre klippets ægthed definitivt. Det gælder også de to trashfilm-eksperter, David Kerekes og David Slater, der sammen har skrevet det definitive hovedværk om mondo- og dødsfilm – *Killing for Culture* – og de er ellers skarpe i deres dissektion og afmytologisering af disse films påståede ægthed. Ud over de mistænkelige *reaction shots* taler den måde, de to film er sammenredigeret på, imod ægtheden: kameraet mister fokus og ryster i væsentlige øjeblikke (hvor manden så kunne være blevet skiftet ud med en dukke). Endvidere holder en af parkens jeeps parkeret i baggrunden, før den til sidst kommer langsomt rullende og afbryder orgiet. Under alle omstændigheder er filmstumpen ikke for sarte sjæle. Til sammenligning ser man gudskelov blot Werner Herzog lytte til en indspilning af drabet på titelpersonen i den bizarre og kun alt for virkelige *Grizzly Man* (2005).

Filmen om Pit Dernitz' triste endeligt har inspireret flere fiktions-instruktører – bl.a. Paul Verhoeven, der inkluderede sin egen version i *De vierde man* (1983, *Den fjerde mand*), mens Ruggero Deodato, hvis *Cannibal Holocaust* (1980), der ad flere omgange er blevet anklaget for at indeholde snuff-sekvenser, i lange stræk har annekteret stilen fra denne lille dødsfilm. Senest har Daniel Myrick og Eduardo Sánchez' *The Blair Witch Project* (1999) været



Plakat fra *Ultime grida dalla savanna* (1975, *Savage Man, Savage Beast*, instr. Antonio Climati og Mario Morri).

stærkt inspireret af stilen.

I mondogfilmene er der som regel tale om ægte død, når vi ser dyr, der nedlægges bytte, og dyr, der nedlægges af mennesker. Ind imellem også dyr, der af uransagelige årsager er kommet i knibe og lider en langsom død – eksempelvis har store havskildpadder det med at falde om på skjoldet til

ære for kameraet. Disse meget udpenslede drab var stærkt udbredt i italiensk film i 70'erne, hvor både de populære kanibalfilm og flere zombiefilm boltrede sig i dyre-snuff. Idéen er klar nok: Hvis man inkluderer ægte dødsscener i en film, der på den ene eller den anden måde er stærkt optaget af døden, vil de iscenesatte sekvenser med tortur og drab på mennesker også virke mere overbevisende.

Strategien har vist sig virkningsfuld. Mange 'splatterfilm' fra perioden omkring 1980 har været beskyldt for at indeholde sekvenser, hvor mennesker faktisk blev myrdet foran kameraet. Snuff-hysteriet kulminerede med den store 'Video nasties'-affære i England, der i 1984 førte til den stærkt restriktive censurlov The Video Recordings Act. En statsligt udpeget censurinstans, The British Board of Film Classification, fik til opgave at aldersklassificere alle videofilm. Flere film blev direkte bandlyst og mange andre sønderklippet af distributørerne for overhovedet at kunne komme i betragtning. Dyremishandlinger blev overhovedet ikke accepteret, end ikke i iscenesat (uægte) form.

Snuff – en sejlivet urban myte. Det britiske engelske udtryk 'to snuff it' betyder 'at kradse af', og en snuff-film er en film, hvor man faktisk ser et menneske dø. Men i modsætning til de levende billeder af døende mennesker, som vi dagligt kan opleve i nyhedsmedierne,⁶ er en snuff-film beslægtet med pornografi, og definitionen er, at mordet skal være iscenesat, oftest seksualiseret og altid optaget alene med henblik på profit.

Kimen til myten om snuff blev lagt i slutningen af 60'erne, men den blev først for alvor finpudset og kommercielt udnyttet i New York i midten af 70'erne. Ikke overraskende er det fascinationen af

Charles Mansons hippiekult, som danner baggrund for den oprindelige vandrehistorie.

I sin bog om Manson-kulten, *The Family* (1971), beretter forfatteren Ed Sanders, hvordan kulten jævnlige både indspillede og så film, der viste mennesker blive tortureret og myrdet. Angiveligt skulle de bestialske Tate/LaBianca-mord (Manson-familien's notoriske massakrer på bl.a. Roman Polanskis højgravide kone, Sharon Tate, og, aftenen efter, på ægteparret Leno og Rosemary LaBianca) også findes på film. Intet af dette er dog nogensinde blevet verificeret, og ingen har tilsyneladende set nogen af disse film. Alligevel er myten om dem vokset til en størrelse, hvor mange medier konsekvent omtaler 'snuff-genren' som noget reelt eksisterende. Hvorvidt der virkelig skulle findes et marked for den slags, er tvivlsomt, og ingen myndigheder har nogensinde annonceret, at de har konfiskeret så meget som én eneste ægte snuff-film. Til sammenligning kan man tænke på de mange film og billeder af børn, der bliver seksuelt mishandlet, som der bliver konfiskeret tusindvis af hvert eneste år.

Samme år som Sanders' bog udkom, tog Michael og Roberta Findley til Argentina for at optage en exploitation-film baseret på Tate/LaBianca-mordene. Ægteparret var erfarne, men ikke særlig talentfulde B-filmskabere, og filmen *Slaughter* blev indspillet for en slik uden reallyd. Den blev eftersynkroniseret i USA og solgt til en uimponeret producer, Allan Shackleton, der lagde den på hylden.

I 1975 var der forlydender om, at FBI havde mistanke om, at snuff-film blev importeret til landet fra Sydamerika. Det gav Shackleton idéen til at fjerne alle credits fra *Slaughter*, indspille en slutning, hvor filmens 'instruktør' voldtager og dræber en kvindelig assistent, og, ikke mindst, at

kalde filmen for *Snuff* (1975). Han tilføjede den sensationalistisk nedladende *tagline*: ”The film that could only be made in South America ... where life is CHEAP!”, og var dermed med til at præge den populære opfattelse af, hvad der konstituerer en snuff-film. Og således vendte han desuden filmens amatøragtige præg til dens fordel.

Snuff er og bliver et lattervækkende makværk, og ingen ved deres fulde fem kan tro på, at det, den viser, er sandt. Men den blev en skandaleombrust succes og bærer stadig den dag i dag ved til det bål, der har holdt myten i live.

Ud over Deodatos tidligere omtalte *Cannibal Holocaust* og Joe D'Amatos *Emmanuelle in America* (1977), der på rystende vis kæder seksuel pirring sammen med screening af virkelig overbevisende (men iscenesat) snuff-materiale, videreudforskede Paul Schrader myten i den dystre *Hardcore* (1979), mens David Cronenberg gik helt *over the top* med sin *Videodrome* (1983), der argumenterer for, at snuff ender som fremtidig tv-underholdning. Af *Videodrome* fremgår det tillige, hvordan en snuff-film 'skal' være skudt i et enkelt værelse under primitive forhold, med sex, tortur og hætteklædte mænd som faste ingredienser.

Den indtil for nylig obskure kultfilm *The Last House on Dead End Street* (1977) blev til under næsten identiske forhold som *Slaughter*. Det var oprindeligt en amatørproduktion, optaget i en hytte af og med en række studerende i 1972 under titlen *The Cuckoo Clocks of Hell* formedelst 1500 dollars. Et godt stykke ind i optagelserne var det instruktøren/hovedrolleindehaveren Roger Watkins' mening, at filmen skulle handle om Manson-kulten, men den endte som noget langt mere udefinerbart og skræmmende. Filmen blev stjålet af en skrupelløs distributør, der lancerede den

under det navn, den kendes under i dag, efter at have skiftet hele credit-listen ud med opdigtede navne. Myten om filmen voksede støt gennem årene, indtil dens rettelige instruktør endelig opdagede bedraget og vedstod sig tilhørsforholdet på et internetforum i 2000.⁷

Et af de seneste eksempler på en fiktionsfilm, der beskæftiger sig med denne sejlivede vandrehistorie, er den britiske instruktør Bernard Roses skuffende *Snuff-Movie* (2005). Men man kan i det mindste forvisse sig om, at intet har ændret sig, for også den læner sig tydeligt op ad Tate/LaBianca-mordene.

Døden er kun et klik væk. Myten om snuff-filmen er først og fremmest blevet vedligeholdt af den sensationspresse, som altid har forstået at udnytte vores angst-blandede fascination af døden. På en spiseseddel for *Ekstra Bladet* kunne man eksempelvis få den uvurderlige oplysning, at flere af ligene i en nylig flyulykke havde været ”kogende”. Nutidens unge bliver opflasket med den nyeste sadistiske trend, *torture porn*, som kan opleves i film som *Wolf Creek* (2005, instr. Greg Mclean), samt, ikke mindst, i de to notoriske ’franchises’ *Hostel* og *Saw*, der dog er mest skræmmende i deres ufiltreret markedsleflende profitjageri.

Hvis man vil se virkelig, voldelig død behøver man i vore dage ikke andet end en computer eller en iPhone. Via søgemaskiner og hjemmesider som YouTube kan man finde alt fra offentlige steninger, dræbte soldater, selvmord for åben skærm og – klip fra gamle monodofilm. Der er endda hvirken om ægte snuff fra de tidlige 90'eres Jugoslavien, hvori den ene eller den anden fraktion torturerer og dræber sin fjende (hvilket så netop ikke gør det til snuff!). Autenticiteten diskuteres som regel

ivrigt i de til hvert indlæg tilhørende tråde. Mere kunstneriske aspirationer kan findes i nyere film som *The Bridge* (2006, instr. Eric Steel), der viser og, via interviews med pårørende, udforsker en række af de selvmord, der blev begået ved udspring fra Golden Gate Bridge i San Francisco i 2004. Og i fotografen Sally Manns kontroversielle udstilling *What Remains* (eller Steven Cantors film af samme navn fra 2005), der poetisk, men konsekvent, viser døde mennesker i forskellige stadier af opløsning.

Men præcis som video tog livet af 1970'ernes biografporno, er shockumentary-genren, der ellers selv havde oplevet en opblomstring i videoens tidsalder, blevet overflødiggjort af websteder som YouTube. Exploitation i sin rene form. Savner man en kunstnerisk vision, som der kan tages kritisk stilling til, kan de gamle mondo-film tilbyde en nostalgisk rejse tilbage til dengang, hvor verdenskortet stadig havde sorte plamager.

Noter

1. Jf. Ephraim Katz' definition i *The Film Encyclopedia*: "Film lavet med lidt eller ingen hensyntagen til kvalitet og kunstnerisk værdi, men alene med hurtig profit for øje, som regel via aggressive salgs- og reklamekampagner, der fremhæver produktets sensationalistiske aspekter."
2. Begge film findes i stærkt omredigerede amerikanske versioner. *Africa addio* fik klippet alt det politiske væk og blev genudgivet under den lokkende titel *Africa Blood and Guts* i

1970. *Addio zio Tom* fik fjernet alle sekvenser fra 1960'ernes USA og fremstod således rent historisk.

3. Trods navnesammenfaldet med filmens instruktør – en form for selvkritik, måske? – er det mere sandsynligt, at det er Valentino, der skal opfattes som Cavaras alter ego. Cavaa fungerede bl.a. som fotograf på *Women of the World*.
4. Iflg. dokumentaren *The Godfathers of Mondo* (2003).
5. Se f.eks <http://www.glamourgirlsofthesilver-screen.com/show/159/Belinda+Lee/index.html>
6. Et af de mest berømte eksempler på et mord vist i nyhedens interesse, er Abraham Zapruders lille amatørfilm af snigmordet på JFK, selv om den faktisk først blev vist mere end ti år senere, i 1975. Et andet er det notoriske, Pulitzer pris-vindende foto "General Nguyen Ngoc Loan Executing a Viet Cong Prisoner in Saigon" – et af mange eksempler, hvor det har været til diskussion, om filmholdets tilstedeværelse har haft indflydelse på selve handlingen. Fotoet viser selve dødsøjeblikket. Og nyhedsbillederne af dets tilblivelse blev vist på NBC og er inkluderet i filmen *The Killing of America* (1981), der blev skrevet og produceret af Paul Schraders bror, Leonard. Filmen består udelukkende af ægte sekvenser og er et besk angreb på USA's liberale våbenpolitik.
7. Historien bag kan bl.a. læses i bookletten til Tartans dvd-udgivelse af filmen. Den er skrevet af David Kerekes.

Litteratur

- Kerekes, David og Slater, David (1994). *Killing for Culture. An Illustrated History of Death Film*. London, Creation Books.
- Sanders, Ed (1971). *The Family. The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion*. New York, E.P. Dutton and Co.