

FILMENE

A CLOCKWORK ORANGE

Den første indstilling i Stanley Kubricks nye film begynder med et nærbillede af hovedpersonen Alex, derpå trækker kameraet sig tilbage i en lang baglæns travelling, en stadig distancering fra Alex og hans kammerater, der sidder ubevægelige i mælkebæren og venter på inspiration til aftenens aktiviteter. Indstillingen er karakteristisk for Kubricks holdning gennem hele filmen: fascination og afstandtagen på samme tid. Man fornemmer til stadighed en dobbelthed i forholdet til temaet: vold i et dekadent fremtidssamfund, som ligner nutidens. Vold på film er et emne, som traditionelt giver anledning til psykologisk debat af typen: Bliver man aggressiv af at se på aggressivitet (imitationsteorien)? Eller får man tværtimod afløb for indestængte aggressioner (katharsis-teorien)? Spørgsmålet er hidtil uafgjort. Men det er ofte klart et svagt punkt i problemstillingen i film om vold, at de tilsyneladende på én gang fordømmer vold moralsk og fremstiller den effektivt og sensationalistisk, som i andre film om ungdomskriminalitet fra »Los Olvidados« over »Vildt blod« til »491«; det er en ambivalens, som også de fleste krigsfilm lider under. Kubricks har her for så vidt sat sig ud over problematikken ved principielt at acceptere volden som livsytning og dermed også sin egen fascination af den. I en roman af Arthur C. Clarke, »Ud af barndommen«, som også delvis er baggrund for »Rumrejsen år 2001«, fortælles om et voldsomt samfund, hvor al kunstnerisk skaben er ved at uddø. Hos Kubrick antydes der en sammenhæng mellem den kunstneriske og det voldelige, og hele filmen er bestemt af splittelsen mellem fascination og afsky.

Hele filmens første del, hvor Alex og hans bande prygl, slås, voldtager, myrder, er fortalt ud fra en medrivende betagelse af den koreografiske – og cinematografiske – skønhed i voldsudøvelserne, som imidlertid til stadighed kontrasteres af en markeret frastødelse og distancering, i form af kamerabevægelser og klipning, der »tager afstand fra« motivet: voldelighederne ses ofte i passive, uinvolverede totalbilleder, f.eks. overfaldet på drankeren, voldtægtsforsøget i teatret, pryglningen af Billyboys bande. Denne dualisme synes at være filmens princip, kompositionelt markeret med, at filmen er bygget op i to dele, hvor den ene viser Alex som voldsmand, og den anden del viser ham som offer for andres vold. Dualismen ligger også i filmens fortælletekniske udformning: filmen benytter Alex som en gennemgående jeg-fortæller, der på lydbåndet kommenterer sin historie i et særpræget sprog (kaldet »nadsat«), som teenagerne taler indbyrdes, i sig selv en sælsom stilblanding af gammel-dags højtidelig stil (med »thou« og »thee«

og »your suffering friend and humble narrator«), slang (»in-out, in-out« = kopulation, »cancer« = cigaret) og en hoben, let fordrejede russiske låneord (devotchka, chelloveck, horrorshow). Fortællerstemmen markerer ved sin tilstedeværelse, at filmen følger Alex' point of view: vi ser det, som Alex ser (så) det; det hele er hans subjektive opfattelse af forløbet. Og selvom der er enkelte situationer, hvor Alex ikke har været direkte vidne (som kattekvindens alarmering af politiet og Mr. Alexanders genkendelse af Alex), så fremstilles disse optrin, sådan som Alex senere forestiller sig dem, for fortællerstemmen markerer også, at vores »humble narrator« befinder sig på et senere tidspunkt, hvorfra han ser tilbage på sine oplevelser. Men filmen udtrykker ikke blot den fiktive Alex' synspunkt, men også den faktiske Kubricks: der er, hvad man kalder, en implicit fortæller, den underforståede holdning som er filmens. For filmens holdning er jo ikke nødvendigvis den samme som hovedpersonens. Alex præsenterer sit synspunkt ucenteret ved hjælp af den underlagte fortællerstemme, men billedsiden fremstilling af begivenhederne er ikke altid i overensstemmelse med Alex' opfattelse af dem. Det er Kubrick eller den implicite fortæller, der holder sig i passivt betragende afstand, f.eks. i slutningen af kampen med Billyboys bande, hvor en supertotal indstilling viser Alex og hans hvidklædte hjælpere tærse mekanisk løs på de ubevægelige kroppe; kameraets passivitet virker næsten kynisk. Filmen skifter ofte mellem involverede sekvenser, som mordet på kattekvinden, hvor det håndholdte kamera skaber en engageret, deltagende stil, modsat voldtægtsforsøget i begyndelsen.

Voldtægtsscene i »A Clockwork Orange«.



Ligeså med Alex' selvmordsforsøg: det vises i to indstillinger, den ene viser husgavlen og den faldende krop (i slow-motion) koldt observeret nedefra, mens den anden er optaget som »subjektivt kamera«, kameraet har helt identificeret sig med den faldende Alex.

Dualismen fortsætter i fremstillingen af filmens konflikt, dens moralske dilemma. Og her står Kubrick utraditionelt som en forsvarende for volden. Alex le Large er et handelsmenneske og et nietzschesk overmenneske i slægt både med Dr. Strangelove og den til klode omskabte astronaut i »2001«. Konflikten opstår, da myndighederne behandler den kriminelle Alex, så hans aggressioner bliver hæmmet. Det moralske skisma formuleres ironisk nok af den latterlige fængselspræst (en »chaplain« som på nadsat-sprog hedder en charlie!), der forklarer, at »Goodness is chosen. When Man cannot chose, he ceases to be Man«, og hvad hjælper det, at Alex »ceases to be a wrong-doer«, når han også »ceases to be a creature, capable of moral choice«. Alex, som i filmens første del har været et dynamisk menneske i harmoni med sig selv (omend på omverdenens bekostning!), og som til stadighed har realiseret sig gennem vold, bliver nu åndeligt kastreret, ude af stand til at hamle op med den voldelige omverden: hans »gødhed« bliver lige så fatal som hans ondskab. Da valget bliver taget fra ham, ophører han med at være et dæmonisk uhyre, men fremstår som det stakkels, sagesløse offer for en koldt manipulerende verdens overgreb: hans stemme er fuld af gribende patos, da han siger »I have suffered, ... suffered!« underlagt af den smukke cello-kvintet som indleder Rossinis Wilhelm Tell-ouverture. Han bliver centrum for sympatien. Hans oprør mod og sluttelige sejr over hjernevaskens virkninger er det menneskelige gennembrud og sejr over teknikens tyranni, ligesom astronautens sejr over computeren i »2001«. Slutbilledet, der viser Alex' drømmevision af to nøgne, kæmpende kvinder omgivet af 1890'ernes velklædte borgerskab, angiver, at han virkelig »was cured all right!«, som slutsætningen lyder. Det betegner menneskets – men næppe menneskelighedens – triumf, på samme måde som i slutningen af Kershners »Altid i stødet«, hvor den utilpassede digter slipper gennem hjerneoperationen (»det hvide snit«) med sin galskab intakt.

Alex bliver offer for samfundet på samme måde som forfatteren og hans kone bliver ofre for Alex' vold; og ironisk fremhæver forfatteren senere med truende undertoner paralleliteten i Alex' og konens skæbne: »A victim of modern age, poor girl, and now you are a victim of modern age . . . but you can be helped . . .«. Alex og forfatteren, Mr. Alex (ander) er en slags lidelsesfæller, og der spilles på et subtilt slægtskab og rollebytning mellem offer og voldsmand. Da Alex er blevet afvænnet, har den kultiverede Mr. A. til gengæld lært at bruge vold: han torterer Alex med musik! I begyndelsen ser man ham skrive på en rød skrivemaskine, som Alex' bande knuser. Senere har han skiftet til en grøn: komplementærfarverne markerer måske en anden komplementaritet!

Filmens billedstil er virtuos med alle ønskelige effekter: subjektivt og håndholdt kamera, slow og fast motion, sære kameravinkler. Virkelighedsbilledet af det fremtids-england, hvor historien foregår, er skildret med besk-humoristiske detaljer: Alex' værelse har bankbokslås, rullegardinet er et Beethoven-portræt, det absurde vandglas med gebis (hvorfor har ejeren det ikke i munden?), mælkebærens automater, der er nøgne kvindefigurer, der giver mælk fra vorten, og den groteske statuette af fire, tornekronede, stepdansende Kristus'er med hinanden under armen. Ligeså omhyggeligt gennemarbejdet er musikanvendelsen, hovedsagelig velkendt klassisk musik i elektronisk bearbejdelse. Netop som rumskibs-associationerne ved »An der schönen blauen Donau« er ved at fortage sig lidt (»Zarathustra« bliver vist aldrig det samme igen!), har Kubrick fundet nye (gamle) værker, som han fylder med sine egne betydninger.

Man kan opfatte musikken som et satirisk kontrastelement: voldtægtsforsøg til »Den tyvagtige skade« perlende passager kan betragtes som ligeså blodig ironi som anvendelsen af »When Johnny comes marching home« i flyvemaskinesekvenserne i »Dr. Strangelove«. Men det er et spørgsmål, om ikke musikken er mere »loyal«, mere tematisk konsekvent. Der bliver udtrykkelig gjort opmærksom på sammenhængen mellem vold og musik; vold og musik ses som forskellige former for livs-udfoldelse. Alex slår vennen Dim ned, fordi denne tillader sig at ræbe ovenpå »Freude, schöner Götterfunken« (fra Beethovens Niende), og det kan opfattes som en anydning af, at musikken repræsenterer det gode i Alex' ellers horribles karakter, i stil med de Mozart-elskende koncentrationslejr-bødler. Men vi ser senere, hvorledes det netop er den smukke musik, der giver Alex næring til voldsfantasier og -handlinger. Scherzoen fra »Den Niende« får ham til at se mægtige syner: en hængning, naturkatastrofer, vampyren Alex, vulkaner, stenblokke der knuser en gruppe stenaldermennesker. Og selv siger han udtrykkelig, at det er, da han hører musik, at »I vidiedt right at once what to do«, da han slår de rebelske bandemedlemmer ned (i Kurosawa'sk slow-motion). Den væsentligste anvendte musik er: Begyndelsen: Purcell's »Music for the funeral of Queen Mary«; Billyboy-sekvensen: Rossini's »Den tyvagtige skade«; besøget hos Mr. & Mrs. Alexander og skænderiet i baren bagefter: Purcell igen; Alex på værelset: Scherzoen fra Beethovens »Niende«. Alex i grammofonpladeforretningen: Finalen af »Den Niende«. Kopulation i fast-motion: slutnin-

gen af Rossini's »Wilhelm Tell«. Opgøret i banden og besøget hos kattekvinden: »Den tyvagtige skade«; fængslet: begyndelsen af »Wilhelm Tell«; bibelfantasierne: Rimsky-Korsakof's »Scheherazade«; ministerens besøg og Ludovico-centret: Elgas »Pomp and Circumstances«. Citaterne fra Leni Riefenstahls »Triumph des Willems« under behandlingen: Finalen af »Den Niende«; demonstrations-testen: Purcell igen. Hos forældrene: begyndelsen af »Wilhelm Tell«. Betjentenes overfald: Purcell igen. Mr. Alexanders hævn: Scherzo fra »Den Niende« igen. Slutningen på hospitalet: Finalen af »Den Niende«. Desuden har musical-melodien »Singin' in the Rain« en særlig dramaturgisk betydning (den høres under efterteksterne i Gene Kellys egen version); ringesignalet hos Mr. Alexander er skæbne-motivet fra Beethovens »Skæbnesymfoni«!

Filmen er baseret på en roman af Anthony Burgess (i avisartiklerne, som vises i en montage, hedder Alex mærkeligt nok Alex Burgess!). Den følger romanen nøje (mere nøje end nogen af Kubricks tidligere film har fulgt deres forlæg), har kun udeladt, at Alex slår den homoseksuelle medfange ihjel. Den nye udgave af romanen (Penguin) indeholder for øvrigt en fuldstændig ordliste over nadsat-sproget. Titlen forbliver uforklaret i filmen. Kubrick har i et interview udtalt sig på linie med sin fængselspræst: »Det er vigtigt for et menneske, at det kan vælge mellem at være godt eller ondt, også selvom det vælger at være ondt. At fratage ham dette valg er at gøre ham til noget mindre end menneskeligt – en urværksappelsin« (Kosmorama 108). I romanen er »A Clockwork Orange« titlen på den roman, Mr. Alexander er i færd med at skrive, og der gengives flg. citat: »The attempt to impose upon man, a creature of growth and capable of sweetness, to ooze juicily at the last round the bearded lips of God, to attempt to impose, I say, laws and conditions appropriate to a mechanical creation, against this I raise my sword-pen –«. Citatet formulerer i parodisk stil et den menneskelige handlefriheds credo, som også Kubricks film med subtil kunst både hylder og betvivler.

Peter Schepelern.

■ CLOCKWORK ORANGE, A

A Clockwork Orange. England 1971. Dist: Warner Bros. P-selskab: Warner Bros/Polaris Productions/Hawk Film Productions. Ex-P: Max L. Raab, Si Litvino flg. As-P: Bernard Williams. Eksteriorleder: Tere Clegg. P-Ass: Andros Epanimondis, Margaret Adams. P-ass. for Stanley Kubrick: Ian Harlan. P/Instr/Manus: Stanley Kubrick. Efter: Anthony Burgess' roman »A Clockwork Orange« (1962). Instr-ass: Derek Cracknell, Dusty Symonds. Stunt-instr: Roy Scamell. Foto: John Alcott. Supplerende foto: Stanley Kubrick. Farve: Eastmancolor. Klip: Bill Butler. P-tegn: John Barry. Ark: Russell Hagg, P. Shields. Malerier/Skulpturer: Herman Makkink, Cornelius Makkink, Liz Moore, Christiane Kubrick. Kost: Milena Canonero. Musik: »Music for the Funeral of Queen Mary« af Purcell; »William Tell Overture« af Rossini; »Time Steps« af Walter Carlos; »Beethoveniana« af Walter Carlos, efter Beethoven og Purcell, spillet af Walter Carlos; »Molly Malone« af James Yorkston; »The Thieving Magpie« af Rossini; »Singin' in the Rain« af Arthur Freed, Nacio Herb Brown, sunget af Gene Kelly (fra filmen »Singin' in the Rain«); »Pomp and Circumstance Marches Nos. 1 and 4« af Edward Elgar, dirigeret af Marcus Dods; »Scheherazade« af Rimsky Korsakoff; »Overture to the Sun« af Terry Tucker; »I Want to Marry a Light-house Keeper« af Erika Eigen, fremført af Erika Eigen; »Beethoven's Symphony No. 9 in D Minor Op. 125 (2. and 4. movements)«, arr. af Walter Carlos. Elektronisk Musik: Walter Carlos. Tone: John Jordan, Brian Blamey, Bill Rowe, Eddie Haben. Makeup: Fred Williamson, George Partleton, Barbara Daly. Frisurer: Olga Angelinetta/Kons: Leonard of London. Medv: Malcolm McDowell (Alex DeLarge), Patrick Magee (Mr. Alexander), Michael Bates (Vagtschef), Warren Clarke (Dim), John Clive (En skuespiller), Adrienne Corri (Mrs. Alexander), Carl Duerig (Dr.

Brotsky), Paul Farell (Vagabonden), Clive Francis (Logerende), Michael Gover (Fængselsguvernør), Miriam Carlin (»Cat Lady«), James Marcus (George), Aubrey Morris (P. R. Deltoid), Godfrey Quigley (Fængselspræst), Sheila Raynor (Mum), Madge Ryan (Dr. Branom), John Savident (Konspirator), Anthony Sharp (Minister), Philip Stone (Dad), Pauline Taylor (Psykater), Margaret Tyzack (Konspirator), Steven Berkoff (Politikonstabel), Lindsay Campbell (Inspektør), Michael Tarn (Pete), David Prowse (Julian), John J. Carney (C.I.D. mand), Richard Connaught (Billy Boy), Carol Drinkwater (Feeley, sygeplejerske), Cheryl Grunwald (Voldtaget pige), Gillian Hills (Sonieta), Barbara Scott (Marty), Virginia Wetherell (Skuespillerinde), Katya Wyeth (En pige), Jan Adair, Vivienne Chandler, Prudence Drage, Barrie Cookson, Gaye Brown, Peter Burton, Lee Fox, Craig Hunter, Shirley Jaffe, Neil Wilson. Længde: 136 min. Censur: Ingen. Udl: Warner & Constantin. Prem: Dagmar 21.4.72.

Indspilningen startet 14. september 1970 med eksterioroptagelser i London og omegn.

DIRTY HARRY

Den snart 60-årige amerikanske instruktør Don Siegel beviser med sit sidste værk, at både han selv og den klassiske spændingsfilm er fuldt ud så vital som nogensinde. Bag sig har han en produktion på 28 spillefilm, hovedsagelig holdt inden for B-filmenes økonomiske og genremæssige rammer – og heldigvis har langt størstedelen af hans *oeuvre* været vist i Danmark. Dog er der to triste undladelser: gangsterbiografien »Baby Face Nelson« og science fiction-historien »Invasion of the Body Snatchers« – netop de to af hans film, som mange kritikere sætter højest. Som så ofte før var det franske kritikere, der først fik øjnene op for hans kvaliteter (Goddard har endda opkaldt en af personerne i »Made in USA« efter ham), og fornylig blev han kanoniseret med en retrospektiv serie i National Film Theatre, London.

»Dirty Harry« tilhører en genre, der er forholdsvis ny for Siegel – politifilm. Det er først inden for de sidste fem år, at han har beskæftiget sig med film af denne type – »Skyd uden varsel« (»Madigan«), »Coogan's Bluff« og nu altså »Dirty Harry«. Nok er hovedpersonerne i disse tre film politifolk, men vi genkender dem nemt fra en lang række af Siegels andre film, hvor de kan optræde som alt muligt andet – gangstere, krigshelte, eller anonyme hævnere. Det er bitre, destruktive og oftest selv-destruktive mennesker, der færdes hjemmevant i en verden, der skildres som gennemsyret af vold. Der er et forbløffende mandefald blandt disse tvivlsomme helte – blot fra 1960 og frem er hovedpersonerne afgået ved en pludselig død i følgende film: Elvis Presley i »Flammende stjerner«, Steve McQueen i »Et helvede for helte«, Lee Marvin i »The Killers«, Richard Widmark i »Skyd uden varsel« og »En håndfuld bly« (instrueret under pseudonym), samt Clint Eastwood i »The Beguiled«. Til dels kan denne tabliste vel tilskrives genrekonventioner, og det er da også meget få af Siegels film, han selv har haft fuld kontrol over; men alt i alt synes der at være en sådan kontinuitet i verdensanskuelse og persontegning, tværs igennem generne, at man må indrømme Siegel en personlig vision (hvad der ikke nødvendigvis er det samme som kvalitet).

I alle tre politifilm møder vi den samme typologiske sandwich: »Helten«, det intuitive handlingsmenneske (Widmark, Eastwood), der er fyldt mellem den overordnede, det ansvarsbevidste, rationelle menneske (Fonda, Cobb, Guardino), og forbyrderen, den rendyrkede psykopat (Steve Ihnat, Don Stroud, Andy Robinson). Denne skematisk