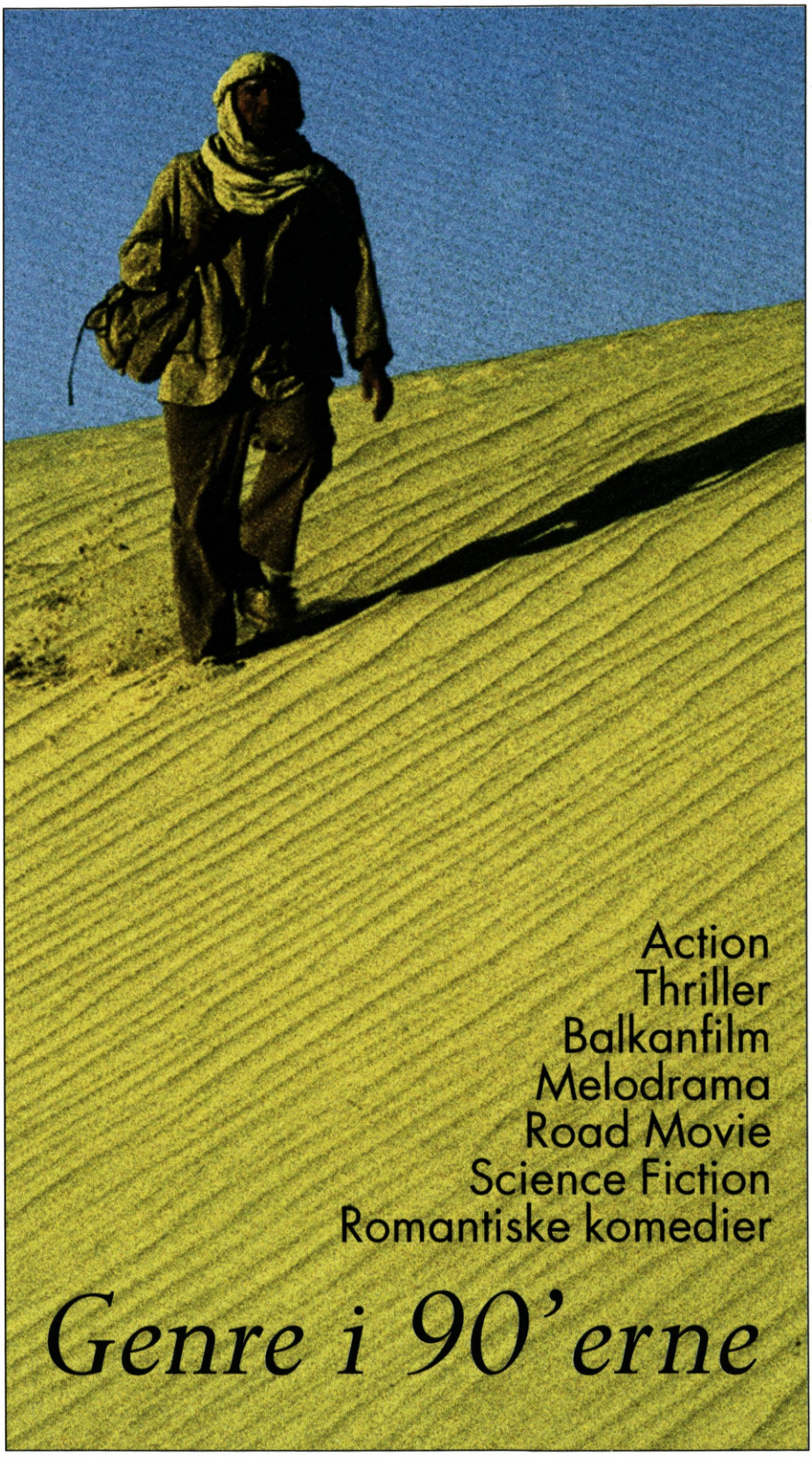
Nr. 219 - sommer 1997

Filmmuseet

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur



Action
Thriller
Balkanfilm
Melodrama
Road Movie
Science Fiction
Romantiske komedier

Genre i 90'erne

Forord

Kosmorama blev oprettet i 1954 som Det Danske Filmmuseums tidsskrift. Det var hensigten at give den kvalificerede filmkritik et forum på et tidspunkt, hvor avisernes behandling af filmstoffet ikke var præget af den store ekspertise og afspejlede den begrænsede anseelse, filmkunsten generelt nød i kulturlivet. Siden er filmmediet vokset i status, selv om der dog stadig er symptomer på, at en fuld kulturel ligestilling endnu ikke er opnået.

Det nye Kosmorama, som vi præsenterer med dette nummer, arriverer midt i de omvæltninger, som præger dansk filmkultur i disse år. Det Danske Filmmuseum, som nu er blevet en del af Det Danske Filminstitut - og derfor officielt hedder Det Danske Filminstitut Filmmuseet - er gået sammen med Institut for Film- & Medievidenskab ved Københavns Universitet i et samarbejde, der udspringer dels af Filmmuseets ønske om at danne ramme om flere forskningsaktiviteter, dels af Institut for Film- & Medievidenskabs ønske om at præsentere filmforskning i en formidlende publikation.

Vi har valgt at udsende tidsskriftet som to halvårlige bøger, hver gang med et antal længere artikler, samlet omkring et bestemt tema. Samtidig siger vi farvel til filmanmeldelserne (men ikke boganmeldelserne). Den filmkritik, som de bedste af avisernes filmanmeldere skriver, adskiller sig ikke principielt fra det, som Kosmorama kunne bringe, og det forekommer os derfor mere interessant at bruge siderne til at præsentere noget af den filmforskning, som i voksende mængde kommer fra de filmvidenskabelige miljøer i disse år.

Dette nummer drejer sig om genrefilmen i 90'erne. Emnet introduceres i Torben Grodals indledende artikel; derefter gennemgås en række af de genrer, der har haft størst betydning i perioden. Anne Jerslev skriver om melodramaet med særligt henblik på *The English Patient* og *Breaking the Waves*. Casper Tybjerg har set på den romantiske komedies comeback, mens Helle Kannik Haastrup fremdrager hovedtræk i science fiction-filmen. Rikke Schubart tager en afstikker til tv's actionserier, og Henrik Uth Jensen analyserer roadfilmens nye epoke. Zoran Petrovic lokaliserer en helt ny genre, Balkanfilmen der har afsæt i den bosniske tragedie, og Claus Christensen analyserer det onde, som det træder frem i tidens thrillers. Endelig er der anmeldelser af Torben Grodals kognitionsteoretiske filmbog, *Moving Pictures*, og af Thomas Elsaessers Fassbinder-monografi.

Kosmoramas næste og udvidede nummer kommer til efteråret, og det byder på en oversigt over dansk films første hundrede år.

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udgives af Det Danske Filminstitut Filmmuseet. Nr. 219, sommer 1997. Omslagsbillede: *The English Patient*
Redaktion: Peter Schepelern (ansvarshavende), Eva Jørholt, Dan Nissen.
Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri. ISSN-nr. 0023-4222.

Indhold

Torben Grodal
Round up the usual suspects:
90'ernes filmgenrer 6

Anne Jerslev
Evergreen?
Kærlighedsmelodramaet i 90'erne 16

Casper Tybjerg
Den billedskabte kærlighed:
Romantiske komedier i 90'ernes Hollywood 32

Helle Kannik Haastrup
Forestillinger om fremtiden:
90'ernes science fiction-film i æstetisk perspektiv 44

Rikke Schubart
Single White Male:
tv-actionserien i 90'erne 56

Henrik Uth Jensen
Genre undervejs:
Road movien i 90'erne 70

Zoran Petrovic
Falske billeder og fortidens synder:
Den tredje Balkankrig på film 86

Claus Christensen
Ondskabens strategi:
Amerikanske thrillers i 90'erne 100

BØGER:
Eva Jørholt
Verden ifølge Grodal:
Den filmiske oplevelse i øko-biologisk perspektiv 110

Christian Braad Thomsen
Fassbinders Tyskland? 116

Round up the usual suspects: 90'ernes filmgenrer

Sker der noget nyt i 90'ernes film eller er det bare business as usual? Artiklen ser på hovedtræk i tidens film og tager smagsprøver på vinen i de gamle genreflasker.

Vi er kun godt halvvejs igennem årtiet, der endnu ikke står som en afrundet helhed. 90'erne er stadig i nogle henseender en udvækst på udviklingen fra midt-80'erne og fremefter. Billedet bliver ikke mindre flimrende af, at film laves på mange forskellige måder i forskellige verdensdele. Dog er Hollywood nu som før toneangivende inden for genrefilmen og vinder stadig terræn, selv hos de antiamerikanske franskmænd. Enhver konkurrent bliver straks opkøbt, som John Woo, der havde bragt Hongkong action ud selv i Europas og USA's filmkredsløb, og derfor blev hvervet af Hollywood. Jeg vil derfor tage mit udgangspunkt i tendenser i den amerikanske filmindustri, og kun behandle alle de "etniske køkkener" kursorisk.

Filmgenrernes udvikling må ses i sammenhæng med udviklingen inden for tv-underholdning: typer af komedier, human interest og crime fiction er delvis flyttet fra ét medie til et andet, og der er kommet hele tv-kanaler for audiovisuel lyrik, musikvideoer. Modifikationer i filmens genrebillede er derfor i flere tilfælde ikke en ændring i genrebillede, men en ændring i fordelingen af genrer på medier.

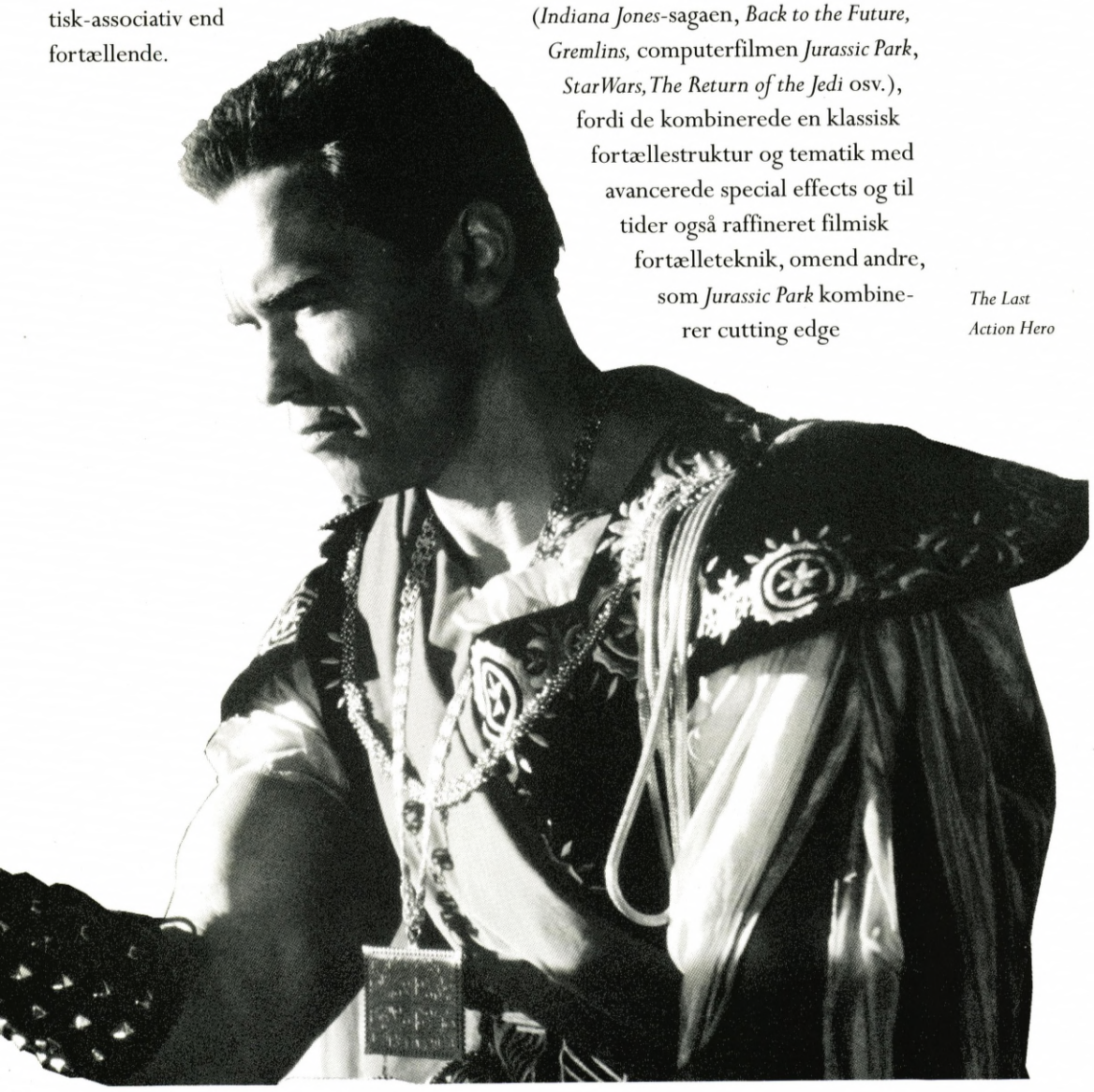
Ifølge "bogen" er der ikke grund til at forvente radikale ændringer i 90'ernes genrer af den gode grund, at flere af de centrale genrer har eksisteret så længe som filmen, mange endda med rødder i mundtlige og skriftlige genrer. Nogle, som "roadmovien", tæller den mange tusind-årige Odysseusfortælling som ane, mens andre, som horror, melodrama og gyser har 200 års rødder tilbage til romantikken. Postmoderne cappuccino-filosoffer har ganske vist hævdet, at de store historier var døde til fordel for de fragmentariske remix. Og denne tendens kunne synes indlysende i 60'erne og 70'erne, hvor man forestillede sig, at "ånden" fra Fellini, Antonioni, Godard og andre, var en trend, der blot ville fortsætte med forstærket kraft. Imidlertid, hvad der da syntes et

af Torben Kragh Grodal

paradigmeskifte, forekommer nu mere som en supplering af mainstreambiografen med en art cinema med appel til dele af de intellektuelle. Selv om denne gruppe takket være uddannelseseksplosionen er blevet talrigere, så er den knap i stand til at være markedsunderlag for en "kunstbiograf", der er afhængig af statslig og EF-støtte eller i USA lever en lidt forhutlet eksistens i tilknytning til campus'er eller i mega-bysamfund. Instruktører som Greenaway eller Lars von Trier, i en film som *Europa,* laver film, hvis styrke mere er tematisk-associativ end fortællende.

Disse film tiltrækker et smalt publikum, mens de film der henvender sig til et bredt publikum som oftest er opdaterede versioner af klassiske genre-faste film (idet dog lyrisk associative film også er en mønsterfast genre, omend dens temaer varierer).

80'erne blev i en række henseender en fase, hvor træk ved de klassiske Hollywoodfilm fra studiesystemets tid blev retableret i en opdateret og opgraderet form. Spielberg og Lucas var vigtige forudsætninger for udviklingen (*Indiana Jones*-sagaen, *Back to the Future, Gremlins,* computerfilmen *Jurassic Park*, *StarWars, The Return of the Jedi* osv.), fordi de kombinerede en klassisk fortællestruktur og tematik med avancerede special effects og til tider også raffineret filmisk fortælleteknik, omend andre, som *Jurassic Park* kombinerer cutting edge



The Last Action Hero

computeranimationer med et famlende greb om fortælling og fortælleteknik. Store budgetter og tekniske landvindinger støttede en friere fortællen, f.eks. i udfoldelsen af udendørshandlinger, således at 30'er-40'er-agtige teatralske, snakkende shot-reverse-handlinger blev erstattet med dynamisk handling i rum. Genbruget af klassiske skabeloner og temaer blev til tider dækket ind med "ironiske" intertekstuelle referencer. Slidstyrken i disse formler understreges f.eks af, at i 1997 er en "forbedret" version af *StarWars* blevet en stor succes, hvad der forventeligt også bliver tilfældet for de nye episoder af sagaen, der er under indspilning, ligesom også Bond-serien blev genoplivet i 90'erne.

Produktionen blev i 80'erne endda i en helt anden grad end i 60'erne og 70'erne (bortset fra *Rocky*-serien startet i 1976) foretaget som sequels: *Police Academy, Lethal Weapon, Naked Gun, Friday the 13th, Elm Street, Die Hard.* 90'ernes sequels har mest været skvulp fra 80'ernes, i 90'erne har det typisk været farcer og hygsommelige familie- og børnefilm som Whoopi Goldbergs *Sister Act, Home Alone, Beethoven, Mrs. Doubtfire* og *Free Willy*, som har givet anledning til sequels. *Batman*-serien er også karakteristisk: konceptet og handlingsstruktur er gammel vin, men teknik og visualisering udgør nogle attraktive nye flasker.

Filmproduktionen foregår samtidig på en baggrund af et mediebillede der er mere komplekst end nogensinde før. Udviklingen af en række dokumentargenrer og dokudramaer griber ind i den måde, hvorpå spillefilmen bearbejder dokumentar-fænomener, jf. *JFK. Sex, lies and videotape* eksemplificerer, hvorledes "hjemmevideoen" og den private, dokumentariske omgang med billedmediet griber ind i fiktionsfremstillingen. Opkomsten af musikvideoen medførte, at et større publikum fik fortrolighed med de lyriske og fabulerende dele af filmens muligheder. Mens 20'ernes eksperimentalfilm blev set af en forsvindende minoritet, blev MTV set af milliarder. Mainstreamfilmen kunne derfor i et behersket omfang inddrage mere avancerede visuelle virkemidler.

Actionfilmen. Centrum i retableringen af Hollywood og dens genrer er først og fremmest actionfilmen og actionkomedien, der er kommet til at spille en langt større rolle end i det klassiske genremønster. Mens Lucas-Spielberg har lavet sådanne actionfilm for et "familie-publikum", dvs. for mindre børn og forældre, har andre instruktører lavet actionfilm for et teenage- og efter-publikum. *Die Hard*-serien kan i en række henseender tjene som prototype for denne udvikling. Handlingen er en simpel dobbelt-cocktail af private og "offentlige" problemer, handlingen er centreret omkring en mandlig helt (Bruce Willis), og handlingens centrale attraktioner består af spektakulære slagsmåls- og destruktions-scener af alt fra højhuse og kontorlandskaber til fly og tog. Den hidtil sidste, *Die Hard - With a Vengeance* fra 1995 viser særlig tydeligt, hvordan formodningen om økonomisk gevinst ved special effects i form af stadige iøjnefaldende og iørefaldende destruktioner styrer filmens opbygning, mens f.eks. den politisk korrekte sammenkobling af sort (Samuel Jackson) og hvid (Willis) og den populistiske karikering af cheferne skal skabe nogle passende åndelige "overtoner" til vor folkelige, undertrøje-klædte og svedige helt. De Bonts *Speed* har indbygget genrens krav om uophørlig action i selve plottets gimmick. En bombe vil eksplodere hvis bussen kører langsommere end 80 km/t, og gimmicken kræver derfor uafbrudt action, enhver nedsættelse af tempoet bliver fatal også på fiktionsplanet. De avancerede stunts og effekter er imidlertid

hængt op på fortællinger, der som oftest er klassisk enkle og folkeventyrsagtige. Bruce Willis skal f.eks. i *Die Hard* redde prinsessen (hans kone) fra dragen (en tysker) og har en sort hjælper. I *Waterworlds* science fiction-action skal Kevin Costner redde en prinsesse til det hele kongerige. I en underafdeling af action-adventure genren, roadmovien, er folkeeventyrstemaer til tider suppleret med egentlige idébårne temaer, som i *Thelma & Louise*. Adskillige film forsøger sig med "politisk korrekt" casting af kvinder som actionheroiner (*The Long Kiss Goodnight*), og disse demonstrerer således også, at fornyelsen i 90'erne ikke så meget er struktur, men en stedvis inddragelse af nye temaer og en generel "teknologisk" opdatering.

De hæsblæsende amerikanske actionfilm blev overgået af de endu rappere actionfilm fra Hongkong, hvor actionscenerne til tider bliver rene balletter. Men modsat bevægelsen i amerikansk action, hvor sentimentaliteten er understated, fastholder Hongkong-action ofte kraftige og udpenslede "klassiske" melodramatiske og sentimentale indslag, som eksempelvis i Woos *The Killer,* hvor den hårdkogte helt smelter over for den blinde sangerinde, eller den ultrafugtige sekvens i *Hard-Boiled*, hvor helten, skønt voldsomt truet, kører en lille pige på hospitalet. Denne melo-action tapper rødderne hos Kurosawa og spaghetti-melodramaet.

Science Fiction. Actionfilmen får sit navn ved handlingerne og disses evner til at frembringe stærke affekter. Men samtidig har de selvfølgelig en række naturalistiske træk. Den effektfulde handling betinger, at man opsøger markante moderne miljøer, fra *Die Hards* højhusmiljøer til *Speeds* motorveje. Men actionfilmens realisme bliver i stigende grad suppleret af science fiction filmens hyperrealisme. I det klassiske Hollywood var science fiction film en marginal B-film genre. Men efter 1970 rykkede science fiction ind i A-filmens main-

Speed

stream. Science fiction rammen var dels en "realistisk" ramme om beskrivelsen af indebyrden af den teknologiske udvikling, dels også et fantasirum, hvor der kunne kompenseres for den afdramatisering af tilværelsen, der blev et resultat af civiliseringsprocessen. Et eksempel: *Terminator II* er en af de mange film der i-billed-sætter den nye hi tech computervirkelighed, herunder en humoristisk iscenesættelse af den oplevelse af "degradering af menneskeligheden", der følger i kølvandet på, at maskiner kopierer menneskets intelligente funktioner (i øvrigt skildrer filmen også den opløsning af kernefamilien, der er et gennemgående tema i mange film). Men ligesom film med centrum i opdagelsesrejser på jorden har måttet vige for opdagelsesrejser i rummet, således er *Terminator II*s voldsomme fremtidige krige mellem mennesker og robotter erstatninger for de øst-vest modsætninger, som filmindustrien må se svinde bort som "aktiv" actionskabende modsætning.

Independence Day og *Mars Attacks!* tilhører samme boldgade: Man ønsker en film om et "stort" tema, der - som krigs- og katastrofefilm - kan bringe samfundsborgeren frem i enkeltmennesket, og må derfor erstatte røde eller brune farer med rum-angreb. Science fiction har i endnu højere grad end de øvrige genrer nydt godt af den billiggørelse og kvalitetsforøgelse af special effects etc., som er en konsekvens af computer-revolutionen. I fortællemæssig henseende er *The Abyss* og *Independence Day* helt efter bogen for science fiction-katastrofefilm: en stor trussel mobiliserer mange mennesker, og gennem krydsklipning osv. følger vi det dramatiske forløb. Nyheden ligger i den grad af visuel realisme der kan tildeles opfundne elementer. Denne billiggørelse og forbedring af visuel fantasi indgår direkte som filmisk tema: En del af problemerne i film som *Total Recall* opstår af de forøgede muligheder for at lave billeder i hjernen uden tilsvarighed i virkeligheden. I film som *Johnny Mnemonic* sker der sammenblandinger af menneske og computer.

Melodrama og Human Interest. Filmens udvikling i de sidste 50 år er som nævnt foregået i et stadigt vekselspil med tv. Blandt de genrer, der i det klassiske Hollywood var centrale, men som nu i høj grad er blevet fjernsynsgenrer, kan man nævne det store kærlighedsmelodrama og human-interest historien, fordi de henvender sig til aldersgrupper, der kun undtagelsesvis går i biografen. Men den relative succes for film som *Indokina* eller *The English Patient* viser, at disse kan forlade hjemmets billedaltre. Langt succesrigere er imidlertid de store made for an Oscar-melodramaer som *Rain Man*, *Dances with Wolves, Forrest Gump, Philadelphia*, og *Shine* om ædle vilde, hellige idioter eller sære genier. Selv om temaet om den hellige, overmenneskelige idiot er mindst lige så gammelt som Dostojevskijs idiot, så er blandingen af ynkværdighed og genialitet eller hellighed højmoderne. Gilliams *The Fisher King* tilhører også denne lange række af hellig idiot-film, der appellerer til vor moderfølelse og mælkespænding over for de hellige enfoldige, men dens brug af fabulerende elementer udstedte (som Lynchs film) løfter om en friere ekspressiv fremstilling, der ikke helt er blevet indfriet. *The Bridges of Madison County* er en yderligere variant af den melodramatiske glæde ved enfoldighedens uskyld og ved den stadige revitalisering af myter som "den store kærlighed", specielt når to skuespillermyter - den beskidte Harry og Streeps vege kvindelighed - mødes i det amerikanske hjerteland, fortalt gennem alle nostalgiens rekvisitter, fotografiet, "keepsake"n osv.

Lidt mindre populære er de sociale melodramaer som Los Angeles eperne: Kasdans

Grand Canyon, Schumachers *Falling Down* og Altmans *Short Cuts,* for ikke at tale om den bittersøde *L.A. Story.* Filmene viderefører den lange amerikanske tradition for filmisk selvransagelse. Stones store moralske melodramaer som *JFK* og *Natural Born Killers.* angler efter et publikum, der bliver høje af (dobbelt-)moralsk indignation. Samfundsrevselsen forsyner instruktørerne og filmene med et sympatisk engagement og fremstillingsformer, der overskrider den blotte portrættering af enkeltindivider. Men de har også en vis præstelig pondus og overbeviser i mindre grad end forgængere som Fellini, Kramer eller Kubrick fra *Dr. Strangelove* om, at de har "licence to preach". Samme hastemthed finder man også i film, der som *Boyz N the Hood* behandler et mere afgrænset emne som ghettolivet, og også i Mike Leighs forskellige opdateringer af engelsk socialrealisme. Wenders har - med sine fabulerende og visuelt prægnante human-interest sagaer, fra *Der Himmel über Berlin* (Himlen over Berlin) og fremefter - trods ha-stemthed - givet nogle af de få vestlige bidrag til et samfundsmelodrama, der kan tages alvorligt. Langt mere splittede virker Kieslowskis 90'er-film, *La double vie de Véronique* (Veronikas to liv) og *Bleu, Blanc, Rouge* (Blå, Hvid, Rød), for på den ene side er der en fremstilling af ting, kvinder og processer, der har en reklamefilms lækkerhed og tintninger, og på den anden side en vemodig og patetisk længsel efter åndelighed og mysterier, der røber sin rod i et østeuropæisk gammelliv. Vor egen Lars Trier koketterer med gammellivets og religionens gevandter i *Breaking the Waves.* Her er der dog i højere grad tale om, at Trier (som tidligere Reisz' *The French Lieutenant's Woman*) benytter disse elementer til at forstærke den melodramatiske drive og det seksuelle pikanteri. Genren og (over)troen føres videre i en god tåres tjeneste.

Inden for det egentlige melodrama kom de mest bemærkelsesværdige pro-

Shanghai Triaden

dukter i særlig grad fra Kina. De to mesterinstruktører Chen Kaige og ZhangYimou (men også mange andre) skabte en række værker, der på én gang havde en klassisk melodramatisk fortællestruktur og samtidig frit brugte løs af de maleriske eller lyriske effekter. Lige fra storformater, hvor personlig udvikling og politisk udvikling væves sammen (som i *De røde marker*, *At leve* eller *Farvel min konkubine*) til indspilningen af et farverigt naturalistisk drift- og skæbnemelodrama som *Ju Dou*. Disse kineserier nød godt af at have Gong Li - vel nok 90'ernes største kvindelige skuespiller - som hovedperson. Hun har et repertoire, der strækker sig fra det komisk-realistiske (f. eks. bondekonen i *Qui Jus Historie*) til hetære (i *ShanghaiTriaden*).

Metafiktion, postmodernisme og farce. Nu ville måske nogle, der havde forlæst sig på postmoderne teori, tro, at den helt dominerende filmtype ville være én mærket af en postmoderne opløsning af fortællingen til fordel for et netværk af intertekstualiteter og selvbevidste referencer. Og man kan da finde en række eksempler på denne filmtype. Inden for mainstream-formatet vil film som *Desperado, Pulp Fiction* og *The Last Action Hero* blive opfattet som afvigende fra en klassisk narration, og af ikke-amerikanske film er der Kaurismäki-film som *I Hired a Contract Killer*. Imidlertid, med undtagelse af nogle spring i virkelighed og tidsstruktur, har sådanne film en langt klarere fortælling end 60'ernes eksperimenter - på hvilke *L'année dernière à Marienbad* (Ifjor i Marienbad) kan tjene som eksempel. Enhver kan følge handlingen i *Pulp Fiction* eller *The Last Action Hero*, det er ikke uforståeligheden, men derimod den følelsesmæssige distance, der er indlagt i metafiktion, som for mange tilskuere skaber modstand. Disse film bliver derfor i en dimension meget genrefaste. Men samtidig er adskillige af dem karakteriseret ved at benytte den mere ekspressive stil. Denne, på hvilken Lynch og Raimi kan tjene som eksempler, brød igennem i midt-80'erne sammen med musikvideoen og blev videreført i 90'erne. *Wild at Heart*, *Desperado* og *Les amants du Pont Neuf* (De elskende fra Pont Neuf) inddrager emfatiske detaljer, der kan opfattes som "postmodene selvbevidsthed", men også som fortællemæssige forstærkere af en type, der har været kendt inden for tegnefilmen i årtier.

De mest "postmoderne" intertekstualiteter finder vi der, hvor de altid har været siden Aristofanes' komedier eller siden Wessels *Kærlighed uden strømper*, nemlig i komedien og farcen. Filmkomedier som *Naked Gun*-serien og *Hot Shots* er en lang række af intertekstuelle referencer og metafiktionelle morsomheder, ligesom Coen-komedien *Fargo* (som tidligere *Raisin' Arizona*) viderefører de klassiske hyrdespil: de to æggehoved-brødre udstiller og karikerer med falsk naivitet en række genrer og folkelige typer. Triers *Riget* hører nydeligt ind i den aristofaniske farce-tradition: den æder genrer og menneskетyper fra andre genrer, men fordøjer dem med et parodisk sigte.

Nogle af 90'ernes farcer viderefører den flytning af grænserne for det passende, som Monty Python iværksatte, og som fik filmkomisk form i *A Fish CalledWanda*, hvor der f.eks. er en grusomhed i flere scener der bryder med tidligere sømmelighedsnormer. Eddie Murphys i sandhed sorte humor, i alt fra *Beverly Hills Cop* til *The Distinguished Gentleman*, får pruttende overtoner i *The Nutty Professor*, der har vellykkede "sorte" parodier, men Murphy har også mange scener, der smager af Hollywoods samlebånd.

Udpenslede mysterier og thrillers. Thrillers og mysteries er lige så genrefaste

videreførelser af tidligere tiders formler for genrebestemt fortællen som actionfortællingen. Fornyelsen er her ligeledes sket i fremstillingen, i den grad hvor udpenslingen af perversioner og af "ulækre" fænomener bliver central, selv om også disse udpenslinger er opdateringer. De store skred i fremstillingen af krop og perverse handlinger skete fra slutningen af 50'erne til begyndelsen af 70'erne. Hitchcocks berømte badeværelsesmord satte nye standarder for udpensling af sadistisk seksualitet, og film som Romeros *Night of the Living Dead* og Hoopers *The Texas Chain Saw Massacre* fortsatte tendensen, idet såvel udpensling som også den manglende poetiske retfærdighed brød med tidligere tiders mere moralske indstilling til, hvor uretfærdig en verden man kunne fremstille. Dog, 90'erne har ledt nye udpenslede voldsfremstillinger og afvigende relationer ind i mainstreambiografen: *The Silence of the Lambs* er i den henseende typisk for en tendens: Kannibalisme bringes ind i A-filmen, og vi forledes næsten til sympati for kannibalen Hannibal og til at dele hans perverse fornøjelse ved den kvindelige detektivs seksuelle usikkerhed. *Henry, Portrait of a Serial Killer* udpensler i en glædesløs og hyperrealistisk fremstilling en psykopati, der i modsætning til Hannibals perversion bunder i kortikalt deficit. På tilsvarende vis drager en krimi som *Se7en* tilskueren frontalt ind i en verden af splat og perversion, der tidligere i højere grad blev fremstillet ved antydningens kunst.

Samme detaljering blev også fremstillingen af erotik til del. Verhoevens *Basic Instinct* er et godt eksempel på udviklingen. På den ene side er filmen en genrefast film noir, med en anløben helt og en tvetydig kvinde. På den anden side er der tilsat en række krydderier i forhold til de gamle sorte film: en mere udpenslet erotisk fremstilling såvel med hensyn til visualisering af f.eks. samleje som til fremstillingen af "perverse" seksuelle udfoldelser (sadomasochisme, voyeurisme, lesbianisme), hvor således pornofilm-temaerne føres ind i mainstreamfilmen. Filmen er yderligere krydret med lækker fotografering, f.eks. helikopteroptagelser af bilforfølgelse og lækre omgivelser. Film som *Fatal Attraction* og *Disclosure* hører hjemme i samme bevægelse, pikant sex uskyldiggjort ved at blive indlagt i mere moralske mainstreamtemaer.

En undergenre beslægtet med thrilleren er den psykotiske og splatterprægede film. I 80'erne artikulerede den en ny kropslig oplevelse, centreret om forfald, om kropsindre processer og om lemlæstelse, som i Cronenbergs film eller i Raimis *Evil Dead 1 og 2*, men har siden ført en mere tilbagetrukket tilværelse. Den er, som pornografien, mere blevet en videogenre end en filmgenre. En film som den new zeelandske splatterparodi *Braindead* har et typisk videoformat. Det samme kan man sige om den psykotiske voldsporno af typen Tarantinos *Reservoir Dogs*, der egentlig også er et melodrama, hvor sårede kroppe afsætter deres ekspressive blodspor hen over "eksperimentalscenen", den lagerbygning hvor tragedien udfolder sig. I et Californien, hvor vegetarianisme vinder udbredelse, bliver homo sapiens måske snart det eneste dyr der jages og slagtes, dog en sær ændring af livsvilkårene. Sagt på en anden måde: den meget udpenslede fremstilling af blod og kropsprocesser i dele af nyere film må bl.a. ses i sammenhæng med, at moderne bymennesker delvis er æterisk løsrevet fra den dagligdags omgang med "krop" og "blod", der var typisk for jæger- og bondesamfund, hvorved blod og død bliver noget pirrende fremmed og ekstraordinært.

Også horrorfilmen har i 90'erne levet et mere stille liv. Coppola udnyttede formlen i *Bram Stoker's Dracula*, og igen ser vi en typisk

90'er-udpensling af enkeltscener. For Coppola var det samtidig vigtigt, at alle filmens dele udstrålede æsteticisme og en vis kulturel ambitiøsitet, så han ikke blev slået i hartkorn med de mere "vulgære" genrefilm, som han raffinerer. Dermed gives også indirekte en brik til forståelse af 90'ernes genrebillede: det sidste årti er det første, hvor meget store dele af befolkningen via videoudgaver har haft samme frie forhold til hele den filmiske historie, som man kan have til bøger eller musik. De klassiske horrorfilm lever i bedste velgående i 90'erne, som genudsendelser, reruns, og som video.

Den klassiske (kærligheds-)komedie. Den grad af traditionsfasthed der præger 90'ernes forhold til genrer, kommer måske i særlig grad til udtryk i den erotiske komedie og kærlighedseventyret. Almodóvar laver ganske vist eksplicitte og "perverse" film som *¡Atame!* (Bind mig, elsk mig), men han er i nogle henseender mindre trendsættende end Jane Austen, hvis snart 200 år gamle klassiske kærlighedsromaner bliver filmatiseret og set. Samtidig afbalanceres den erotiske thrillers "letfærdighed" af en hel række kærlighedskomedier af yderst renfærdig art, der matcher en amerikansk nypuritanisme. Man behøver blot tænke på fortællinger som *French Kiss, Sleepless in Seattle* eller *While You Were Sleeping* for at se kontante videreførelser af kærlighedskomedien. Askepot og den fromme skøge mixes i megasuccesen *Pretty Woman*, som trods lidt ukorrekt pikanteri i anslaget hurtigt nærmer sig en politisk korrekt og hygiejnisk holdning, særlig fordi skøgen bruger tandtråd. En ganske morsom science fiction variation over den klassiske kærlighedskomedie finder man i Schwarzenegger-sagen *Junior*, hvor Schwarzenegger bliver gravid, og hvor undfangelsen sker før romancen.

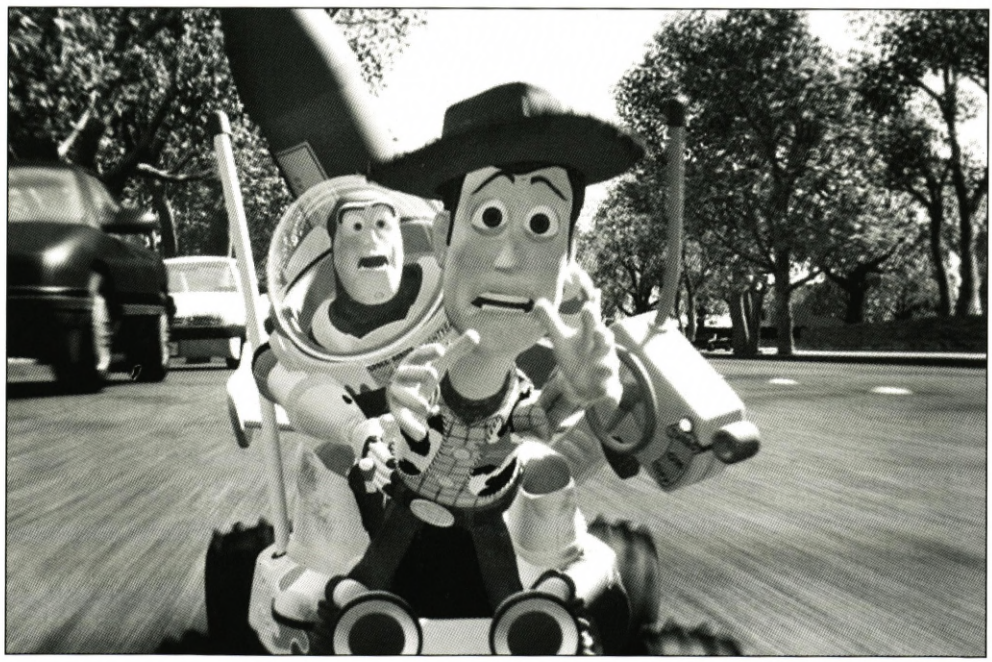
Lidt mere satyr end i Hollywoods komedier er der i den engelske *Four Weddings and a Funeral*. Større fornyelse finder man måske i film som *Strictly Ballroom* eller *Muriel's Wedding*, der såvel i miljøtegning som i deres ekspressive fortællestil tilfører komedien noget nyt. Burtons *Edward Scossorhands* har også en finurlig og suggestiv tilgang til den komiske sædeskildring.

Round up Some Suspects. En række af de store kulturelle brud og revolutioner skete i 60'erne og 70'erne, hvorimod den nuværende periode i langt højere grad er præget af en stille evolution. Det Amerika, der sætter rammerne for genrefilmproduktionen, er kulturpolitisk set inde i en konservativ udvikling. Retableringen af kernefamilien danner grundlag for at genoplive Jane Austen eller studietidens kærlighedskomedier. Actionfilmen er ikke i konflikt med neoliberalismen. Den fremkomst af en ungdomskultur, der førte til genremodifikationer i de tidligere årtier (som eksempelvis i pubertets-horrorserierne), er sat på skinner. Et kulturelt set dynamisk element i ungdomskulturen i det seneste årti har været udbredelsen af computerspillet, der på den ene side henter en række temaer, figurer og handlingsforløb fra filmen, men som samtidig muliggør interaktive elementer. Selv om computerspillene ofte har stjålet deres handlinger og billedverdener fra filmen, bliver det dog spændende at se, om ikke den af denne udvikling frembragte mulighed for at lave computergenererede billeder med et helt frit forhold til en "ægte" "optisk" virkelighed ikke på sigt vil modificere genrebilledet, særlig selvfølgelig den visuelle stil. Efter *StarWars* kan *Terminator II* og *Toy Story* ses som skelsættende i denne henseende. Mens alle genrer og scenetyper har samme "pris" for en forfatter, har der tidligere været enorme prisforskelle inden for filmen mellem at lave kæmpemelodramaer eller at

lave små topersoners ordudgydelser om livet og døden. Computerrevolutionen kan ændre dette og derved måske også forrykke vægtforholdet mellem centrum og periferi. Hollywood har haft monopol på en række kostbare genrer, mens de ikke-asiatiske etniske biografer har kompenseret ved at lave menneskelige og kunstneriske film på små budgetter.

Et andet fænomen, der har vundet udbredelse i 90'erne, merchandising, peger dog mod en opløsning af Hollywoodmonopoler. I *Starwar*-relanceringen indgår merchandising af diverse items og computerspil som *Rebel Assault* i en hellig treenighed med selve filmproduktet og dets tv spinoffs. Hvortil endda kommer, at soundtrack cd'en forener filmen med et fjerde, akustisk kredsløb. De store mediekonglomerater, som f.eks. den fornyede Disney-koncern, har selvfølgelig lagt sig efter den bredeste fællesnævner inden for familelivet og dettes forbindelser ud i de shopping malls, hvor f.eks. uendelige mængder af *Pocahontas*-ting eller *Toy*-ting søger små søde ejere med rimelig købekraft, mens andre koncerner leder efter andre aldersgrupper. Kun store multinationale korporationer som Disney eller Warner kan styre sådanne aktiviteter, og de markedsstrategiske overvejelser der ligger bagved mega-satsninger, lægger mere op til revolutionære nydannelser i gestaltningen af udtrykket (jf. *Terminator II* eller *Toy Story*) end til fornyelse på indholdssiden.

Genrer har rod i vor kropsopbygning, hjernestruktur og følelses-makeup. De har også lange rødder i kulturhistorien, som vi kan se i forbindelsen fra Odysseus til roadmovien, eller i farcens årtusindgamle leg med genreformler og intertekstualiteter. Men de har også rødder i en kulturindustri, der gerne vil kunne møde deres kunder med nogle hurtigt fortærbare formler og skabeloner. De sidste ti år har på den ene side befæstet Hollywood og de genrefaste storproduktioners greb om alverdens biografer og samtidig budt på fornyelser fra så forskelligt hold som Danmark (Trier) , Kina, Hongkong, Tyskland, Frankrig og Australien, der har vist, at det er muligt at hælde ny vin på de gode gamle genre-flasker.



Toy Story

The Bridges of Madison County

Evergreen? Kærlighedsmelodramaet i 90'erne

Utopien om den store kærlighed som fundamental menneskelig bestemmelse lever stadig i 90'ernes melodrama. Artiklen behandler bl.a. *The Bridges of Madison County*, *The English Patient* og *Breaking theWaves*.

Af Anne Jerslev

Det klassiske filmmelodrama om den store kærlighed er ofte en tragisk fortælling om manden og kvinden, der ikke levede lykkeligt til deres dages ende. Det er historien om den ufuldendte kærlighed, om kærligheden ved første blik, der sjældent giver de elskende mulighed for at stirre hinanden dybt i øjnene i mere end et kort sekund. Historier om dem, der var bestemt for hinanden, men som bliver tvunget til at leve, som om øjeblikket er en evighed. Fortællinger ikke bare om kærligheden til døden, men om kærligheden i døden.

„We'll always have Paris", siger Humphrey Bogarts Rick trøstende til Ingrid Bergmans Ilsa i slutningen af *Casablanca* (1942), da de skal sige farvel til hinanden i lufthavnen. Bemærkningen er emblematisk for opfattelsen af kærligheden i disse melodramaer. Følelserne er „larger than life" og

varer evigt - i mindet. Dér kan den store kærlighed holdes hellig og uforanderlig, fordi den aldrig bliver udsat for realitetsprøven. Realiteten er i det hele taget suspenderet i melodramaet; det hverdagsligt nivellerende er elimineret i disse fortællinger, i hvilke kondenserede følelsesmæssige højdepunkter følger efter hinanden som perler på en snor. Eventyrene er iscenesættelser af fantasier om en kærlighed, der formår at transcendere hverdagslivets banaliteter, og de mange unhappy endings tilbyder publikum ubegrænset fantasiaktivitet, uanede lystfyldte muligheder for at forlænge oplevelsen og digte videre - på historier om, hvordan det kunne have været - hvis bare. For som Steve Neale (1986) gør opmærksom på: „An 'unhappy' ending may function as a means of satisfying a wish to have the wish unfulfilled - in order that it can be preserved and re-stated rather than abandoned altogether" (21).

The Bridges of Madison County som moderne melodrama. Clint Eastwoods *The Bridges of Madison County* (1995, Broerne i Madison County) er en nutidig fortælling om den store umulige kærlighed med klare melodramatiske træk. Den er et interessant eksempel på et 90'ermelodrama, fordi filmen både skriver sig ind i og dekonstruerer melodramagenren: På en gang er *The Bridges of Madison County* en følelsesmættet kærlighedshistorie skåret over „forsent-hedens" læst og blottet for 90'ernes modus par excellence, ironien - antitesen til den melodramatiske modus - samtidig med at den er sig bevidst, at det klassiske melodramas patosfyldte iscenesættelse af, hvordan kærlighedsmødet altid indeholder det kærlighedstab i sig, som sætter den personlige histories ur i stå, er en saga blott i en tid båret af selv-refleksivitet og personlighedens dynamiske udvikling som idealforestilling.

Et sted i filmen siger Meryl Streeps figur Francesca præcis, hvad det handler om, da hun har besluttet sig for ikke at forlade sin familie og drage med den store kærlighed, fotografen Roy, som med melodramatisk præcision og skæbnebestemthed tilfældigt kom til hendes hus for at spørge om vej præcis den dag, hvor hun for allerførste gang i sit ægteskab var alene hjemme. Hun ved, at den eneste måde at bevare det store, de har haft på, er at skilles fra ham, for hun vil ikke kunne undgå at bære sin fortid og det, hun ikke kan opfatte som andet end svigt, med sig. Hvis hun forlader familien og følger ham, vil deres kærlighed uundgåeligt visne. Og da Francescas børn efter hendes død læser hendes dagbøger, viser det sig, at kærligheden til fotografen Roy har fulgt hende til dødens dør - i mindet og på afstand. Ikke en dag er gået, uden at hun har tænkt på ham, skriver hun - og hun forlanger at få sin aske spredt fra den gamle overdækkede træbro, som var den direkte grund til at han i sin tid kom forbi hendes hus.

Som i det klassiske melodramas storhedstid i 30'erne og 40'erne er det i *The Bridges of Madison County* tilfældet, der bringer de elskende sammen. Og tilfældet er her, såvel som både i det klassiske melodrama og i tragedien, det samme som skæbnens fuldbyrdelse i et menneske, som Roy formulerer det, da han siger, at han nu forstår, at han har brugt hele sit liv på at komme frem til Francesca. Men i modsætning til i 30'erne og 40'erne er det ikke grumme tilfældigheder, der skiller de elskende ad i denne 90'erfilm, for de er i stand til at hæve sig op over deres møde og deres vilkår, kigge på begge dele og træffe et valg. Den nærved midaldrende Francesca har gennemtænkt sin fremtid og ved, at hun har en fortid, et liv hun ikke kan løbe fra. Hun giver afkald, fordi hun ved, at kærligheden ikke er noget evigt og uforanderligt, og derfor lader hun

den bevidst blive ved de få dage i og omkring sit hjem i Madison County. Hele pointen ved det klassiske melodrama, derimod, er, som i *Casablancas* slutning, at iscenesætte en fantasi om kærligheden som evig og uforanderlig. Derfor reflekterer aktørerne ikke i disse film. De er ikke i stand til at vælge, men er beskrevet som brikker i et skæbnens puslespil, hvis færdige billede de, som oftest i modsætning til tilskuerne, ikke kan se. Hvor Francesca tager ansvaret for sit liv og siger, at det, hun har gjort indtil nu, har nogle konsekvenser, opererer det klassiske filmmelodrama med uafvendeligheden som livsprincip. „If only I had known" - eller „If only" noget andet er derfor en genkommende replik i disse film. Mistimingen er den melodramatiske figur, gennem hvilken skæbnebestemmelsen artikulerer sig, og ofringen er den gerning, hvori den sande dyd viser sig. Men når Francesca først efter sin død fortæller sine børn sandheden om sit liv, er det ikke fordi hun har ofret sig for sit ægteskab og sine børn. I den forstand underlægger hun sig ikke en social morals bud eller tænker på sin mand. Men hun ræsonnerer sig smertefuldt frem til, hvad der er det eneste mulige. Hvis kærlighedens fylde skal bevares, er tabets tomhed en uundgåelighed.

Tårer som den følelsesmæssigt/kropslige reaktion på kærlighedsmelodramaet er et resultat af en specifikt melodramatisk iscenesættelse af denne spænding mellem fylde og tab. Tårer er for-sent-hedens kropslige reaktion. Vi græder, siger Steve Neale (1986), når den ønskede forening mellem to af fiktionens karakterer sker for sent (med slutningen af *Imitation of Life* (1958) som det berømteste eksempel), eller hvis foreningen - forstået ikke bare som de elskedes forening men også som karakterers opnåelse af en fælles viden eller forståelse af et begivenhedsforløb (Neale taler om „coincidence of points of view") - trækkes ud: „Tears can come whether the coincidence comes too

The English Patient

late or just in time, provided there is a delay, and the possibility, therefore, that it may come too late" (ibid.)) - som i slutscenen i Chaplins *City Lights* (1931), hvor den unge pige efter at have fået synet igen endelig finder ud af, hvem hendes velgører var - ikke ved at se men ved at erindre en berøring.

Patos er det for kærlighedsmelodramaet så signifikante følelsesmæssige leje, og det er især denne modus melodramakritikerne har hånet. Patos diskuteres også i den feministiske filmteoretiker Mary Ann Doanes bog om 40'ernes kvindefilm, *The Desire to Desire* (1987). Doanes teoretiske udgangspunkt er, at det eneste disse klassiske fortællende film(melodramaer) tilbyder den kvindelige tilskuer er en narcissistisk overidentifikation med billedet af sin lige, og derfor beskriver hun patoselementet, der suger tilskueren ind i fiktionen, som intet mindre end „a kind of textual rape" (95). Min pointe er heroverfor, at patos ikke blinder øjet, og at patos ikke har noget med masochisme at gøre: Patos aktiverer dels igennem identifikationen en fundamentalt human følelse, nemlig medfølelsen - som, vel at mærke, ikke er det samme som medlidenhed - og patos er dels ikke en frit i luften svævende følelsesfuldhed, men, som den klassiske retorik siger det, gennem patos bevæges følelserne som en integreret del af både ethos - at vinde tilhørernes velvilje - og logos, at argumentere overbevisende for sandheden[1]; stærke følelser kan af taleren fremkaldes hos tilskueren „for gennem dem at påvirke deres mening" (Fafner 1977: 37). Patos som melodramatisk effekt inviterer til indlevelse og identifikation med både „taberen" - der alligevel kan blive vinder - nemlig i selvindsigt - og „den/det tabte", der kan være gået af med den moralske sejr. På baggrund af medfølelsens identifikation og på trods af aktørernes afmagt indeholder kærlighedsmelodramaets patos en næsten etisk opfordring til tilskueren om ikke at iscenesætte sig selv som aktør i en melodramatisk fiktion. På en gang vækker det tårerne og kan synes på meget ikke-melodramatisk vis at opfordre til ikke blot passivt at give sig ind under noget, der kan kaldes skæbne.

Patos iscenesættes gennem for-sent-hedens historier, og netop fordi det er for sent og aktørens slutsituation er ensomhedens kan patos beskrives som den ikke verbaliserede eller ikke verbaliserbare smerte; patos er således udtryk for en fundamental ensomhed. Patos indeholder også en tavs erkendelse af tabet, ofte iscenesat i billeder af et smertefyldt erindrende ansigt; derved peger disse patosfyldte scener, hvor personen får øje på mønstret i det væv, der tilsammen udgør hans skæbne, fortolkende tilbage på det melodramatiske forløbs start og midte.[2] Patos iscenesættes ofte som en tavs refleksion, der også giver tilskueren mulighed for at tænke. Patos og sentimentalitet er derfor ikke det samme. „I sentimentaliteten er der ingen erkendelse" siger teologiprofessor K.E. Løgstrup (1961) i sit store essay om "Filmens suggestionskraft". Patoselementet, derimod, inviterer tilskueren til at hæve sig over begivenhedsforløbet og kigge på det skæbneforløb, der ligger under det som andet og mere end blot uforklarlig skæbne påført aktørerne udefra. Patos i *The Bridges of Madison County* ligger tilsvarende ikke i Francesca og Roys refleksioner over deres forholds fremtid, men i de ikke-verbale men kropsligt meget mere sigende udtryk for den smertelige erkendelse af adskillelsens nødvendighed.

Peter Brooks opfatter i *The Melodramatic Imagination* (1985) melodramaet som tragediens afløser i moderniteten; men filmmelodramaet kan også karakteriseres som populærkulturens pendant til tragedien, eller, som Thomas Elsaesser (1987) har sagt det:

„In the Hollywood melodrama characters made for operettas play out the tragedies of mankind" (67). Såvel melodramaet som tragedien opererer med skæbnebestemtheden. Den vigtigste forskel mellem de to genretyper er, at i tragedien er skæbnen part i et spil mellem og med fundamentale etiske principper, mens kampen mellem „det gode" og „det onde" i melodramaets polariserede univers er transformeret til personlige følelsesmæssige dilemmaer.[3] Genrens handlingsrum er følelserne, og det geografiske rum er blot den nødvendige kulisse omkring disses udleven.

Tania Modleski (1987) har sagt, at melodramaet handler om at bevæges uden at bevæge sig. Fortællemæssigt går mange af melodramaerne da også i ring; de har en rammehistorie og er hovedsageligt fortalt i tilbageblik - lige som *The Bridges of Madison County*; derfor er tilskueren også helt fra starten klar over kærlighedshistoriens udfald. Melodramaet er ikke interesseret i at fortælle en logisk fremadskridende historie, men har enten en elliptisk struktur, således at store tidsmæssige perioder uden videre forklaring springes over, eller også gennemløber to personer hele deres liv på få dage. Interessant nok er det også lige præcis denne melodramagenrens følelsesmæssigt rammende tidsligt komprimerede, historieløse logik, Clint Eastwoods Roy problematiserer, da han, på Francescas spørgsmål til hans barndom, svarer, at han ikke er sikker på, at han kan gennemføre at gennemleve et helt liv på 4 dage.

Består melodramaet af en perlerække af følelsesmæssige højdepunkter, er dets stil tilsvarende karakteriseret af excess, tydeligt overdeterminerede scener og indstillinger. Hvad der kan forekomme som næsten klodsede gentagelser eller pointeringer af handlinger og en overdrevent følelsesfuld musik er eksempler på den særligt melodramatiske retorik, der kan synes svulstig men også følger sin egen logik af synliggørelse af sit polariserede univers. Alt vil siges, og det usigelige presser sig formende på, som f.eks. Francescas hemmelige dagbøger.

Peter Brooks taler i forbindelse med sin diskussion af 1800-tals teatermelodramaet om „stumme tekster", en betegnelse der også kan bruges på filmmelodramaet. Når det betydningsfulde skal udtrykkes, er dramaets personer ofte ikke i stand til at tale, eller verbalsproget er ikke tilstrækkeligt til at formulere følelsernes dybde og omfang, lige såvel som det ikke er samtale men f.eks. skriftens stumme tale eller taktile erindringer, der bringer fortid og nutid sammen. Excessen er derfor en fortællemæssig måde at gøre opmærksom på, at der altid er mere at sige, end det, der kan udtales, og den melodramatiske musik kan excessfuldt formulere det, personerne ikke selv kan eller tør formulere (jf. også flere af artiklerne i Gledhill, 1987). Det at skrive et brev er et andet genkommende udtryk for denne verbalsprogets magtesløshed. Brevet kan fortælle et livs uudsagte historie - som Francescas brev til sine børn. Men det kan også i det klassiske melodrama lyde prægnant og patetisk: „I cannot write".

Det nutidige melodrama som mentalt spejl. Kærlighedsmelodramaet - og melodramaets retorik - kan synes fuldstændig ude af trit med en nutidig kulturs fundamentale forestilling om relativitet, med (rolle)spillet som metafor for den sociale, politiske og personlige kommunikation, med forførelsen(s spil) som erstatning for begæret og med ironien som den distancens modus, der gennemsyrer det æstetiske og som snarere appellerer til smilebåndet end til tårerne. I den forstand synes en instruktør som Pedro Almodóvar kongenial med 90'erne, idet flere af hans film kan ses som

kærligt ironiske pasticher på melodramagenren, f.eks. *Tacones lejanos* (1991, Høje hæle). Forlægget til Tacones lejanos er *Imitation of Life* (1959, Lad andre kun dømme), og Almodóvars film slutter som Sirks med en datters tårevædede afsked med sin afdøde mor. Men i modsætning til i Sirks „maternal melodrama" er der i Almodóvars ingen patos, ingen tåreprovokerende forsent-hed og ejheller en datterlig kærlighed, der i sidste ende skal (be)vises, og dydsirethed der skal reetableres. Her er ingen absolutte dyder og laster og ingen ofring, der sætter noget på spil, men den melodramatiske struktur bruges til at iscenesætte et absurd og kompliceret spil mellem en mor, der uden videre forklaring forlader sin lille datter og et barn, der vil ty til hvad som helst for først at vinde sin mors fulde opmærksomhed - som at ombytte en stedfars medicin med sovepiller lige inden han skal ud at køre - og dernæst at tage hævn over hendes svigt ved at gifte sig med og efterfølgende dræbe moderens elsker. Et andet udtryk for, hvordan ironi og patos er uforenelige som tekstlige modi er, at Almodóvar lader datteren, som er nyhedsoplæser i tv, kundgøre for alverden gennem det „kolde" medium tv, at hun dræbte af kærlighed - og ved siden af hende i studiet sidder en anden kvinde - hendes mands elskerinde - som relativt uanfægtet oversætter hendes tårekvalte melodramatiske tale til tegnsprog. Den excessfulde kommunikation - et bogstaveligt udtryk for, hvad David Bordwell (1985) kalder melodramaets „tendency to be omnicommunicative" (70) - er her et ironisk virkemiddel og meget langt fra den patosfyldte retoriks indlevelsesfylde.[4]

Høje hæle

Ikke desto mindre er kærligheds(melo)-dramaet ikke forsvundet fra 90'ernes filmscene, ligesåvel som elementer af dets følelsesprovokerende retorik indgår i en række af 90'ernes film. Men det gælder for både de nye melodramaer, som jeg vil tage op, og for andre film om den store kærlighed, at de - bortset fra *The Bridges of Madison County* - er forlagt til fortiden (f.eks. Jane Campions *The Piano* (1993), Martin Scorseses *The Age of Innocence* (1993, Uskyldens år), Edward Zwicks *Legends of the Fall* (1994, Legendernes tid) og Anthony Minghellas *The English Patient* (1996, Den engelske patient) eller til et både kulturelt og geografisk udkantsområde som Lars von Triers *Breaking the Waves* (1996).[5] I modsætning til den seksuelle lidenskab, der lader til at trives godt i filmiske high tech miljøer, synes den store, den overskridende, kærlighed ikke at kunne iscenesættes i en nutidig ramme - med mindre det overskridende ligger i at kærligheden trodser incestforbudet som i Stephen Poliakoffs *Close My Eyes* (1991, Med lukkede øjne) - hvorfor disse melodramaer da også omvendt kan opfattes som et repræsentationernes spejl af en moderne kulturs mangel på passion og dens nivellerende følelsesliv og af nutidens forkærlighed for den ironiske modus som et udtryk for en omfattende berøringsangst, som socialpsykologisk alment træk.

Hvis det overhovedet skal være muligt at gestalte passionen, trækkes der på velkendte genreformler, for det første melodramaets cirkulære, stillestående tidsopfattelse (som i *The English Patient*) eller et geografisk rum hvor tiden synes at være gået i stå (som i *Breaking the Waves*), i stærk kontrast til en socialpsykologisk realitet i en nutidig bykultur, der, ikke mindst i kraft af den informationsteknologiske udviklings frenetiske løb, er struktureret efter en radikalt dynamisk logik. I et sådant kulturelt (film)rum er for-sent-hedens patos en umulighed, al den stund både den psykologiske og sociale udviklingsopfattelse umuliggør, at for-sent-hed kan opleves som en eksistentiel tabskategori.

For det andet kræver melodramaets polariserede univers, hvor følelserne som oftest er enten - eller, og hvor kærligheden placerer de elskende i en outsiderposition, ekstreme situationer med klare demarkationslinjer som en krig (i *The English Patient*) eller et ekstremt regelbundet samfund (som i Breaking the Waves - ja jeg vil hævde, at pointen med den skotsk calvinistiske og patriarkalske setting og de religiøse toner i Lars von Triers film er, at de indeholder den optimale mulighed for iscenesættelsen af et melodramaets manikæiske univers - lige så meget som at disse elementer skal forstås som en tribut til instruktørens ofte omtalte forbillede, Carl Th. Dreyer).[6] Omvendt kan det vel forstås som et interessant udtryk for en passionsløs kulturs længsel efter det passionerede, at to af de seneste års største successer præcis indeholder disse melodramatiske strukturer.

I Giuseppe Tornatores *Nuovo Cinema Paradiso* (1988, Mine aftener i Paradis) og Michael Radfords *Il Postino* (1994, Postbudet), der begge handler om modsætningen mellem en moderne og en traditionel kultur, er den melodramatiske for-sent-hedens og tabets patos interessant nok blevet benyttet til at understrege, hvordan det moderne liv udraderer den personlige historie bagud, også selv om de to former for liv, som i *Nuovo Cinema Paradiso*, kun ligger en times flyrejse fra hinanden. Begge film beskriver forholdet mellem to mænd, en yngre og en ældre, og i begge film er tabet forårsaget af den enes død. Endelig handler begge film om at komme for sent og om aldrig at kunne gøre det godt igen. I *Nuovo Cinema Paradiso* får den fejrede og fortravlede film-

instruktør i Rom besked om, at hans barndoms og ungdoms elskede ven, den gamle filmoperatør er død, og han vender for første gang, siden han som ung forlod den sicilianske lilleby og sin blinde ven, tilbage til sin (barndom)segn. I *Il Postino*, som er baseret på Antonio Skármetas lille roman *Ardiente paciencia* fra 1985 (da. Brændende tålmodighed, 1988) vender Pablo Neruda-figuren endelig tilbage til det italienske landsbysamfund for at besøge sin metaforinteresserede ven. Men da er det for sent. Postbudet, som har taget ved lære af Nerudas socialisme, er taget til Rom for at deltage i en arbejderdemonstration og bliver dræbt under konfrontationerne med politiet.

Male melodramas - og *The English Patient*. Det klassiske melodrama fra 30'erne og 40'erne var specifikt produceret med henblik på det kvindelige biografpublikum. „Kvindefilm" blev de hånende kaldt, eller „weepies", „tear-jerkers" eller „four-handkerchief-pictures" med reference til den følelsesmæssige reaktion, som deres iscenesættelser af en melankolsk eller ligefrem tragisk stemning af tab og ubrugte muligheder afstedkommer. Et retorisk udtryk for denne stemning var det genkommende nærbillede af den kvindelige hovedrolleindehavers tårevædede ansigt set gennem et - ofte regnvådt - vindue,[7] eller hendes ligeledes tårevædede ansigt set over den elskedes skulder i en omfavnelse, gennemlyst af sorg men også af indsigt. Kvinden og familiens (klaustrofobiske) rum var melodramaets centrum, som da også er blevet læst som centrale populærkulturelle tematiseringer af et kvindeligt erfaringsrum spændt ud mellem ønsket om (seksuel) transgression på den ene side og snævre sociale bindinger og bånd på den anden.

En journalist skrev meget vittigt i bladet MS i 1991 i en artikel om melodramaet som forbudt kvindelyst, at: „If you are watching a movie in which something terribly sad happens to a man, that is called tragedy. If you are watching a movie in which something terribly sad happens to a woman, that is called melodrama" (her citeret efter Rowe, 1995). Men i en vis forstand er journalistens rappe bemærkning udtryk for en anakronistisk tankegang. For i det der - med en meget løsere brug af melodramabegrebet end jeg her har brugt det - er blevet kaldt „family melodrama" eller „domestic melodrama" repræsenteres følelserne ikke mere alene af kvinden, og familien er ikke mere kvinderummet, ja siden Robert Redfords *Ordinary People* (1980, En helt almindelig familie) og Robert Bentons *Kramer vs. Kramer* (1979,

The English Patient

Kramer mod Kramer) har man kunnet tale om male melodrama (jf. artiklen „The New Male Melodrama", der kunne læses allerede i 1983 i American Film (Kehr 1983)).

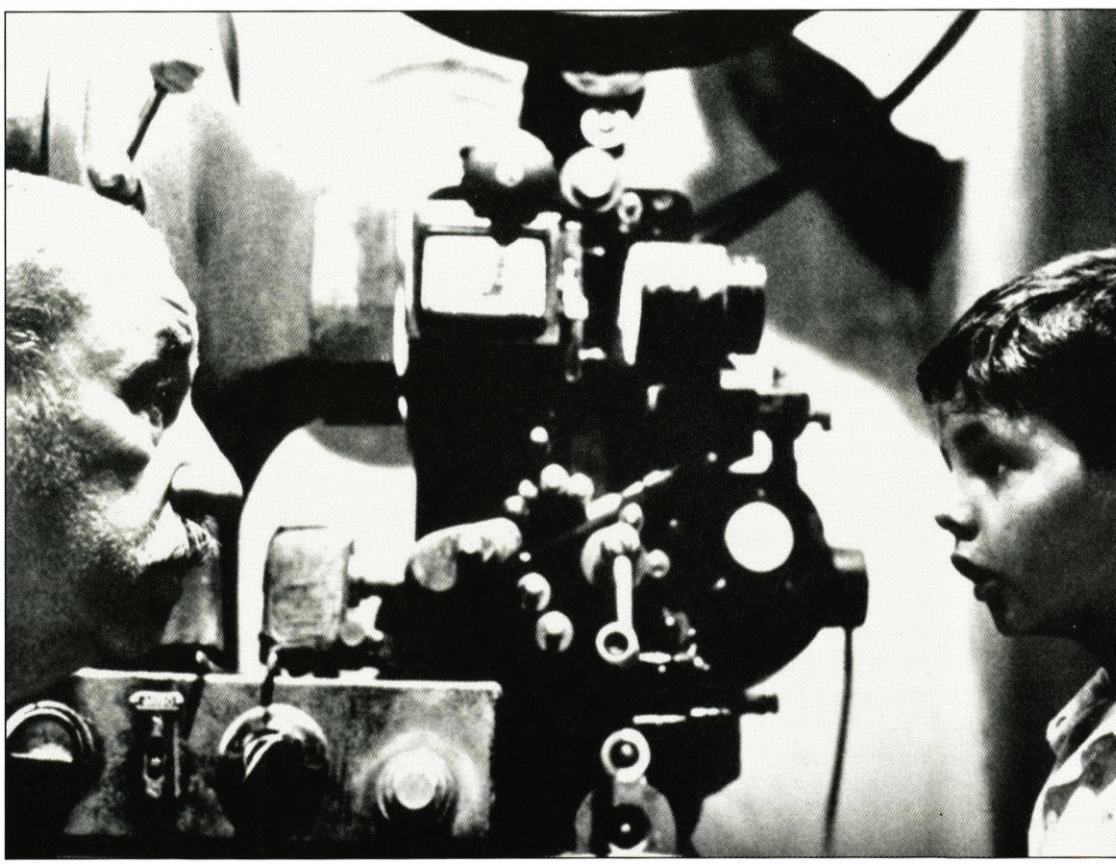
Det er ikke uproblematisk hverken fra en genremæssig eller en kønsrepræsentationernes synsvinkel at indsætte manden som bærer af følelserne (jf. Larsen og Laursen 1996, som især diskuterer *Kramer vs. Kramer* og *Regarding Henry* (1991), ligesom Sasha Torres (1989) hævder om en tv-serie som thirtysomething, at den ved „or at least thinks it knows, where women's „place", spatially and affectively, is; what it doesn't know is where men fit in. Its project is thus not the repudiation of family melodrama, but rather the renegotiation of domestic melodrama's boundaries to encompass male subjectivity, too" (Torres 1989: 92). Kvinderne er ofte fraværende, i bogstavelig eller følelsesmæssig forstand, i det nye „male melodrama", hvilket synes at være betingelsen for at give plads til beskrivelser af stærke relationer mellem fædre og børn eller patosfyldt „male bonding" (i modsætning til sluttressernes understatede „buddy movie" tiltrækninger).[8]

Anthony Minghellas *The English Patient* gør det flere gange klart, at den ikke er en buddy movie forklædt som melodrama. *The English Patient* er ikke en film om mandevenskabet, der ødelægges, da en kvinde kommer ind i dets midte, en film om ekspeditionens ophøjede sammenhold, der smuldrer efter at djævelen i kvindeskikkelse, Kathrine Clifton, er dukket op. „Why are you people so threatened by a woman", siger Kathrines mand, da han forlader ekspeditionen. Men filmen viser, at en sådan simpel opfattelse af relationen mellem kønnene, ud over at den fortolker den konkrete situation forkert, ikke er i stand til at omfatte den store kærligheds radikale ophævelse af entydige kønsforskelle. For det er præcist det, *The English Patient* beskriver som utopien i den store kærlighed, at den overskrider kønnets grænser. Det Laszlo de Almasy foretager sig under krigen svarer præcist til en typisk kvindelig melodramatisk reaktionsmåde: Han lader sine handlinger bestemme fuldstændigt af følelserne. Han hengiver sig til kærlighedens dybt personlige bud, og han lader hånt om den store histories politisk dikterede retningslinjer for, hvad der er politisk og etisk rigtigt, da han sælger sine kort til tyskerne i bytte for et fly, der kan tage ham ud til De svømmendes Hule og den hårdt sårede elskede - selv om han ved, at det er for sent. Tilsvarende er det Caravaggio, der bringer krigen ind i Almasys erindringer, da denne insisterer på, at Almasy skal huske „Moose". For Almasy kender ikke noget til de tragiske politiske og personlige følger af hans handlinger. Fra han, knap i live, blev reddet ud af det brændende fly, lever han kun for at holde liv i sine erindringer om Kathrine, som han omvendt beskytter ved over for omverdenen at insistere på, at han intet husker.

Hans forhold til realiteten er således et spejl af sygeplejersken Hanas, da hun i filmens indledende sekvens græder over tabet af sin elskede uden at ænse krigen, der raser omkring hende. Almasys og Hanas historier ekkoer også mere overordnet hinandens. For begge gælder det, at deres venner og elskede dør omkring dem, men hvor det i Hanas historie skyldes krigen, selv om hun omtaler sig selv som „cursed", er det i Almasys omvendt sådan, at hans adlyden den store kærligheds bud i stedet for de Allieredes uden hans vidende forårsager både vennen Maddox' selvmord og at tyskerne kan sende spioner ind i Cairo. Og i begge historier beskrives kærlighedsmødet i overensstemmelse med melodramatraditionen som en slags skæbnens nedslag i mennesket. Men hvor denne bestemthed i

Almasy/Kathrine delen beskrives gennem en uigenkaldeligt dragende tavs blikudveksling over en afstand, som blikke ikke synes at kunne omspænde, siger Hana blot roligt om Kip, at hun sikket kommer til at gifte sig med ham, svarende til at de to historier er indlejret i to forskellige modi: Almasys repræsenteres i melodramaets excessivt patosfyldte form udenfor tid og sted, mens Hanas beskrives i en mere afdæmpet poetisk form, der dog brydes af dramatisk suspense og et enkelt visuelt udbrud af noget storslået næsten overjordisk, nemlig scenen i kirken, hvor Kip forærer Hana muligheden for at se kalkmalerierne.

Hvor Hanas historie beskrives kronologisk og udfoldes omkring hendes tiltrækning mod Kip og hendes praksis som sygeplejerske for Almasy frem mod hans død og hendes rejse mod nord, er hans en rejse i erindringen foretaget af en mand, der, som han siger „died years ago". Historien om Almasy og Katharine er altså fortalt med melodramaets typiske bagudsyn, samtidig med at den, tilsvarende typisk, funderer erindringerne i et evigt nu, hvor tidslige afstande ikke mere eksisterer, og hvori grænsen mellem liv og død er ophævet, således at Almasys løfte til Kathrine om aldrig at ville forlade hende, da han efterlader hende i De svømmendes hule for at hente hjælp, ikke bliver brudt. „I'm in love with ghosts and so is he", siger Hana prosaisk om ligheden mellem Almasy og hende; men i melodramaets historie er der ingen spøgelser, kun evigheder, som også filmens indledende billeder viser - en hånd der kalkerer en af de tusindårgamle svømmende figurer fra hulen i ørkenen - senere skal



Nuovo Paradiso

Breaking the Waves

vi se, at hånden tilhører Kathrine - og et drømmeagtigt billede af et fly der sejler hen over ørkenens foldede sand med en kvinde blødt hvilende i det forreste sæde, fra hvis lyse lokker et fnuglet tørklæde blæser i vinden. I slutningen af filmen skal vi erfare, at det er den døde Kathrines yndige træk, vi har set og i første omgang fortolket som henførte.

Den melodramatiske retorik gestalter i overensstemmelse hermed en slags visuel synkronicitet eller excess, hvor et billede af ørkensandets bølger blændes over i et billede af folderne i lagnet på Almasys seng, og hvor det sorte lærred som en meget bogstavelig reaktion på at Almasy slås bevidstløs, da han insisterer på at få en bil og en læge med ud til Kathrine, følges umiddelbart af et tilsvarende mørke, da batterierne i Kathrines lommelygte i De svømmendes Hule er brugt op. Som i det klassiske kærlighedsmelodrama er følelsernes ret den eneste moralske målestok og den evige kærlighed det eneste virkelige; derfor ser man også Almasy ligge på siden i sin seng, da han tavst beder Hana gøre en ende på de rester, der er tilbage af hans liv, nøjagtigt som man ser den døende Kathrine ligge på siden i hulen.

Det der adskiller *The English Patient* fra det klassiske melodrama er for det første, at transgressionen, den i melodramatraditionen heroiske laden følelserne løbe af med sig, er knyttet til den mandlige hovedperson, uden at den maskuline erotik som ofte ellers i „male melodramas" (Jf. Larsen og Laursen 1996) forsvinder.[9] Genren bruges da i en vis forstand også til at skrive en mandlig dannelseshistorie med: Kathrine bemærker, da hun først træffer Almasy, at hun aldrig

før har læst en bog, der indeholdt færre adjektiver end hans, som om, fortsætter hun, f.eks. alle former for kærlighed var ens. Men med kærligheden til Katharine lærer Almasy at differentiere, eller måske nærmer han sig den natur, der dybest set er hans, at læse meget ud af næsten ingenting, som han siger på et tidspunkt.

For det andet karakteriserer det denne 90'erfilm, at kærlighedsmelodramaets hang til dødsromantik balanceres af den mere prosaiske men også mere livskraftige historie om Kips og Hanas forhold, der måske får en fortsættelse i Norditalien, efter at de har givet hinanden hånden og sagt farvel, parallelt med at Almasy tager afsked med sin døde elskede i en scene fyldt med det endegyldige farvels visuelle patos. Som i *The Bridges of Madison County* spejles to historier i to forskellige modi. For-sent-hedens tårer og den romantiske utopi om den grænsesprængende kærlighed sætter i *The Bridges of Madison County* Francescas børns liv i relief, og eftertanken giver dem mulighed for at justere deres private liv i en ny retning - hun får mod til at bryde op fra et tomt ægteskab og han vilje til at gøre sit bedre. I *The English Patient* siger det prosaisk brutale billede af den tomme seng efter Almasys morfindød på den ene side at „life must go on", og at det også kan gå videre, hvilket det af regnen forløste, frodigtgrønne toscanske landskab, som Hana i filmens sidste scene kører gennem, også vidner om. Men på den anden side lever historierne om den store, evige kærlighed også videre som det, de er: udødelige og nødvendige utopier.

Breaking the Waves. Også *Breaking the Waves* er først og fremmest en utopi om passionens grænsesprængende kraft. Da Jan i starten af Breaking the Waves spørger Bess, hvordan det kan være, at hun ikke har været sammen med en mand før ham, svarer hun højstemt, „I waited for you". I mødet med den store kærlighed, til Jan, fuldfører Bess sin bestemmelse som menneske; heraf såvel styrken og udholdenheden i hendes passion som fortvivlelsen i hendes raseri da Jan efter ulykken foreslår hende at tage en elsker. Bess repræsenterer den grænseløse kærlighed som den højeste menneskelighed. I hendes på en gang naive og totalt afklarede figur symboliseres menneskelighedens inderste væsenskerne i form af den forbundethed, kærligheden til et andet menneske er. „You can love another being. That's perfection", siger hun med opladt røst i kirken, da hun er kommet tilbage fra dødscoasteren første gang, forslået og tilredt men fast i sin tro, klædt ud som luder og opførende sig som en luder men ikke desto mindre uberørt som en hellig skabning.

Jan griner i første omgang en smule forlegent af Bess' jomfruelige udsagn, som forstod han ikke dybden i det. Og pointen er vel også, at Jans kærlighed til Bess ikke er den samme som hendes til ham. Han fatter ikke, at hengivelse ikke er omfattet af spørgsmål om frihed eller ufrihed men at Bess' forbundethed med ham indbefatter bundetheden til en anden som en radikal frihed til at kunne nå ud over sig selv. Heri ligger det fatale i Jans ønske om at sætte Bess fri. Han er efter ulykken fanget i sit køns utilstrækkelighed, der ulykkeligt forblænder ham og afskærer ham fra kærlighedens evne til indlevelse. Hans intention er at give Bess den erotiske frihed som en gave, hun slet ikke kan acceptere som en gave. Hun, derimod, synes i sin lidenskabelige kærligheds klippefaste tro på at kunne redde Jan og med sit radikale offer, der forvandler en erotisk madonna til luder og derefter transformerer hende til madonna i mere endegyldig forstand at transcendere kønslige bestemmelser. Jeg er derfor også uenig med dem, der forarget har kritiseret filmens

Breaking the Waves

„kvindebillede" for at være en dybt traditionel fremstilling af kvinden der ofrer sig for manden. Pointen er snarere den omvendte. Jans tragedie er, at hans manglende manddom tvangsmæssigt fikserer ham i maskuliniteten som destruktiv kraft, mens Bess med sin sociale transgression overskrider og dementerer det lille samfunds kvælende patriarkalske love.[10]

Bess er helt fra filmens start af en anden verden, og det er tydeligvis også der hun ender i filmens slutning. Hun anses for at være lidt til en side, især er hun uberørt af den strenge ånd af skyldbevidst tro, der hviler over det lille samfund. Hun er på en gang en erotisk bevidst voksen og et sanseligt, legende barn i besiddelse af en uberørthed, der, som Dr. Richardson under ligsynet afmægtigt siger det, gør hende „good" i fundamental forstand (dermed er hun også barn af Giulietta Masinas Gelsomina i Fellinis *La Strada,* 1954). Hun repræsenterer alt det, der er menneskeligt godt, og i den forstand kan Breaking the Waves læses som et klassisk melodrama i overensstemmelse med Peter Brooks' definition af det tidlige 1800-tals „melodramatic imagination"; et drama „of persecuted innocence and virtue triumphant" (Brooks, 1984: 26) og ikke mindst et drama „about virtue made visible and acknowledged, the drama of recognition" (ibid.: 27). Jo mere Bess elsker med andre mænd, jo renere fremstår hun, og tilsidst, da hun har ofret sit liv for at redde Jans, tilstår den melodramatiske imagination hende den belønning, kirkens mænd ikke vil give hende. Det åbenbares for tilskueren, at hun fra Himlen kan se, at ofret

ikke var forgæves.

Peter Brooks mener, at „melodramatic structure moves from the presentation of virtue-as-innocence to the introduction of menace or obstacle, which places virtue in a situation of extreme peril", at „Virtue, expulsed, eclipsed, apparently fallen, cannot effectively articulate the cause of the right. Its tongue is in fact often tied by the structure of familial relationships", og endelig om dydens triumf, ofte i forbindelse med en retssag, hvor sandheden sejrer og alle gåder og vildledende tegn forklares, at „This clarification of signs - first of evil, then of virtue - is the necessary precondition for the reestablishment of the heroine" (ibid.: 30-31). Denne forløbsbeskrivelse følger Breaking the Waves, og derfor ser jeg heller ikke filmens sidste indstilling, det ekstreme fugleperspektiv af boreplatformen taget fra de bimlende klokkers (og Bess') vinkel, som en afsluttende ironisk distancerende kommentar fra instruktøren. Derimod forstår jeg det som en melodramatisk visualisering af det, Peter Brooks kalder tegnenes tydeliggørelse, en excessfuld iscenesættelse af erkendelsen og synliggørelsen af dydens belønning, „a spectacular homage to virtue" (ibid.: 25). Den overtydelige tale, som f.eks. at gentage en pointe fra forskellige vinkler, er netop en del af den melodramatiske retorik; her hører vi først klokkerne omgive Jan og hans venner som et sublimt lydrum, og derefter ser vi dem med et blik, der skal forestille at være Bess'.

Melodramaet har intet med virkeligheden at gøre men iscenesætter i allervideste forstand en fantasi om fylde og helhed. Dette understreger slutindstillingen, der som et entydigt aflæseligt tegn insisterende demonstrerer, at Bess havde ret i sin tegnaflæsning. For den troende Bess - den Bess der tror på kærligheden - er alt svangert med mening. Der er ingen tilfældigheder i Bess' liv, som er underlagt en tvetydig gud, der altid strengt prøver hende men som også altid er med hende. Da hun møder Dr. Richardson, efter at Jan har bedt hende om at være sammen med en anden, bliver han tegnet på, hvem hun skal opsøge for at hjælpe Jan. Og hvert eneste tegn på, at Jan er blevet bedre, er for hende et tegn på, at Gud er med hende på den rette vej. Slutindstillingen er da en afvisning af den både skeptisk indlevede og afmægtige tilskuerposition, som filmen konstruerer, og som falder sammen med svigerinden Dodos. For en moderne jordbunden tilskuer må uvægerligt ønske at kunne beskytte Bess ved at advare hende, banke sund fornuft ind i hendes hoved, redde hende fra afgrunden ved at tale om tilfældigheder og om mental synkronicitet som vås, vredes over denne forføreriske Gud, hun fører samtaler med. Slutindstillingens excessive - bevidst naive - udtryk for genopstandelsen detroniserer imidlertid den skeptisk beskyttende position ved at fratage indstillingen melodramatisk patos. Det olympiske blik på boreplatformen dybt, dybt nede gør opmærksom på, at medfølelse ikke er nødvendig, for indstillingen synes i metaforisk forstand at mime Bess' gaminansigt. *Breaking theWaves* ender lykkeligt og utragisk med hymnisk at hylde den transgression, som tilskuerens rationelle beskyttertrang benægter. I den forstand er *Breaking theWaves* et nutidigt melodrama uden patos. Men både Lars vonTriers film og *The English Patient* er utopier om den store kærlighed som udfyldelsen af en fundamental menneskelig bestemmelse.

Noter

1. Jeg diskuterer også patos i forhold til Asta Nielsens filmmelodramaer i Jerslev, 1995.

2. I *Waterloo Bridge* (1940) er der et meget smukt eksempel på brugen af det smertefuldt erindrende ansigt. Filmen starter og slutter på dagen for Englands inddragelse i Anden Verdenskrig. Den mandlige hovedperson, der er officer, skal til fronten og beder på vej til Waterloo Station chaufføren standse på Waterloo Bridge. Det er her han tænker tilbage på sin elskede, og det forløb, der førte til hendes selvmord på broen, visualiseres.

En præcis overtoning fra den gråhårede, resignerede og ensomme oberst til den unge, livskraftige kaptajn i begyndelsen af filmen og i slutningen af filmen fra hendes lykkeamulet, liggende på broen ved den døde unge kvindes hånd til den ligger i hans hånd i rammesekvensens nu, fortæller tavst prægnant, at godt nok var det ikke ham, der måtte dø, mens hans livs mening hørte op, da hun tog sit eget liv, og nu har han alene erindringer tilbage.

3. I et af de mest sublime dramaer, Max Ophüls' *Letter From an Unknown Woman* (1948, Brev fra en ukendt kvinde) træder melodramaets affinitet til den klassiske tragedie tydeligt frem, især hvis man ser pianisten Stefan som hovedpersonen, hvis liv på klassisk tragisk vis får en retning, da han har læst det brev, hvis indhold filmens flashbackhistorie visualiserer. Brevet kommer til at svare til tragediens skæbneomslag, og læsningens øjeblik skaber den selvindsigt og den sammenhæng bagud i Stefans liv, der gør, at han kan drage konsekvenser for sit fremtidige liv ved hjælp af den. Psykologen Judy Gammelgård siger i sit efterskrift til Aristoteles' *Poetik*, at i og med skæbneomslaget „falder forståelsen for det, livet har formet sig til, sammen med indsigten i de muligheder, der er gået tabt". Stefan indser, at han har ødet sit liv bort, men den psykiske rejse fra uvidenhed og ansvarsløshed til viden, som brevet giver anledning til, gør ham også i stand til at tage ansvar for sine handlinger. I filmens sidste sekvens beslutter han sig for at gå ud af døren til den duel, han i indledningen ville flygte fra - og til sin død.

4. David Lynchs *Wild at Heart* (1990, Vilde hjerter) kunne være et andet nutidigt eksempel på en refleksiv anvendelse af melodramaet med dens særegne blanding af melodramatisk patos og ironi (jf. Jerslev 1991), med dens excessfulde retorik, dens typisk melodramatiske polariserede univers, dens tableauagtige opstillinger, dens tydeligt talende underlægningsmusik - samtidig med en markeret stiliseret, halvt ironisk iscenesættelse af patosfyldte situationer (som slutscenen, hvor Sailor endelig synger „Love Me Tender" til Lula eller ultranærbilledet af Lula kort forinden med glycerintårer langsomt løbende ned ad kinderne), der derfor heller ikke inviterer til total identifikation.

5. Jeg skal understrege, at jeg ikke opfatter *The Age of Innocence*, *The Piano* og *Legends of the Fall* som melodramaer, selv om de to sidstnævnte har visse melodramatiske træk.

6. Uden at jeg af den grund vil underkende Zoran Petrovics påvisning af referencerne til Dreyers film (Petrovic 1996).

7. Denne melodramatiske ikon findes også i *The Bridges of Madison County*. Her er pointen dog, at Francescas blik ikke melankolsk stirrer ud i en altomfattende tomhed men er nysgerrigt nydende rettet mod Roys nøgne overkrop.

8. I Edward Zwicks *Legends of the Fall* (1994) er filmens følelsesfulde klimaks den scene hen mod slutningen, hvor den ældste søn endelig forsones med sin far og den mellemste bror med den ældste ved at sidstnævnte, hvis kone har begået selvmord, lover at tage sig af den mellemstes moderløse børn („Brother, that would be an honour").

9. Også i beskrivelsen af sprængstofeksperten Kip fremhæves en slags, hvad jeg i mangel af bedre kunne kalde, maskuliniseret feminin erotik: hans lange hår, som Hana bringer ham olie at vaske i og Hanas forståelse, da han siger at han ikke vil komme til hende om natten, hvis hun ikke kommer til ham, af, at „he spends all day searching" (efter miner), „in the night he wants to be found".

10. Heller ikke visuelt kan *Breaking the Waves* siges blot at reproducere den klassiske fortællings fiksering af kønnede positioner; flere gange tillades det Bess at kigge ud på

tilskueren, og hun tildeles et mildt skeptisk, meget lidt heroiserende blik på Jans nøgne mandekrop.

Litteratur

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, Methuen & Co., London 1985.

Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination*, Columbia University Press, New York 1985.

Doane, Mary Ann: *The Desire to Desire. The Women's Films of the 40s*, MacMillan Press, London 1987.

Elsaesser, Thomas: "Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama," in Gledhill ed.: *Home is Where the Heart Is*, British Film Institute, London 1987.

Fafner, Jørgen: *Retorik*, Akademisk Forlag, København 1977.

Gammelgaard, Judy: *Efterskrift til Aristoteles' Poetik*, Hans Reitzel, København 1992.

Gledhill, Christine ed.: *Home is Where the Heart Is*, British Film Institute, London 1987.

Jerslev, Anne: "Den store umulige kærlighed," Cekvina Nyt 4, 1995.

Jerslev, Anne: "Asta Nielsen, kvindeligheden og de store følelser," Kosmorama 213, 1995.

Jerslev, Anne: *David Lynch i vore øjne*, Fryden-lund, København 1991.

Kehr, Dave: "The New Male melodrama," American Film, vol VIII, no 6, 1983.

Larsen, Lisbeth Richter og Iben Lene Laursen: Ta' det som en mand far - en analyse af fader-repræsentationer i nyere Hollywood-film: Den romantiske komedie og det maskuline melodrama, upubliceret speciale, Institut for Film- og Medievidenskab, 1996.

Løgstrup, K.E.: "Filmens suggestionskraft," in *Kunst og etik*, Gyldendal, København 1961.

Modleski, Tania: "Time and Desire in the Woman's Film," in Gledhill ed.: *Home is Where the Heart Is*, British Film Institute, London 1987.

Neale, Steve: "Melodrama and Tears," Screen, vol. 27, no 6, 1986.

Petrovic, Zoran: "Lars von Dreyer?," Kosmorama 217, 1996.

Rowe, Kathleen: *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin 1995.

Torres, Sasha: "Melodrama, Masculinity, and the Family: thirtysomething as therapy," camera obscura 19, 1989.

Il Postino

Sleepless in Seattle

Den billedskabte kærlighed: Romantiske komedier i 90'ernes Hollywood

Kærlighedens genvordigheder er et oplagt emne for morskab, og i det sidste årti har set en række forsøg på at genopfriske den romantiske komedie for et moderne, medieromantik-vant publikum.

af Casper Tybjerg

I Ben Stillers farce *The Cable Guy* (1996, Hybridmanden) er hovedpersonen, den pæne Matthew Broderick, blevet droppet af sin kæreste. Den maniske kabel-tv-installatør Jim Carrey, som med skræmmende ihærdighed kaster sit venskab på Broderick, giver ham et godt råd om hvordan han kan vinde sin kæreste tilbage: invitér hende over og se *Sleepless in Seattle* på kabel-tv. Broderick nikker, imponeret: *Sleepless in Seattle* (1993, Søvnløs i Seattle) er netop en af hans kærestes yndlingsfilm.

Denne udveksling er sigende af flere grunde. En film fra 1993 har her allerede vundet en slags klassikerstatus: det peger på, at den romantiske komedie som genre er so-

lidt etableret i publikums bevidsthed. Endvidere gøres det klart, at den romantiske komedie (i hvert fald i manuskriptforfatterens øjne) er en genre, der primært appellerer til et kvindeligt publikum; for mændene ligger fidusen i, at filmromantikken gør kvinderne mere modtagelige for deres kurmageri. Begge disse forhold er vigtige for en overordnet betragtning af det comeback, som den romantiske komedie har gjort over det sidst tiår. Hertil kommer, at scenen i *The Cable Guy* også afspejler et element, som går igen i en stor del af de nye romantiske komedier: at romancer næres af ældre romantiske film; at Hollywood selv er referencerammen for de kærlighedshistorier, som udspiller sig på lærredet.

Et tilbageblik. Den romantiske komedie var ellers en genre, der i 1970'erne stort set blev erklæret død og begravet; flere skribenter hævdede, at den var blevet umuliggjort af forandringerne i tidsånden og seksualmoralen (se f.eks. Brian Hendersons artikel i litteraturlisten). Siden har tingene imidlertid ændret sig.

Den romantiske komedie har været ivrigt brugt i Hollywood fra begyndelsen af. Den synes dog at være ret følsom over for tidens stemninger; i perioder har genren hørt til de mest populære, i andre har den nærmest været usynlig. Det har været en udbredt antagelse, at genren første gang trådte frem i 1930'erne og straks oplevede sin storhedstid med de klassiske screwball-komedier, en udvikling, der ofte betragtes som betinget af den tunge skygge, som den store depression kastede over det amerikanske samfund.

Det har imidlertid vist sig, at en række af genrens karakteristiske elementer introduceres i Cecil B. DeMilles skilsmissekomedier fra årene lige efter Første Verdenskrig. Charles Musser, der har undersøgt sagen med stor grundighed, fremhæver den fordobling i antallet af skilsmisser i USA, som indtraf i tiåret 1910-20; især i årtiets slutning eksploderede tallene, og det faldt netop sammen med udsendelsen af DeMilles film *Old Wives for New*, *Don't Change Your Husband*, og *Why Change Your Wife?* (1918, 1919, 1920). Musser argumenterer overbevisende for, at det var disse film, der førte an i udnyttelsen af emnet og inspirerede Broadway til at lancere skilsmissekomedien på teatret. Teaterstykker som *Bluebeard's Eighth Wife* (1921) og *The Awful Truth* (1922) blev straks filmatiseret (1923 og 1925), så Hollywood havde en veletableret genre at gå ud fra, da screwball-filmene dukkede frem i 1934; de to nævnte teaterstykker blev også genfilmatiseret i henholdsvis 1938 og 1937.

Man kan selvfølgelig også gå tilbage til det 19. århundredes uartige og sofistikerede sædekomedier og utroskabsfarcer, og pege på dem som vigtige forløbere og inspirationskilder, ikke mindst for en filmskaber som Ernst Lubitsch og hans klassiske, meget europæisk raffinerede storstadspikanterier. Det er imidlertid værd at fremhæve de amerikanske skilsmissekomedier for deres centrale moralske budskab: at de bånd, hvormed loven og samfundet binder ægtefæller sammen, bør løses, hvis ikke naturen og kærligheden holder ved.

Dette ideal opretholdes i 1930'ernes screwball-komedier, anført af Frank Capras *It Happened One Night* (1934, Det hændte en nat) hvor Claudette Colberts forvovne rigmandsdatter til sidst forlader sin tilkommende ved alteret og flyver bort med Clark Gables replikrappe reporter. De to bliver ved begyndelsen af filmen bragt sammen af tilfældighedernes spil; de finder først hinanden utålelige, men gør alligevel hinanden følgeskab på en lang og fortumlet tur - hun har ikke en cent, og han har genkendt hende som en bortløben millionærdatter, som kan sikre ham en dusør og et journalistisk scoop.

Til trods for det skarpe klasseskel mellem de to og deres indledningsvise ringeagt for hinanden vinder de efterhånden hinandens respekt og forstår, at de er jævnbyrdige og ligeværdige mennesker, som vil klæde hinanden godt, og de ender med at falde for hinanden og indgå et rigtigt kammerat-ægteskab.

Ret uventet viste *It Happened One Night* sig at have en meget bred appel, og dens ekstraordinære succes blev slået fast med tildelingen af alle fem store Oscars - bedste film + instruktør + manuskript + mandlige hovedrolle + kvindelige hovedrolle (først *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1973, Gøgereden) gjorde den nummeret efter). I årene derefter frembragte Hollywood en række opfindsomme, elegante, og vittige komedier, der er bygget op omkring tilsvarende mønstre - de to hovedpersoner er indledningsvis adskilt af tilsyneladende uoverstigelige forhindringer, som kan være sociale (klasseforskelle) eller personlig art (de finder hinanden utålelige; de er hinanden utro) eller begge dele. I nogle af filmene er de to som udgangspunkt gift med hinanden, og handlingen begynder med deres skilsmisse og ender med deres genforening; *The Awful Truth* (1937, Den frygtelige sandhed), *His Girl Friday* (1940, Sensationen), og *My Favorite Wife* (1940, Min yndligshustru) er klassiske eksempler. Andre følger *It Happened One Night* og lader tilfældet føre de to sammen, f.eks. *My Man Godfrey* (1936, Godfrey ordner alt) og *Bringing Up Baby* (1938, Han, hun og leoparden).

I alle tilfælde er der en bestemt egenskab, som screwball-filmenes helte og heltinder helst skal besidde, nemlig spontanitet. Spontaniteten er nødvendig for at kunne omgå forhindringerne; den sikrer, at hovedpersonerne ikke forbliver fanget af forudfattede meninger, og den sætter dem i stand til at give igen på deres umage partners overraskende eller irriterende påhit. Screwball-filmene sætter ofte personerne i fuldstændig uberegnelige, vanvittige og absurde situationer, som det er en stor fordel at kunne reagere spontant på.

Spontanitets-idealet modsvares selvfølgelig af en indgroet modvilje mod konventionel adfærd, mod stivnede, unaturlige former og sippenippede normer. Konflikten mellem konformisme og kærlighed er selvfølgelig også et centralt moment i en anden genre, nemlig melodramaet. Det har ofte været bemærket, at de overordnede plotstrukturer i den romantiske komedie og melodramaet minder en hel del om hinanden - selv om det ender med lykkelig forening i det ene tilfælde, gråd og elendighed i det andet - og grænserne kan i nogle tilfælde være ret flydende. Et markant eksempel er Leo McCareys *Love Affair* (1939, Han og hun), der begynder med elegant og luftigt vid, men slår helt over og bliver en ren tåreperser.

Selv om syv forskellige manuskriptforfattere arbejdede på filmen, og den melodramatiske slutning først blev til på et meget sent tidspunkt, blev filmen en succes, og McCarey genfilmatiserede den selv i 1957 som *An Affair to Remember* (Romantik ombord). Under krigen og i efterkrigstiden havde været der været langt mellem de romantiske komedier, men i 50'erne dukkede der igen eksempler op. *Roman Holiday* (1953, Prinsessen holder fridag) med Audrey Hepburn og Gregory Peck var en af de mest elskede, og den fulgte nøje opskriften fra *It Happened One Night*: en impulsiv ung pige fra det øverste sociale lag stikker af fra sit velordnede liv; en kynisk journalist møder hende tilfældigt, genkender hende pludselig og øjner det store scoop, men forelsker sig, og opgiver sin plan. Der er selvfølgelig også forskelle: i den ældre film rejser de to hovedpersoner gennem det

depressionsramte USA - i den nyere udspiller romancen sig med Rom som baggrund, og den evige stads arkitektoniske vidundere danner så romantisk en kulisse som tænkes kan. Og hvor pigen før blot var rigmandsdatter, er hun i *Roman Holiday* prinsesse; hun må lyde pligtens bud og skilles fra journalisten hun elsker.

Screwball-filmenes spontanitetsideal synes langt borte i Doris Day-komedierne fra slutningen af 50'erne og begyndelsen af 60'erne. Doris Day værner fattet, beslutsomt og nådeløst sin dyd mod anslag fra piberygende playboys i bløde hatte og stumpede bukser; kun lovformeligt viet giver hun sig hen til Rock Hudson.

Oven på ungdomsoprørets omvæltninger stod de romantiske komedier ikke så tydeligt frem. Peter Bogdanovich gjorde et meget bevidst forsøg på at reproducere 30'ernes screwball-film med *What's Up Doc* (1973, Du er toppen, professor), men der var ikke mange, der syntes, at resultatet var rigtig vellykket. Woody Allen er lidt et særtilfælde; mange af hans film er bygget op omkring Allens egen komiker-figur og ligger uden for den romantiske tradition, omend *Annie Hall* (1977, Mig og Annie) blev en øjeblikkelig klassiker og fik stor indflydelse.

I 1980'erne dukkede indimellem film op, der prøvede at puste liv i den romantiske komik, f.eks. *Legal Eagles* (1986, Leg med ild) og *Moonstruck* (1987, Lunefulde måne). Men det var især to film fra 1989-90, der slog an hos publikum og kom til at danne skole for de mange andre romantiske komedier, som fulgte i kølvandet på succesen: Garry Marshalls *PrettyWoman* og Rob Reiners *When Harry Met Sally* (Da Harry mødte Sally), forfattet af Nora Ephron.

To nøgleværker. I mange henseender er *When Harry Met Sally* en film, der meget bevidst viser hen til tredivernes screwball-film, især *It Happened One Night*. Modellen, de to tilfældigt sam-

When Harry Met Sally

menbragte personer, der først ikke kan udstå hinanden, men til slut smækforelsker sig, følger den traditionelle opskrift. Midt i 1970'erne deler Harry og Sally, to studerende fra University of Chicago, bil på vejen til NewYork. Undervejs går de hinanden grundigt på nerverne. Over det næste årti løber de på hinanden nogle gange og ender med at blive kammerater på et tidspunkt, hvor de begge står uden partnere. Deres fællesskab løber ind i en krise, da de list tilfældigt kommer til at gå i seng med hinanden. Hvor deres venskab før har tilladt dem at omgås hinanden ugenert og utvungent, falder de nu med et brag ind i de stærkt ufleksible parforholdsspil, som de næsten rituelt følger med deres forskellige andre partnere. De glider snart fra hinanden, men til sidst forenes de alligevel.

Filmen synes på to ledder præget af Woody Allen. Det ideligt sniksnakkende halv-intellektuelle NewYorker-miljø. som Allen har skildret så ofte, minder meget om det, som Harry og Sally bevæger sig i. Der er dog en vigtig forskel mellem Allens film på den ene side og *When Harry Met Sally* og de nyere romantiske komedier iøvrigt på den anden: hos Allen udspringer de indbyrdes gnidninger mellem personerne først og fremmest af deres mere eller mindre neurotiske karakterer - de er konstitutionelt ude af stand til i længden at fastholde et kærlighedsforhold. I de romantiske komedier er det derimod ikke dybereliggende personlighedselementer, der skaber problemerne, men i højere grad forskelle i stil og smag, eller sociale skel. Både Harry og Sally er ganske velafbalancerede personer, hverken neurotiske, seksuelt hæmmede, eller frustrerede, og man må tro, at de kan lære at leve med hinandens idiosynkrasier.

Sådan er det også i en film som *I Love Trouble* (1994), der synes tænkt som et forsøg på at lave en 90'er-udgave af *His Girl Friday*: det er den professionelle rivalisering mellem reporterne Nick Nolte og Julia Roberts, kombineret med hendes irritation over hans nedladende skørtejægerfacon, der holder dem adskilt. Den ret uinteressante kriminalgåde, som de skal opklare, får desværre love til at dominere og næsten kvæle filmen. I *Groundhog Day* (1993, En ny dag truer) er det også plottet, der dominerer over romancen, men de komiske muligheder i at fange den arrogante Bill Murray i en tidslomme, hvor han tvinges til atter og atter at gennemleve den samme dag, er så åbenbare og så behændigt udnyttede, at det ikke gør noget, at hans forsøg på at vinde Andie MacDowell træder lidt i baggrunden. Heller ikke her, skal det siges, er der tale om neurotiske eller frustrede personer. Kun David Frankels *Miami Rhapsody* (1995, Kærlighedens rapsodi), hvis gæld til Allen er åbenbar, er befolket af samme type psykologisk og romantisk konfuse personer; de lækre Florida-locations giver dog en lidt anden stemning, og ikke mindst den omstændighed, at hovedpersonen er en kvinde, der spilles af den lysblåøjede og kernesunde (og komisk begavede) Sarah Jessica Parker, gør neuroserne betydeligt mere håndterbare.

Det andet element i *When Harry Met Sally*, som synes påvirket af Woody Allen, er de små pseudodokumentariske scener, som er sat ind forskellige steder i filmen, hvor to ægtefæller beretter direkte for kameraet om hvorledes de fandt hinanden; det sidste par, vi ser, er Harry og Sally.

Gennem disse afsnit kommer Harrys og Sallys historie til at stå som typisk for kærlighedens vilkår for 80'er-generationen. Samtidig skaber de små interviews en vis ironisk distance, som understreger det problem, som mange af de romantiske komedier tager op: at den romantiske kærlighed er blevet en kliché, som blokerer for spontaniteten - enten fordi omgangs-konventioner-

ne gør det svært for folk at komme hinanden nær, eller fordi de Hollywood-skabte klichéer har gjort ægte kærlighed utroværdig; tvivlen blokerer for, at man kan give sig de store følelser i vold.

Én mulighed for at komme fri af denne hæmning er at favne klichéen og usandsynlighederne og åbenlyst lægge vægt på historiens eventyr-karakter. Det er netop, hvad *PrettyWoman* gør. Ved både historiens begyndelse og afslutning krydses hovedpersonernes vej af en mand, der som en slags fortællerkommentar forkynder: „This is Hollywood! Anything can happen!" Her kan den fattig pige til sidst blive reddet fra sin nød og gift med prinsen på den hvide hest (omend det her er en gadeprostitueret og en selskabstømmer i en hvid limousine). Flere gange i løbet af filmen fortæller Vivian (Julia Roberts) direkte, at hun har sådan en drøm om at blive reddet af prinsen på den hvide hest. (Dette aspekt er også med i *Jersey Girl* (1992), der, bortset fra at heltinden ikke er prostituteret, er kalkeret nøje efter *Pretty Woman*, helt ned til at nuppe titlen fra en popklassisker).

PrettyWoman er blevet gjort til genstand for angreb fra feministiske kritikere (se f.eks. Hilary Radners artikel i litteraturlisten). Filmen fremstiller gadeprostitution i et harmløst skær og reproducerer den fortærskede kliché om luderen med et hjerte af guld, i Julia Roberts sunde og fejlfri skikkelse. Også den har været foranledning for kritisk interesse: det viste sig, at de kvindelige former, der stilles til skue i en række nærbilleder, faktisk ikke er Roberts', men tilhører en stand-in, en body double. Herved skabes et urimeligt fuldkomment kvindeideal, samtidig med at tilskueren tilskyndes til at fokusere på løsrevne dele af kvindekroppen, snarere end på kvinden som helt menneske.

„Lige meget hvad de siger, så handler det hele om penge," er den første replik i *Pretty Woman*, der høres under en fortekst, løsrevet fra enhver sammenhæng. Denne morale har været den største anstødssten for mange, fordi den tilsyneladende handler om, at en kvindes livsmål må være at forskaffe sig den største mulige kontante modydelse til gengæld for at stille sig fysisk til rådighed for en mand. Julia Roberts' sluttelige giftermål med Richard Gere er således bare en meget dygtigere form for prostitution: i stedet for nogle få hundrede dollars får hun nu alle millionerne.

Filmen understreger dog klart, at det ikke er spørgsmål om penge, men om selvagtelse. Det, som Roberts kræver af Gere, er status som ligeværdig partner. Der sker også en gensidig moralsk reformationsproces: hun forlader prostitutionen, og han opgiver sin skruppelløse spekulantvirksomhed. Skal man påklage noget, er det måske snarere den victorianske forestilling om kvindens rolle som moralens garant.

Det er et koncept, der går igen i flere andre film, hvor mægtige mænd forelsker sig i kvinder med lavere status end deres egen. Således Rob Reiners *The American President* (1995, Præsident på frierfødder), hvor Michael Douglas' enkemandspræsident, inspireret af sin kærlighed til Annette Benings temperamentsfuldt idealistiske miljø-lobbyist, ender med at give pokker i sine kyniske og kalkulerende valgstrateger for at kæmpe for den politik, som hans hjerte og overbevisning siger ham er den rigtige.

Politikkens verden frembyder i parentes bemærket gode muligheder for den romantiske komedie; modstridende overbevisninger er et godt udgangspunkt for uenighed mellem de to hovedpersoner, som kærligheden så skal bygge bro over. *Speechless* (1994) er et udmærket eksempel, hvor Michael Keaton og Geena Davis er speechwriters for hver sin konkurrerende kandidat.

En interessant variation over kærlighed-og-magt-temaet kan findes i Ivan Reitmans finurlige *Dave* (1993), hvor Kevin Kline spiller både USAs gennemfordærvede præsident og hans naivt-idealistiske dobbeltgænger, der bliver installeret i Det Hvide Hus af nogle samvittighedsløse politiske rådgivere, da den rigtige præsident bliver ramt af et hjerteslag, mens han er i seng med en af sine elskerinder. Ombytningen lykkes forbløffende godt, og ingen aner uråd (undtagen Oliver Stone, der optræder som sig selv i et brillant selvironisk tv-indklip). Dobbeltgængeren smækforelsker sig i præsidentens forsmåede hustru (Sigourney Weaver), og efter på en uhyre raffineret facon at have viklet sig ud af den spegede situation, han er havnet i, vender dobbeltgængeren tilbage til sit normale, uglamourøse liv, hvor han til sidst også bliver forenet med Weaver, der har forelsket sig i ham for hans idealistiske oprigtighed.

Tre kan man ikke være. Et rendyrket eksempel på en askepot-historie, hvor pigens retsindighed får den mægtige mand til at erkende sin egen moralske ufuldkommenhed og samtidig forelske sig, er Sidney Pollacks *Sabrina* fra 1995. Det er en genfilmatisering af Billy Wilders småkyniske film af samme navn fra 1954 (baseret på et teaterstykke) med Audrey Hepburn i titelrollen som chaufførens datter, der er forelsket i én millionærbror, men ender med at vinde den anden. Sabrina begynder som lille grå mus (så grå og museagtig, som Julia Ormond nu kan være), men kommer til Paris for at arbejde for et modeblad og vender tilbage som Kvinde med stort K. For at forhindre en forretningsmæssigt katastrofal forbindelse mellem playboy-broderen David (Greg Kinnear) og Sabrina (hun er intenst barndomsforelsket i ham), prøver stivstikker-broderen Linus (Harrison Ford) kynisk at vinde Sabrina over til sig, kun for at tilbyde hende en klækkelig sum for at rejse langt væk. Det gør hun, sønderknust, men

Sabrina

næsten øjeblikkeligt må Linus erkende, at hans hjerte er tabt til hende, og han iler efter for at bede om tilgivelse.

Også *Sabrina* slår meget på, at den er et eventyr: „Der var engang...", begynder fortællerstemmen. Linus og hans familie er næsten lige så rige som Joakim von And, og både milliardær-miljøet og det romantiske Paris tager sig ubegribeligt glamourøst ud i Guiseppe Rotunnos glansfulde fotografering. Yderligere bugner lydsporet af romantiske evergreens (et meget almindeligt element i de romantiske komedier, fra *When Harry Met Sally* og fremefter; som nævnt henter *Pretty Woman* og flere andre film endog deres titler fra sange).

Selvom filmen betoner Sabrinas uafhængige sind, intelligens og selverhvervende status, er hun stadigvæk styret først af sin sværmeriske drøm om den uansvarlige David, siden af sin mere dybtfølte forelskelse i den tilknappede Linus; men hendes hjerte og livslykke er under alle omstændigheder en mands gidsel. Det underforståede budskab synes at være, at også den selvstændige, moderne kvindes inderste længsel i virkeligheden er at blive favnet af en nobel og beskyttende mand, i hvis hænder hun trygt kan lægge ansvaret for sit liv - et budskab, som en række skribenter mener at se gentaget i et helt urimeligt omfang af en række medier, og som kan betragtes som et slet skjult forsøg på at underminere kvindefrigørelsen og gen-victorianisere kønsrollemønstret.

Den mest omtalte fremlæggelse af dette argument er utvivlsomt den amerikanske debatbog *Backlash: The Undeclared War Against Women* (da. *Tilbageslag*) af Susan Fahludi, der udkom i 1991, altså for tidligt til at kunne forholde sig til ret mange af de romantiske komedier. Man kan videre indvende, at det er en anelse firkantet at lange ud efter kønsrollefremstillingen i film, der lægger en ære i at være så lette, luftige, og dagdrømmeriske som vel muligt. Men der er alligevel flere af filmene, der forholder sig til denne kritik i deres dialog.

I *Sleepless in Seattle*, instrueret af Nora Ephron i 1993, omtales bogen *Backlash* indirekte. Journalisten Meg Ryan hører i et direkte telefonprogram i radioen den følsomme enkemand Tom Hanks beskrive sin sorg og sin ensomhed. Næste dag ironiserer to af hendes kolleger over den kolossale respons fra enlige kvinder, som Hanks' telefonoptræden har fået. Den ene siger: „Vidste I, at en kvinde over 40 har større chance for at blive dræbt af en terrorist end gift?" Meg Ryan afviser harmdirrende denne fupstatistik, som kort forinden var blevet gengivet af en række amerikanske medier: „Jeg læste den her en bog, hvor..." Så bliver hun afbrudt, men det er utvivlsomt *Backlash* der refereres til, eftersom netop den bruger mange sider på at undersøge, hvordan sådan en gang åbenbart nonsens kunne få så stor omtale i den amerikanske offentlighed.

På den anden side er *Sleepless in Seattle* nok den film, hvor personernes længsler mest markant er styret af Hollywoods egne romantiske klassikere, og hvor den kvindelige hovedperson mest irrationelt forfølger sin drøm om forelskelsens magi (hun hører ham bare i radioen og ser ham en enkelt gang på afstand; han kender kun hende fra et brev). Ikke bare lyder „As Time Goes By" under forteksterne, men alle de kvindelige personer i filmen (undtagen hende, som Tom Hanks en overgang overveje at komme sammen med) hulker dybt grebne over *An Affair to Remember*, Leo McCareys 1957-genfilmatisering af sin egen *Love Affair* fra 1939 (mændene er mere skeptiske); og hvad mere er, da de to hovedpersoner til allersidst endelig bliver ført sammen, sker det på toppen af Empire State Building, netop det sted, hvor de to elskende skulle have mødt hinanden i *An Affair*, et møde, der melodramatisk

forpurres, fordi kvinden bliver kørt over og mister forligheden, uden at manden aner, hvorfor hun ikke kommer. Det skal også lige nævnes i forbifarten, at Warren Beatty i 1994 genfilmatiserede *Love Affair* endnu en gang, med sig selv og Annette Bening, i tiltro til, at historien stadig var gangbar, men den sank som en sten og gik herhjemme direkte til video.

I *Sleepless in Seattle* er kærligheden skæbnebestemt, og den øjeblikkelige følelse af fortryllelse det sikre bevis på dens ægthed. Selvfølgelig kan man sige, at denne given-sig-følelserne-i-vold er et udtryk for spontanitet og således en videreførelse af den romantiske komedies klassiske ideal. Men hvor spontaniteten i 30'erens film først og fremmest tillod personerne at tilpasse sig hinanden, skal den i *Sleepless* hjælpe hovedpersonerne til at koble fornuften fra og lade en almægtig skæbne råde. Askepotkompleks eller ej, i en film som *Sabrina* får personerne lejlighed til at mønstre hinanden, overvinde udgangspunktets vildspor (hendes sværmeri, hans følelseskulde), og forenes *på trods* af omstændighederne.

Interessant nok lader også den anden film, hvor *Backlash*-bogen figurerer, først de to hovedpersoner mødes til sidst. I *The Night We Never Met* (1993, Den nat vi aldrig mødtes) er bogen sådan set bare en rekvisit; i en enkelt scene står en af bipersonerne i baggrunden og læser i den. Ham, der læser, er ven med Sam (Matthew Broderick), en betænksom, fintfølende, gastronomisk kyndig delikatesse-ekspedient i NewYork, der vil lidt væk fra sine svinske og larmende bofæller. Derfor lejer han sig ind i en lejlighed på delebasis; han bor der på skrift med to andre, så de hver har den et par dage om ugen. De to andre søger også et fristed: den pralende og selvglade børsmælger Brian (Kevin Anderson), der står foran at skulle giftes med en renskuret, hyperenergisk og meget pæn pige, bruger den som slyngelstue, hvor han flipper ud sammen med gutterne; og

Only You

den søde, kedsommeligt gifte tandklinikassistent Ellen (Annabella Sciorra) kan pleje sine urealiserede kunstnerdrømme. Af hinandens efterladenskaber danner de sig et indtryk af hverandre, og hun charmeres af Sams ting. Uden at hun ved det, er der imidlertid blevet byttet rundt på to af dagene, og hun tror derfor, at det er Brian, der er den kultiverede Mr Nice Guy, og Sam, der pisser i potteplanterne. Irriteret over sin tykhovedede renseriejermand beslutter hun sig for at have en affære, og når at gå i seng med Brian før hun opdager sin fejltagelse. Hendes ægteskab falder fra hinanden, men tilfældet fører tilsidst Sam og Ellen sammen, og de ser straks, at de passer godt til hinanden.

The Night We Never Met bæres igennem af sine charmerende hovedrolleindehavere, men det skal også bemærkes, at filmen understreger kvindens ret til at søge lykken, og at hendes troskab ikke bør tages for givet uden den fornødne respekt. Dette er et gennemgående element i mange af de romantiske komedier. *Mr.Wonderful* (1993), også med Sciorra i en meget nærtbeslægtet rolle, er en af de meget få, der handler om et fraskilt par, der finder sammen igen, et tema, som jo var meget fremtrædende i 1930'ernes klassikere. Ovenikøbet er den skrevet og instrueret af den engelske dramatiker Anthony Minghella (der nu har vundet ære og berømmelse for *The English Patient*), og forsøger at lægge en hverdagsrealistisk tone, men resultatet er lidt konturløst og forglemmeligt.

Fire fejlforelskelser og fem lykkelige slutninger. Hyppigst ser man, som i både *Sleepless in Seattle* og *Sabrina*, at kvinden ændrer mening og i løbet af filmen kaster sin kærlighed på en ny mand, omend det i det første tilfælde er den på afstand beundrede drømmemand, der foretrækkes, hvorimod det i andet er den gennem samvær og samtale erkendte kærlighed, der vinder.

Således også i *While YouWere Sleeping* (1995, Mens du sov), hvor den sky og ensomme Lucy (den indtagende Sandra Bullock) fra sin s-togs-billetluge forelsker sig aldeles i en flot, mørk yuppie (Peter Gallagher). Tilfældet vil, at hun lillejuleaftensdag redder hans liv, da et par røvere skubber ham ud på sporet. Hans højrøstede og overstrømmende hjertevarme familie kommer på hospitalet til at tro, at hun er hans forlovede, og tager hende straks til deres hjerter. Mens den smarte Peter ligger i coma, omgås Lucy hans solide, skovmandsskjorteklædte bror Jack (Bill Pullman, befriet for den umandige allergi, der gjorde det let for Meg Ryan at droppe ham i *Sleepless*), som selvfølgelig er en meget bedre mand for hende end den glatte, opportunistiske børsmægler. Hun når dog næsten at blive gift med ham, inden sagen bliver opklaret, men hun ender hos Jack, og de drager afsted sammen - til Firenze, som hun altid har drømt om at se.

De gamle europæiske kulturnationers romantiske nimbus udnyttes igen og igen. Billy Crystal lavede sågar en film, der fik titlen *Forget Paris* (1995), fordi den skulle handle om vanskelighederne ved ægteskabets hverdag, ikke forblændelsen i lysets by. Crystal giver imidlertid sig selv og sine karakteristiske vitser en ulideligt stor plads i filmen, og romantikken taber derved. *French Kiss* (1995) har ingen betænkeligheder ved at lade Frankrig tage sig ud på sin allermest stemningsfulde facon. Her er tale om endnu en *It Happened One Night*-variation, hvor Meg Ryan drager til Frankrig og rejser gennem hele landet på jagt efter sin troløse kæreste, ledsaget af Kevin Kline, en fransk småforbryder, der skal have fingre i et smykke, der er endt i Ryans bagage. De irriterer hinanden grænseløst, og de falder selv-

følgelig for hinanden.

Helt den samme model, hvor en småneurotisk, fordringsfuld og strammundet amerikanerinde bringes sammen med en langhåret, gestikulerende, blodrig, let upålidelig franskmand benyttes i Peter Weirs velskrevne og vittige *Green Card* (1990), som dog foregår i New York, hvor immigrationsmyndighedernes mistænksomhed tvinger Andie MacDowell og Gérard Depardieu, der har indgået et proforma-ægteskab, til at lære hinanden at kende; undervejs indser hun, at den robuste europæer har mere at byde på end hendes kæreste, som er beplantnings-aktivist; bogstavelig talt en tørvetriller.

Green Card klarer sig dog uden det askepot-element, som dukker op blandt andet i *French Kiss* og *The Night We Never Met*; en scene, hvor heltinden (som hidtil har været meget afslappet og almindeligt klædt) stadser sig ud for at være så attraktiv som muligt - for den forkerte mand. Ellen i *Night* møder op til sit stævnemøde med den brovtende Brian (som hun tror er den flinke Sam) i lang udringet aftenkjole og sorte silkestrømper; og Meg Ryan i *French Kiss* skifter cowboybukserne ud med et lyseblåt babydoll-flor og sølvstiletter for at gøre indtryk på sit troløse bløddyr af en ex-forlovet. Herved får heltinderne lejlighed til at vise, at de kan være så feminint henrivende som ønskes kan, samtidig med at det understreges, at det er deres egne, menneskelige kvaliteter, som den rigtige mand forelsker sig i, ikke den glamourøse indpakning.

Således også med Norman Jewisons *Only You* (1994), der samler de fleste af genrens karakteristiske elementer. Den sværmeriske Faith (Marisa Tomei) tror fuldt og fast på den store kærlighed, og selv om hun står for at skulle giftes (med en nørdet fodlæge) kaster hun sig på et fly til Italien for at finde „Damon Bradley", hvis navn hun som ung pige hørte af en spåkone, som sagde, at han var hendes sjæls udkårne. Ledsaget af en veninde går jagten fra Venedig gennem Toscana til Rom og slutter på Amalfi-kysten, altsammen overdådigt glansfuldt fotograferet af Sven Nykvist. I Rom iler hun i vildt løb efter Bradley (som hun aldrig har set) gennem Trasteveres trængselsfyldte gader. Hun taber sin sko, der samles op af en nydelig ung amerikaner (Robert Downey, Jr.) der hævder at være Bradley. Ganske betagede efter dette askepotske møde nærmest svæver de rundt i det nattemørke Rom, hvor de genopfører en scene fra *Roman Holiday* (de kan begge replikkerne udenad). Men midt i en hed omfavnelse afslører han, at han hedder Peter og altså ikke er Bradley. Rasende støder hun ham fra sig, og han må bruge resten af filmen på at formilde hende.

For ikke at blive jaget helt bort hjælper han hende i den fortsatte jagt på Damon Bradley, som det lykkes ham at finde, og som viser sig at være et virkelig flot hug, med en mager atletisk krop, lang sort hår og buskede øjenbryn. For hans skyld klæder Faith sig i det store skrud, blot for at opdage, at også denne Bradley er en bedrager, som Peter har hyret til at vise hende, at hun jager en illusion. Men i lufthavnen, på den triste vej hjem, bliver der over højttalerne kaldt på Damon Bradley, der viser sig at være en velnæret og småbøvet type; Peter har også hørt meldingen, dukker op, og erklærer Faith sin kærlighed, og tilsidst forenes de. Undervejs er de blevet hjulpet af de prægtige operette-italienere, som befolker filmen, harmoniske livsnydere, der ikke tvivler om, at *amore* er det vigtigste af alt.

Faiths veninde tager med til Italien, fordi hun er vred på sin mand, der koster med hende og tænker mere på pokeraftener med sine kammesjukker end på hende. Hendes afrejse får ham på andre tanker, og han rejser efter, samtidig med, at hun høfligt afviser

en elegant og charmerende italiensk tilbeder. *Only You* (iøvrigt også en sangtitel) får således plads til både ny og gammel kærlighed, både *It Happened One Night* og *The Awful Truth*. Selvom den, ligesom så mange andre af de nye kan film, kan forekomme at være lidt en bagatel i forhold til disse klassikere, er *Only You* dog en ganske indtagende film, der har held til at kombinere den helt uovervejede, spontane romantik med en erkendelse af, at det sværmeriske ideal bør vige for den ægte kærlighed.

Det hænger selvfølgelig i høj grad på skuespillerne at få det til at fungere, men både Tomei og Downey gør god fyldest. Netop fordi det spontane er så vigtigt i den romantiske komedie, kommer meget til at hvile på aktørernes evne til at gøre det troværdigt, hvad enten de skal være hovedløst svæmeriske eller gradvist lade aversion afløses af elskov. Skuespillere som Matthew Broderick og Kevin Kline, men især begavede komedienner som Meg Ryan, Andie MacDowell, og Sandra Bullock, har i 90'ernes romantiske komedier fundet en genre, hvor deres talent kan komme til sin ret. Herved hjælper de også filmene fri af deres afhængighed af forgangne årtiers store romancer, så de kan vise sig som søde og charmerende i deres egen ret og sikre, at de sværmeriske kærlighedsdrømme kan leve videre uden at blive taget altfor alvorligt.

Litteraturliste

Fahludi, Susan. *Backlash: The Undeclared War Against Women*. London: Chatto & Windus, 1991.

Henderson, Brian. „Romantic Comedy Today: Semi-Tough or Impossible?" In *Film Genre Reader*, red. Barry Keith Grant, 309-28. Austin, Tx.: University of Texas Press, 1986 (opr. 1978).

Karnick, Kristine Brunovska, and Henry Jenkins, red. *Classical Hollywood Comedy*. London: Routledge, 1993.

Musser, Charles. „Divorce, DeMille and the Comedy of Remarriage." In Karnick and Jenkins, 282-313.

Radner, Hilary. „Pretty Is As Pretty Does: Free Enterprise and the Marriage Plot." In *Film Theory Goes To the Movies*, red. Jim Collins, Hilary Radner, og Ava Preacher Collins, 56-76. New York: Routledge, 1993.

Only You

Forestillinger om fremtiden: 90'ernes science fiction-film i æstetisk perspektiv

Fra kroppen til katastrofen, fra terminator til udslettelse af storbyen, fra jordens oversvømmelse til angribende flyvende tallerkner. 90'ernes science fiction-film fremviser - med special effect'ernes hjælp - det storladne skue.

af Helle Kannik Haastrup

Før enhver biograffilm "rigtigt" kan begynde viser filmselskabet sit logo, Castlerock har sit fyrtårn og MGM sin løve. I to nyere science fiction-film ser logoerne lidt anderledes ud end de plejer: Filmselskabet Universals logo, den roterende klode med "Universal" drejende omkring sig som en materialiseret ækvator, drejer et par ekstra omgange og vi ser pludselig at kloden dækkes næsten fuldstændig af vand. Det andet eksempel er filmselskabet Warner Brothers' logo, gyldne bogstaver på en baggrund af hvide skyer og klar blå himmel, hvor der pludselig skimtes en flyvende tallerken svævende henover lærredet. Filmselskabernes logoer er fra *Waterworld* (Kevin Reynolds 1995) og *Mars Attacks!* (Tim Burton 1996) og begge visualiserer fiktionens "siven helt

Alien 3

ud" i den institutionelle kontekst. En æstetisk markering af den filmiske selvbevidsthed som er blevet karakteristisk for genrefilmen i almindelighed og i forskellige udformninger også for science fiction-filmen i 90'erne.

Science fiction-genren er allerede en veletableret genrehybrid som traditionelt låner fra filmgenrer som fantasy og horror, men også de mindre forkromede formulaer som krigs-, katastrofe- og action-filmen, hvor de to sidstnævnte især i 90'erne har influeret genren. Den udbredte filmiske selvbevidsthed og ironiske forholden sig til genrestereotyper kommer til udtryk i en udstrakt brug af citater eller referencer til andre (science fiction) film. Et eksempel er jagerpiloten i *Independence Day* (Roland Emmerich 1996) og hans to one liners: "I'm just a little anxious to get up there and whip E.T.'s ass" inden det første angreb på rumskibene og "Now that's what I call a close encounter!", efter han har knock-outet et nedstyrtet rumvæsen. Henvisningerne bliver både et udtryk for en ironisk distancering og for filmens eksplicitte spil på genrens succesfulde eksempler på venlige fremmede fra rummet i filmene: *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg 1977, Nærkontakt af tredje grad) og *E.T.* (Steven Spielberg 1982). Senere i *Independence Day* vises (på tv!) et klip fra science fiction klassikeren *The Day the Earth Stood still* (Robert Wise 1951, Den dag Jorden stod stille), som også skildrede venlige fremmede fra rummet. Filmhistorisk er 50'erne det årti hvor science fiction-genren på film finder sin form, hvor den paranoide skræk for de fremmedes invasion ofte var en slet skjult analogi for kommunistskrækken under den kolde krig. Det var film som *War of the Worlds* (Byron Haskin 1953, Klodernes kamp) om fjendtligt besøg fra rummet, *Forbidden Planet* (Fred McLeod Wilcox 1956) om en gal videnskabsmand på en fjerntliggende planet à la Shakespeares *Stormen*, s/h filmene *Them!* (Gordon Douglas 1954, Politiet og uhyret) om kæmpemyrer som resultat af atomaffødt mutation hærger i storbyen og *Invasion of the Body Snatchers* (De stjålne kroppe, Don Siegel 1956) om de ufølsomme fremmede fra rummet der overtager menneskenes kroppe når de sover. Sidstnævnte blev "remade" så sent som i 1994 instrueret af Abel Ferrara som *Body Snatchers* (Stjålne kroppe), men kropsinvasionen af de fremmede tematiseres også af den parringsivrige alien forklædt som yndighed i Roger Donaldsons *Species* (1995). Science fiction-genren i 90'erne har flere andre eksempler på at blikket vendes tilbage mod to markante årtier for genren, nemlig paranoia-filmene fra 50'erne (i 90'erne uden paranoia), men også de adventure og fantasy inspirerede science fiction film fra 70'erne,

som f.eks. *StarWars*-trilogien.

Science fiction-filmens ikonografi er flydende, men ligger især i genrens vægtning af den avancerede videnskabs og teknologis vidunderligheder. Udover de videnskabelige og teknologiske landvindinger befolkes science fiction-filmen traditionelt af rumskibe, robotter, fremmede rumvæsner/monstre og handlingen foregår som regel i en (nær eller fjern) fremtid, men kan også finde sted i en tabt forhistorisk fortid.

Special effects og skuet - "the spectacle"- er på et andet niveau et karakteristikum for science fiction-filmen, ligesom det er for beslægtede genrer som fantasy-, horror- og katastrofefilm. I de fleste film er det jo pointen at vi ikke skal lægge mærke til special effects, men i ovennævnte film som netop skildrer det usebare er det anderledes. Special effects er jo en del af filmens særegne æstetik overhovedet og kan føres tilbage til Georges Méliès' miniature trickfotografering i præ-science fiction-filmen *Le voyage dans la lune* (1902, Rejsen til månen). Anvendelsen af special effects bliver mere sofistikeret med filmtekniske landvindinger som *2001 - A Space Odessey* (Stanley Kubrick 1968, Rumrejsen år 2001), *StarWars* (Stjernekrigen, George Lucas 1977) og frem til *Terminator II: Judgment Day* (James Cameron 1991, Terminator II: Dommedag), *Independence Day* og *Mars Attacks!*. Også i nabogenren fantasy bliver special effects effektivt inkorporeret som i *The Mask* (Charles Russel 1994), *Jumanji* (Joe Johnston 1995) og senest den tegnefilm og live-action-kombinerende science fiction-sportsfilm *Space Jam* (Joe Pytka 1996).

Det storladne skue - "the spectacle" - har på mange forskellige måder også været indbegrebet af det specifikt filmiske fra de tidlige italienske historiske film som *Quo vadis* (Enrico Guazzioni 1913) med masseoptrin fra de antikke Rom, det storladne Babylon i D.W. Griffiths *Intolerance* (1916) og Moses der skiller vandene i *The Ten Commandments* (Cecil B. de Mille 1956, De ti bud). I 90'erne er katastrofefilmen én af de formula'er som dyrker skuet, sidst fremme i 70'erne med *Earthquake* (Mark Robson 1974, Jordskælv) og *The Towering Inferno* (John Guillermin 1974, Det tårnhøje helvede). Katastroferne er ofte naturfremkaldte som i *Twister* (Jan de Bont 1996), *Dante's Peak* (Roger Donaldson 1997), *The Volcano* (Mick Jackson 1997, Vulkanen) eller det er en destruktion af menneskeskabte bygningsværker som i action-katastrofefilmen *Daylight* (Rob Cohen 1997).

Special effects medvirker til at skabe skuet, som ofte viser sig at være filmens egentlige hovedperson. Skuet udstiller sig selv som effekt, det er altså meningen at vi som tilskuere ikke bare skal lægge mærke til det, men også lade os fascinere af "hvor godt det er lavet"! Skuet, hvad enten det er vulkanudbrud eller tunnelsammenstyrtning, koreograferes omhyggeligt i visualiseringen af ødelæggelse og destruktion: Det fremstår detaljeret, i slow motion og fra fordelagtige vinkler i samspil med den lige så minutiøst komponerede lydside i surround-sound, i et forsøg på at simulere oplevelsen af katastrofen. Special effects og skuet bliver samtidig en fremvisning af den filmiske "state of the art" - en slags inkorporeret reklame for sig selv som medie.

I gode science fiction-film fungerer plot og special effects sammen, hvor special effects sekvenserne er en del af plottet som musical-numre er i musicals (LaValley, p.148). Det er science fiction/adventure/thrilleren *Jurassic Park* (Steven Spielberg 1993) et godt eksempel på, fordi de computerskabte dinosaurer både er filmens egentlige hovedpersoner og hovedattraktioner i forlystelseparken. Det er gen-skabelsen af disse forhistoriske dyr, som intet

Jurassic Park

menneske hverken har kunnet betragte eller blive dræbt af, der som musicalnumre optræder som skiftevis nydelsesbetonede skuer i tropeøens blændende solskin og slasher-agtige destruktive monstre i film noir'sk natteregn. Special effects crescendo behøver ikke altid være synonymt med fortællingens klimaks, jævnfør igen *Independence Day* med skuer som rumvæsenernes eksplosive udslettelse af New York, Los Angeles og Det Hvide Hus i Washington i filmens første halvdel. Tendensen i Hollywood storproduktioner af science fiction film er i 90'erne at special effects-skabte skuer i højere grad flettes ind i handlingen undervejs og ofte bliver filmens virkelige stjerne.

Science fiction-genren i 90'erne har andre stjerner end special effects, nemlig helte og heltinder som spænder vidt: Det er i begyndelsen af 90'erne action/cyborghelte der redder verden fra total udslettelse med en ironisk one liner som "Hasta la vista, baby!" (Arnold Schwarzenegger i *Terminator II*). I midt-90'erne kommer mere differentierede heltebud som Keanu Reeves i *Johnny Mnemonic* (Robert Longo 1995) der sår tvivl om helterollens attraktion da han forlængst har overskredet point of no return og udbryder "I want roomservice!" eller Bruce Willis' tidsrejsende naivt forelskede og apatisk James Cole i *Twelve Monkeys* (Terry Gilliam 1995). En anden type helte er f.eks. de computer/videoarkadespil-kyndige, som de to brødre i *Mars Attacks!* der beskytter præsidenten mere effektivt end de professionelle body guards, fordi de er vant til at skyde aliens fra deres arkadespil! Pigen i *Jurassic Park* der gennemskuer at lukkemekanismerne via computeren kan aktiveres så de monstrøse dino'er holdes ude eller Jeff Goldblums uambitiøse højtuddannede satellit-tekniker i *Independence Day*, der som den eneste opdager at de opfangede koder fra rumskibet er udslettelsens count down. Troen på teknikkens vidunderligheder er absolut intakt, men

der sås tvivl om videnskabens (manglende) kontrol og kompetente brug af opfindelserne, i 90'er udgaverne af science fiction stereotypen "den gale videnskabsmand". Jævnfør forskeren i *Terminator II* der er uvidende om hans forsknings fatale konsekvenser. Hverken den naive piberygende ekspert i Pierce Brosnans skikkelse i *Mars Attacks!* eller forskerne bag gen-skabelsen af de forhistoriske dyr i Jurassic Park, ved i virkeligheden hvad de har med at gøre. I *Twelve Monkeys* er videnskaben decideret af det onde: Videnskabsfolkene der sender Cole afsted til fortiden selvom de ved at han vil dø og forskningsassistenten der personligt spreder den dødelige virus som udsletter det meste af jordens befolkning.

Handlende heltinder i science-fiction filmen er der enkelte eksempler på, udover de sædvanlige selvstændige-veluddannede-men-alligevel-bag-manden-gemmende-sig side-kicks (se især *Jurassic Park* og *Independence Day*) og det er f.eks Sarah Connor (Linda Hamilton) i *Terminator II*, Ripley (Sigourney Weaver) i *Alien 3* (David Fincher 1992) og specielt Mace (Angela Bassett) i Kathryn Bigelows *Strange Days* (1996), der står i skarp kontrast til sin partner in crime svæklingen Lenny (Ralph Fiennes). Figuren Mace "får lov til" at kombinere hårdtslående effektivitet med alvor og elegance, uden at blive uskadeliggjort som en henrettelsesmoden femme fatale, jf. den alien-gravide Ripleys selvmord og Sharon Stone som Quaids kone i *Total Recall* (Paul Verhoeven 1990, Sidste udkald) eller marginaliseret afviger ideologisk og/eller psykologisk; henholdsvis som den russiske agent med det opfindsomme navn Onatopp i James Bond-filmen *GoldenEye* (Martin Campbell 1996) og Catherine Tramell (Sharon Stone) i thrilleren *Basic Instinct* (Paul Verhoeven 1992).

I 90'ernes science fiction-genre er der fire overordnede temaer: fremtid, cyborg, simulation og nostalgi. Fremtiden som der hvor filmen finder sted eller hvor personerne rejser fra eller til er et af genrens typiske elementer: fra *Things to Come* (William Cameron Menzies 1936, Krigen der kommer) til *Star Trek Generations* (David Carson 1994). Cyborg-figuren kan spores tilbage til klassikeren *Metropolis* (Fritz Lang 1926) med den gale professor Rotwangs "falske Maria", men får meget senere sit fremmeste udtryk i action/science fiction-filmene fra 80'erne. Nostalgi og simulation karakteriserer specifikt science fiction-genren i 90'erne: Nostalgien udmøntes i genrens vækken af tidligere science fiction film fra genrens uskyldige barndom, men iklædt 90'ernes special effects, bl.a. den adventure inspirerede *Stargate* (Roland Emmerich, 1994). Simulationen udfoldes i genrens fokus på visuelt genbrug og virtual reality, f.eks. i den virtuelle thriller *The Lawnmower Man* (Brett Leonard 1992, Manden med plæneklipperen), men bliver også et udtryk for genrens selvbevidste spillen på sin egen filmiskhed - især i de special effects-skabte skuer.

Dystopia - new bad future. Fremtiden som et mørkt, usikkert, foruroligende og apokalyptisk kaos er fællesnævneren for flere science fiction film i begyndelsen af 90'erne - også kaldet new bad future (Glass 1990). En betegnelse der har rødder bl.a. i 80'ernes action/science fiction-film om postnuklear barbarisme i *Mad Max*-trilogien (1979, 1981 & 1985), alle instrueret af George Miller, men også i film med urbane scenarier som i *The Terminator* (James Cameron 1984, Terminator) og *RoboCop* (Paul Verhoeven 1987). Fremtidsvisionen i 90'erne er enten postapokalyptiske visioner som *Waterworld*, *Delicatessen* (Jean-Pierre Jeunet & Marc Caro 1991), *Terminator II*, *Twelve Monkeys*, eller en forestilling om at fremtiden bliver en intensivering af tenden-

ser i samfundet som kan ses allerede nu som i *Total Recall*, *Robocop II*, *Demolition Man* (Marco Brambilla 1993), *Johnny Mnemonic*, *Judge Dredd* (Danny Cannon 1995) og *Strange Days* - der er ingen lykkelig fremtid i science fiction-filmens univers.

Mest udbredt i science fiction-filmen er den noir-stemning der også karakteriserer dystopierne *Delicatessen* og *Twelve Monkeys* - en uigennemskuelighed der rækker videre end det æstetiske udtryk. Tiden i *Delicatessen* er en blandings-tid, et konglomerat af tidszoner - hvor der trækkes på stemninger i mise en scène og rekvisitter fra tiden omkring 2. verdenskrig, men også på post-atomkrigs-lignende tilstande hvor etik og moral omdefineres. Beboerne i ejendommen spiser f.eks. gladeligt menneskekød, bare det ikke er én af deres egne og selv denne nyetablerede regel brydes. Det planlagte offer er førsteelskeren og klovnen Louisson, som dog bliver beskyttet af slagterens datter Julie og modstandsbevægelsen troglodisterne, istedet bliver en evigt strikkende bedstemoder ofret. Hendes pårørende kærtegner grædende den indkøbte pakke med (bedstemoderens) kød da de forlader slagterens butik. I en satirisk form sættes et tabu som kannibalisme på spidsen i *Delicatessen* og pointerer at forfaldet ikke kun er materielt men også moralsk; new bad future med en tidslig ubestemmelighed og en desorientering på flere planer, der æstetisk understreges af de gyldent dystre billeder.

En fremtid præget af genbrug af tidligere tiders levninger - efterladenskaberne fra før apokalypsen, går igen i flere af science fiction-filmene, f.eks i *Twelve Monkeys* i sekvenserne fra den underjordiske fremtid hvor James Cole (Bruce Willis) holdes fangen af videnskabsfolk. En teknologi der er en blanding af Jules Verne, Storm P. og avanceret computerteknologi, kombineret med rustne og beskidte metalliske flader og steril blank teknisk sofistikation (jf. tidsblandingen i *Brazil*, Terry Gilliam 1985). Tiden og rejsen i tiden er i centrum i *Twelve Monkeys*, hvor Cole indvilliger i at være udsending i tid for videnskabsfolkene. Tidsrejse film par excellence er iøvrig Robert Zemeckis' *Back to the Future*-trilogi (Tilbage til fremtiden I-III, 1985, 1989 & 1990). James Cole skal indsamle oplysninger om hvordan virussen brød ud i fortiden (i 1996) og udslettede det meste af den menneskelige race. Hvorfor det lige bliver James Cole der vælges er uklart, men forklaringen gives inddirekte på filmens fortekster der udpeger sit filmiske udgangspunkt nemlig Chris Markers undergangsvision, kortfilmen *La jetée* (År nul, 1962). I *La jetée* pointerer voice-over'en, at hovedpersonen var egnet på grund af sin fascination af et gådefuldt øjeblik i sin fortid: en kvindes ansigt og en mand der blev skudt i en lufthavn. Det viser sig både i *Le jetée* og i *Twelve Monkeys* at det er hovedpersonen Cole der som barn ser sig selv blive skudt som tidsrejsende voksen. James Cole forelsker sig i psykiateren Kathryn Railly (Madeleine Stowe) og deres kærlighedshistorie spænder over tid i mere end én forstand ved at et direkte citat flettes smukt ind i historien. Cole og Railly er på flugt og går ind i en biograf der viser en Hitchcock-kavalkade, for i biografsalens mørke at forklæde sig. I biografen vises en sekvens fra *Vertigo* (En kvinde skygges, 1958): Historien om detektiven Scottie (James Stewart) der forelsker sig i Madeleine (Kim Novak), hans vens kone som han er hyret til at skygge. Madeleine (som egentlig er Judy og slet ikke vennens kone) skal foregive at være besat af sin fortid og tro at hun er en kvinde ved navn Carlotta Valdes der begik selvmord et par generationer tilbage. Den viste sekvens i *Twelve Monkeys* viser Madeleine og Scottie i en skov, hvor hun udpeger sin (altså Carlottas) tids-

lige placering på et gennemskåret træs årringe og forelskelsens efterfølgende kulmination i kysset ved kysten hvor bølgerne brydes mod klipperne. Cole vågner i biografen og filmen der vises er nu Hitchcocks *The Birds* (Fuglene, 1963), tiden er gået og Railly er ikke ved hans side. De finder hinanden i foyeren, hun har i mellemtiden farvet sit hår og ligner nu kvinden fra Coles "drøm". Endnu en parallel til *Vertigo* hvor Scottie da han får fat i Judy gør alt (inklusive farver hendes hår) for at få hende til at ligne den Madeleine han forelskede sig i.

I *Twelve Monkeys* er det "drømmen" som omvendt viser sig at være virkeligheden. Cole er den der rejser i tiden, men han er tilsyneladende ikke klar over at den uforglemmelige oplevelse i lufthavnen var hans egen fremtidige død. Coles barndomserindring vises adskillige gange og fra forskellige vinkler i løbet af filmen, ligesom filmens første billede er et close up af et par barneøjne. Det direkte citat fra *Vertigo* bliver altså på flere planer en forstærkning af tematiseringen af tid og tidsrejse, ved at sammenstille to besættelser af fortid (Scotties og Coles), som begge viser sig at være skæbnesvangre.

Filmens titel viser sig at være en slags MacGuffin, fordi aktivist-gruppen De tolv aber ikke står bag udbredelsen af virussen, men blot er dem der frigiver dyrene fra den lokale zoologiske have, hvilket til gengæld bliver et af filmens mest fascinerende skuer. I filmens begyndelse da Cole vandrer rundt i den mennesketomme men dyrebeherskede snedækkede storby ved nattetide: bjørnen der forskrækker ham og løven der spankulerer på skyskraberens gesims. Senere i filmen i fuldt dagslys ses giraffer og zebraer i fuldt firspring på motorvejsbroen, med efterfølgende trafikkaos. Et satirisk hint til storbyen som en jungle og en økologisk korrekt påpegning af at man skal behandle dyrene og naturen bedre.

Den dystopiske fremtid skildres også effektivt i horror/science fiction filmen *Alien*

Twelve Monkeys

*3*s klaustrofobiske stemning. Ripleys rumkapsel styrter ned på en fængselsplanet hvor de mest modbydelige forbrydere er samlet, en menneskelig affaldsplanet. *Alien 3* bliver internaliseringen af det fremmede, af monsteret, Ripley er nemlig blevet "gjort gravid" mens hun var i hypersøvn. Kampen mod den huserende alien er våbenløs, og består derfor i at lokke monsteret hen til et blystøberi, hvor det sidste opgør da også finder sted (jævnfør slutningen på *Terminator II*). Da The Company vil beholde Ripley i live for at forske i alien'en (endnu et eksempel på mistro til videnskaben), er der kun een mulighed for hende: nemlig at styrtdykke ned i smeltedigelen, for derved endeligt at udrydde den ukontrollerbare alien. Filmen har et næsten middelalderligt præg i sin æstetik, med de lange mørke gange og skakter kun oplyst af fakler og levende lys - der er langt til Ridley Scotts organiske high-tech i *Alien* (1979) og James Camerons sort-blå tech-noir i *Aliens* (1986). En blanding af stemninger fra historisk forskellige tider vækkes i den visuelle iscenesættelse og giver en sær stemning af fortidig fremtid og nedslidte teknologier.

Cyborg og ironi. Filmisk kommer cyberpunken til udtryk i tematiseringen af sammenkoblinger og kombinationer af den menneskelige krop og teknologi. Centralt står en skepsis overfor multinationale selskaber der kontrollerer medierne såvel som teknologien og modreaktionen udformer sig ofte som en organiseret undergrundsbevægelse. Æstetisk benyttes ofte betegnelsen tech-noir, som nævnt ovenfor, om filmene hvor det blå skær glimter i cyborgens og industriens og storbyens metalliske overflader, med røgslør og mørke skygger med filmekspressionistiske aner.

I 90'ernes science fiction-film er cyborgen en sofistikeret blanding af menneske og maskine, i form af et præeksisterende menneske, som f.eks. den retskafne politibetjent Murphy der transformeres til robot i *RoboCop* (Paul Verhoeven 1987) og som fortsætter sit politiarbejde i *Robocop II* (Irvin Kershner 1990) og *RoboCop III* (Fred Dekker 1993). Filmene bliver problematiseringer af hvad maskinen kan og ikke kan, hvor maskinen ofte viser sig som mere human end mennesket, selvom visse ting stadig må læres som bl.a. humor og kærlighed og slang (som i *Terminator II*). Cinematisk bliver mennesket til en maskine i forskellige visuelle fremtoninger fra Robocops meget staccato knirkende maskine-"gang" til terminatorernes menneskehylstre, som dækker for deres metalskeletter og røde øjne og overmenneskelige kræfter, f.eks. model T-101 (Arnold Schwarzenegger). Cyborgernes forskellige fremtoninger gives ofte et scanner-point of view, et analyserende filter visualiseret som en gennemsigtig computerskærm set indefra, der simultant analyserer det sete: Robocop analyserer f.eks. under en razzia hvem der skal anholdes og hvem der er uskyldige, via sit blik og Terminator 101 skal f.eks. i filmens begyndelse finde en rocker i sin egen størrelse, hvis læder-outfit han kan passe. Computer-æstetikken udvides fra de traditionelle computerskærm-billeder og satellitbilleder til også at omfatte virtual reality og maskinens filtrerende subjektive syn. Cyborgens hybrid af menneske og maskiner, får således sit filmæstetiske udtryk.

I *Johnny Mnemonic* er hovedpersonen Johnny kurér og transporterer informationer i sit hoved via et stik. Han har uploaded så mange gigabytes at han har måttet opgive at kunne huske sin barndom. Visualiseringen af Johnnys indre syn (bag den virtuelle hjelm/eyephone) og oplevelse, når hans hjerne bliver uploaded og downloaded med information, bliver et neonagtigt lysende artificielt tredimensionelt univers i alle regn-

buens farver der penetreres med zoom i ekstrem hastighed. En enkelt indstilling går "bag" den virtuelle hjelm, med en ultra-nær af hans ene øje i hvis blanke overflade lysflowet reflekteres, det er på én gang en visualisering af upload-processen, Johnnys synsvinkel og en visualisering af kødets og teknologiens sammensmeltning i Johnnys hoved.

Robocop II, *Terminator II* og *Johnny Mnemonic* har forskellige accentueringer af cyberpunk som tema og som æstetisk udtryk, hvor det computeriserede indre og ydre blik bliver et væsentligt element i karakteriseringen af kombinationen af menneske og maskine. Implanteringen af kunstigt fremstillede oplevelser og hukommelse tematiseres også i *Total Recall*, hvor Quaids (Arnold Schwarzenegger) implanterede hukommelse som f.eks. hans ægteskab og jobbet som jord- og betonarbejder, kommer i karambolage med hans virkelige identitet som hemmelig agent på Mars. Minderne om hans tidigere identitet sættes igang hos Quaid da han opsøger firmaet Rekall Inc.. Rekall Inc. er et firma der kan levere implanterede ferier, med special versionen "the ego-trip" (sic!). En jeg-rejse hvor man rejser, ikke som sit eget kedelige jeg, men kan vælge imellem at rejse som hemmelig agent, playboy eller sportshelt. Quaid vælger at rejse som hemmelig agent, hvor "you get to nail the bad guys, get the girl and save the planet". Implanteringen fuldendes aldrig fordi der kommer mindelser og reaktioner fra hans oprindelige agent-identitet. Filmen tematiserer dermed Quaids søgen efter sin "rigtige" identitet, men "jeg" viser sig at kunne være mange forskellige personer. Et svar får Quaid da han mødes med oprørslederen Kuato på Mars i form af en mutant der lever som en halvfødt gammelmandsbaby i maven på en mand. Quaid betror ham at det vigtigste for ham er at kunne huske og at vide hvem han virkelig er. Og mutanten svarer: "Why? A man is defined by his actions!". Nu er *Total Recall* en film med stor vægt på action og hvor Quaid netop udrydder forbryderne, får pigen og redder planeten Mars og derfor giver begge replikker filmen en yderligere ironisk drejning. Ironien karakteriserer også *Robocop II* og *Terminator II*, især sidstnævnte med adskillige citérbare one liners. Ironiens funktion er gennem en distancering at synliggøre den filmiske selvbevidsthed og dermed give heltehistorierne en yderligere oplevelsesdimension.

Synlige simulationer. Selvrefleksivitet og blik-genbrug indre som ydre tematiseres i fin de siècle-filmene *Strange Days* og *Bis ans Ende derWelt* (Wim Wenders 1991, Til verdens ende). I *Bis ans Ende derWelt* rejser Sam Farber (William Hurt) verden rundt for at optage billeder af familie og venner med et specielt kamera, hvor billederne kan ses af blinde og i særdeleshed hans blinde moder. Kameraet videreudvikles til at kunne optage menneskets drømme i en kombineret syns- og erindringsproces. Det viser sig senere at drømme-seningen er stærkt vanedannende, Sam og Claire (Solveig Dommartin) sover begge to kun for at vågne og se hvad de har drømt. Æstetisk gengives deres drømmesyn i en flettet tekstur med klare psykedeliske farver, som en slags snapshots af "barn på strand" og "barn på trehjulet cykel". *Bis ans Ende derWelt* bliver med gennemseningen af egne drømme en problematisering af hvad der sker når vi overskrider grænserne mellem teknologi og underbevidsthed. Det er samtidig en satirisk hilsen til filmmediet også kaldet drømmefabrikken. I sin yderste konsekvens vil filmindustrien blive overflødiggjort hvis mennesket foretrækker at se sine selvskabte fiktioner, sine egne drømmesyn.

I *Strange Days* er synsimulationen udfor-

met som apparatet SQUID (Superconducting Quantum Interference Device), hvor man på små discs kan opleve en andens optagede oplevelser, følelser og stemninger. I begyndelsen af *Strange Days* ser Lenny (Ralph Fiennes) en SQUID-optagelse igennem, vi ser et close up af hans øje og derpå ser vi hans "indre film", i en rystet videoagtig kvalitet: Et røveri på en restaurant hvor en af røverne har dette kamera på hovedet, politiet ankommer og de vil flygte. Røverne løber henover hustagene, den første springer fra et hus til et andet, den anden følger efter, men får i springet kun fat i gesimsen og falder tilsidst ned. Lenny river apparatet af sit hoved og pointerer overfor leverandøren at han ikke handler med snuffilm. Sekvensen bliver en reference til en anden kendt voyeur, nemlig politimanden Scottie i *Vertigo* (igen!), hvis partner i filmens begyndelse forsøger at redde ham fra at falde ned fra et tag, men hvor det er partneren der bliver dræbt i faldet; Scottie overlever. I *Strange Days* slutter SQUID-filmen da optageren/røveren falder ned fra taget og dør.

Lenny sælger SQUID-optagelser men bruger det også selv til at genopleve det nu opløste forhold til pigen Faith. Plottet i filmen er bundet op omkring optagelser foretaget på SQUID, bl.a. mordet på luderen Iris. Hendes mord foretages af en narrativt bevidst morder: vi ser døren lukke op til et værelse, en hånd tager en hotel bog op (establishing shot), han (det er en han) går ud på altanen og kravler over på den tilstødende altan, lirker døren op og overfalder Iris. Hun lænkes med håndjern til en håndklædestang, får bind for øjnene, han fjerner hendes tøj

Johnny Mnemonic

med en kniv og giver hende en wire/SQUID på som er tilsluttet hans wire: Morderen får et kick ud af at hun oplever hans nydelse og sin egen dødsangst mens hun bliver voldtaget og kvalt. En science-fiction udgave af voyeur meta-klassikeren *Peeping Tom* (Fotomodeller jages, Michael Powell 1960), hvor morderen satte et spejl på sit smalfilmskamera, så han kunne nyde offerets angst ved at se på at de så deres egen dødsangst, når de fik stukket den syleskarpe kamerafod i halsen. SQUID optagelserne er videoagtige og optaget i een uklippet indstilling, men med panoreringer og tilts for at mime hovedets bevægelser hvorpå kameraet er monteret. Lenny lægger vægt på at kunderne kun vil have optagelser uden klip det er "sikkerheden" mod billedmanipulation - en slags autenticitetsforsikring.

Æstetisk karakteriseres *Strange Days* af en skiftevis dunkel uigennemskuelig film noir-agtig-æstetik der så brydes af farvestrålende flader i mættede gule, røde, blå og grønne nuancer, kulminerende i den afsluttende nytårsaften 1999 i downtown Los Angeles, med ticker-tape, neonlys og tusindvis af mennesker, hvor Mace og Lenny omsider kan forenes i fiktionens virkelige virkelighed.

Nostalgisk science fiction. I både *Independence Day* og *Mars Attacks!* kobles humor og udslettelse sammen, hvor *Mars Attacks!* er satirisk udleverende i sin kitschede, nostalgiske og sært samfundskritiske vinkel, så er *Independence Day* bombastisk i sin selvhøjtidelige nationalisme, garneret med ironiske one liners. Begge film handler om invasion fra rummet, følger en gruppe af forskellige "almindelige" mennesker, men handlingen er centreret omkring autoriteterne - præsidenten og militæret. De fremmede i *Independence Day* er monstrøse og umælende (de kommunikerer via telepati) som en forstørret opretstående blæksprutte, hvorimod det er marsboerne som står for underholdningen i *Mars Attacks!* Marsmændene er samvittighedsløse legebørn der i deres skeletagtige fremtoning, med store grønne hoveder, en stødvis knoglet gang og gnækkende stemmer, uden tøven svitser mennesker i hobetal til grønne eller røde skeletter.

Genrebevidsthed og referencer til andre film benyttes flittigt i begge film, ofte i en slags nostalgisk vækken af fortidens fremtidsfilm fra dengang verdensrummet endnu ikke var erobret. Den første sekvens i *Independence Day* indvarsler filmens genrebevidsthed på effektiv vis: dundrende blitzklip med rungende efterlyd, det amerikanske flag på månen, filmens musikalske tema med dommedags lydende trommer. Tilt ned på en mindeplade som blev opsat i 1969 af de første mænd på månen med indskriften som læses højt af den skrattende radiostemme "We came in peace for all mankind". Overtoning til astronauternes dengang afsatte forspor der af en kraftig blæst og rysten viskes bort, en kolossal skygge på månens overflade, skyggen dækker månen og i det fjerne ses jorden. Tilt op ad og ind fra oven kommer et kæmpe rumskib som ses fra undersiden på vej mod jorden der nu dækkes af rumskibet (et science fiction-ikonografisk element om noget (se f.eks. *2001: A Space Odessey* og *StarWars*). Flash kanonklip til S.E.T.I (Search for Extraterrestrial Intelligence Institute), New Mexico, hvor der på lydsiden høres en glad pop-melodi: "It's the end of the world as we know it and I feel fine". Med R.E.M.'s sang viser filmen fra begyndelsen at det er enden på den verden som vi kender vi skal se, men det er også verdens ende som vi kender den fra fiktionens verden - science fiction-filmen, så der er ingen grund til panik! I både *Independence Day* og *Mars Attacks!* er science fiction-genre-

nostalgien altså et karakteristisk træk, hvilket relanceringen af *StarWars*-trilogien (special edition, læs: nye special effects) og tv-serien *Dark Skies* (TV 2, forår 1997) også er klare eksempler på.

Science fictiongenren i 90'erne karakteriseres af både nostalgi og simulation, men bliver samtidig en problematisering af aktuelle emner som forholdet mellem identitet og teknologi og mellem "virkelige" fiktioner, drømme og erindring. Det nostalgiske blik rettes i filmene mod genrens egen uskyldige fortid, der enten udsættes for nutidens special effects eller flettes ind som citater fra filmhistoriske klassikere i filmenes æstetiske udtryk og tematik. Simulations-temaet står ligeledes centralt når science fictiongenrens æstetiske udtryk skal præciseres, med iscenesættelserne af det filtrerende cyborgblik, subjektive virtual reality-syn og genbrugte visuelle sansninger der giver en filmisk udlægning af den virtuelle virkelighed og peger tilbage på filmen som film. På trods af sin flydende ikonografi, med inspirationer fra især katastrofe–, action- og horrorfilm, så har science fiction-genren et markant fællestræk, nemlig vægtningen af det special effects-skabte skue, hvilket i 90'erne som bekendt har nået nye sofistikerede højder: Fra kroppen til katastrofen, fra terminator til udslettelse af metropoler, fra jordens oversvømmelse til angribende flyvende tallerkner. Skuet kan i science fictiongenren, med lidt god vilje, ses som eksperimentalfilmens legeplads i mainstreamfilmen. Skuerne bliver både en fremvisning af "state of the art" men dermed også en udforskning af filmens visuelle potentiale ved at iscenesætte disse umulige syn - i filmiske forestillinger om fremtiden.

Litteratur

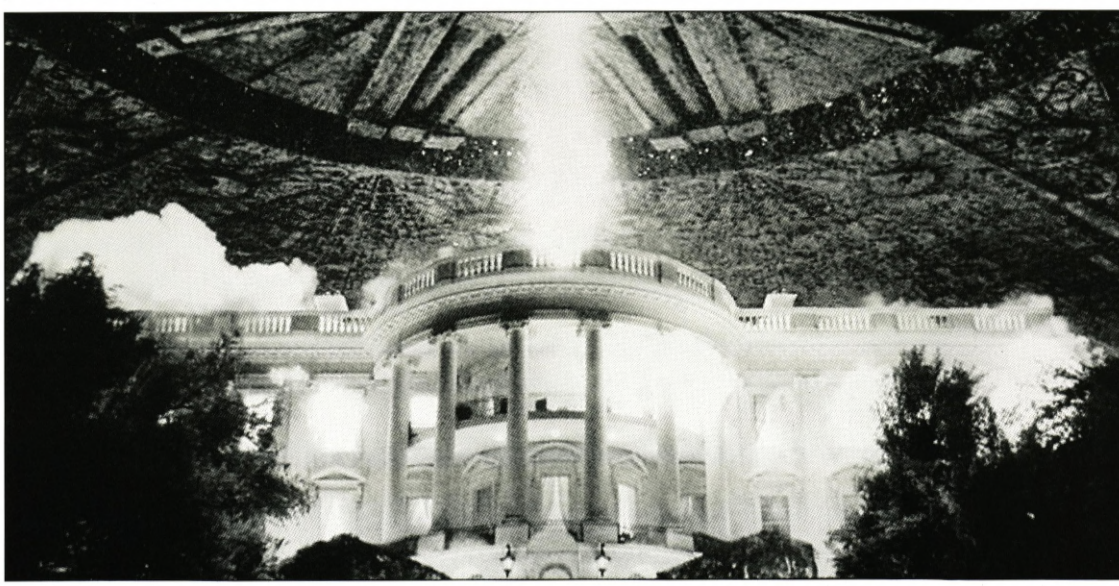
Glass, Fred: "Totally Recalling Arnold", in Film Quarterly, vol. 44, no. 1, 1990.

La Valley, Albert J.: "Traditions of Trickery: the Role of Special Effects", in the Science Fiction Film" in *Shadows of the Magic Lamp* (George Slusser & Eric S. Rabkin Ed.), Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville 1985.

Sobchack, Vivian: "Science Fiction", in *Handbook of American Film Genres* (Wes D. Gehring Ed.), Greenwood Press, New York & London 1988.

Sobchack, Vivian: "The Fantastic", in *The Oxford History of World Cinema* (Geoffrey Nowell-Smith Ed.), Oxford University Press, London 1996.

Independence Day



Renegade

SingleWhite Male: tv-actionserien i 90'erne

Den voldsomme action trives i amerikanske tv-serier som *Renegade*, *F/X - the series*, *The Sentinel* og *Walker, Texas Ranger*. Her formuleres maskuliniteten i volden, mens volden formulerer det maskuline.

af Rikke Schubart

"He was a cop and good at his job. But he committed the ultimate sin and testified against other cops gone bad. Cops that tried to kill him but got the woman he loved instead. Framed for murder now he prowls the badlands. An outlaw hunting outlaws. A bounty hunter. A renegade!" Den dybe mandsstemme vi kender så godt fra biografrailerne indleder titelsekvensen i hvert afsnit af actionserien *Renegade*. På billedsiden veksler gyldne billeder af den udstødte helt på sin Harley-Davidson med blå billeder af helten med shotgun, med maskinpistol, helten der udfører kickboxer-spark, slår døre ind, løber for sit liv, kæmper mod skurke, mod betjente, mod korruptionen og det moralske forfald. Det gyldne og det blå samles i en ultrakort indstilling af helten med

solgylden overkrop og azurblå skjorte, udspændt mellem blå himmel og gylden ørken i et øjebliks ro. Klapperslange på jorden. Shotgun i hånden. En Harley-Davidson mellem benene. Maskulinitet og potens.

Actiongenren dominerer ikke kun 90'ernes Hollywoodfilm, den har også gjort tv-skærmen til et badland hvor eksplosioner, skuddueller og biljagter hører til de daglige fornøjelser. For efter det ugentlige afsnit af *Renegade* venter *The Sentinel*. Og *Walker, Texas Ranger*. Og *F/X*, *Vendetta*, *Pointman*, *Bounty-hunter*, *Mission Impossible*. Andre af tv-programmets tilbud er 80'er-serier som *The A-Team*, *Tropical Heat* og *MiamiVice*, fra 70'erne lokker *Charlie's Angels* og fra 60'erne kan man se *The Baron* og *The Saint*. Actionfilmens lillebror er træt af at blive ignoreret. Han er træt af at blive set ned på, træt af at blive hånet som kulturelt mindreværdig. Stjerner som Bruce Willis, Clint Eastwood, Roger Moore, Don Johnson og Pierce Brosnan har udfoldet sig i tv-actionserier. Mindreværdig eller ej, actionfilmens lillebror har 30 år på bagen, han vælter sig i 90'ernes sendetid og han er mere populær end nogensinde. Det er på tide at møde ham.

Actiongenren - mellem drama og melodrama. Ingen tvivl om at action*filmen* udgør en genre: Dens fokus er en næsten hysterisk iscenesættelse af en utopisk maskulinitet og en genredefinition har tre elementer: Iscenesættelsen viser sig for det første i *actionheltens figur*, der er karakteriseret ved en utopisk fysik og/eller fysisk formåen, samt ved en udgrænset social placering - actionhelten er en social og psykologisk misfit. Det andet element er to typer voldsscener: *Torturscenen*, hvor helten mishandles af en eller flere modstandere og *de rene actionscener*, i hvis kinetiske energi vi finder maskuliniteten omsat til cinematografisk imponerende kamphandlinger, ødelæggelser, forfølgelser, m.m. Det sidste og tredje genreelement er *den maniske konstruktion af en 'rendyrket' maskulinitet*, der prøver at skille det maskuline fra det ikke-maskuline (så som kvinder, feminitet, familie, homoseksualitet). Den arketypiske model er selvfølgelig *Rambo: First Blood Part II* (1985) med Sylvester Stallone.

Men hvordan med action tv-serien, med hvilken ret kan den kalde sig en selvstændig tv-genre? Eller, kan vi spørge, er den overhovedet en tv-genre? Tv-programlæggerne er ikke i tvivl: Serier fra 60'erne, 70'erne og 80'erne, der oprindeligt blev kaldt police, spy og detective drama eller adventure - *The Baron, The Saint, Charlie's Angels, Hunter, The A-Team, Miami Vice* - annonceres i dag på text-tv og i ugeblade som actionserier. Tv-kritikken afviser derimod at action skulle være en selvstændig tv-genre og kategoriserer den i stedet som drama, melodrama, krimi, adventure eller noget helt tredje, som f.eks. 'international intrigue' (det gælder *Mission Impossible* og *The Saint*). Nogle kritikere placerer så actionserierne under drama (se Paterson), andre kalder dem for melodrama (se Himmelstein) og andre igen kalder dem for actionprægede politi- eller krimiserier: I sin gennemgang af "The Police Show" fokuserer Brooks Robards således på hvordan dramaets konservative moral støttes af en actionpræget iscenesættelse:

> *Violence in police shows becomes the visual analogue for the re-establishment of the order upon which this action-dominated genre relies.* The important element of the car chases, shootouts, and fist fights that we associate with police shows is that they are a way of reducing conflict to its simplest form and of making the statement that conflict can always be resolved, usually on the side of the righteous (min fremhævelse, Robards 1985: 11).

Actionelementerne er ifølge Robards blot med til at dramatisere og simplificere den uorden, som dramaet fjerner for at genoprette orden, status quo. Jeg vil lade denne marxistiske pointe stå for Robards egen regning og i stedet påpege, at i actionserien forholder det sig faktisk omvendt: Hvor dramaet bruger actionelementet som et dramatisk virkemiddel til at fortælle sin moralske historie, bruger actionserien derimod moralske elementer som udgangspunkt for at iscenesætte sine actionscener. Heltens mission - at redde en uskyldig eller fange en forbryder - er en ramme omkring de effekt- og fartfyldte actionscener, snarere et narrativt afsæt end en tematisk forklaring. (Og vi skal se at den tematiske forklaring i actiongenren befinder sig på et helt andet niveau end skurk, lov og orden).

Actionscenernes urealistiske karakter får andre kritikere til at slå action sammen med adventure (se Fiske). Klassiske adventure serier er f.eks. *Superman, Robin Hood, Sir Francis Drake* og *Batman*. Forholdet mellem adventure og action er tæt: Begge helte overlever mirakuløst de farer, som de ser det som deres pligt at kaste sig ud i - af ren eventyrlyst eller for at beskytte samfundet. Begge genrer gør de fysiske udfoldelser til et visuelt show, der låner fra cirkus, show wrestling og sportskampe. Men hvor adventure foregår i et fantastisk univers, er actiongenrens forhold til virkeligheden et andet. Moral i adventure er indeholdt i modsætningen mellem helt og skurk, godt og ondt. Moral i actiongenren udspænder derimod helten mellem politik og korruption, stat og borger, lov og orden, far og søn. Adventure foregår i et 'urealistisk' univers, mens actionserien - trods sin utopiske maskulinitet - i bund og grund udspiller sig indenfor vores forestilling om virkeligheden.

Endelig er der de kritikere, der kalder actionserien for melodrama: I *Television Myth and the American Mind* placerer Hal Himmelstein således western, police og detective drama, actionserien og flere andre serier under den samlende overskrift melodrama med følgende argumentation:

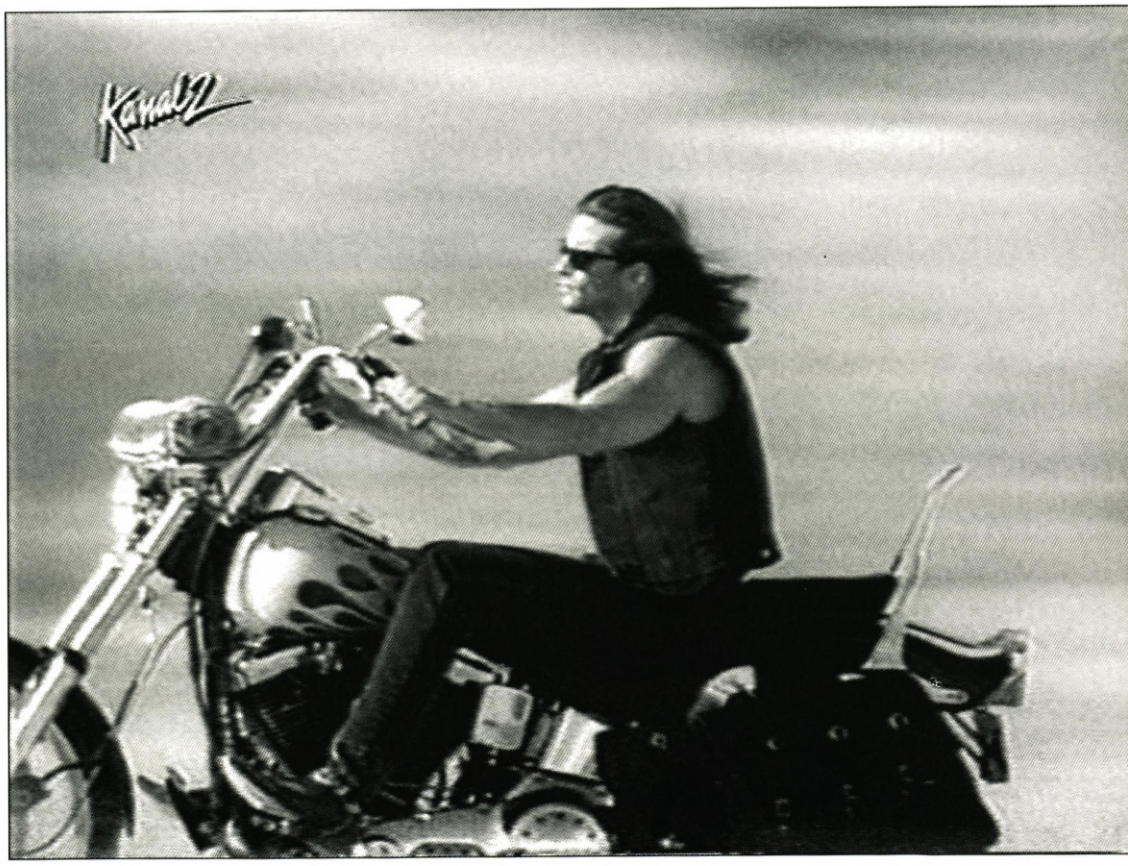
> Melodrama is highly significant in an age of surface complexity and contradiction (which we experience in our everyday lives), for it provides us with models of clear resolution for highly personalized, intensely enacted conflicts. (..)The world in which the classic hero operated was a world of heightened emotional intensity - a harsh world in which the norm included unending tests of both physical and moral strength, and the constant threat of death. The hero represented a carefully defined value system in which good triumphed over evil in the end, and in which the actions of the hero, with the assistence of the gods, produced order and stability out of chaos (Himmelstein 1984: 156, 157).

Himmelstein bruger ikke ordet 'action,' og hans actionserier (bl.a. *Mission Impossible* og *Hawaii Five-O*) ender derfor sammen med detektiv- og politiserier som *Columbo* og *Hill Street Blues*. Umiddelbart smager melodrama af *Dallas* og *Dynasty*, af *Savannah* og *Glamour*, men Himmelsteins pointer er nok så spændende: Personaliseringen af konflikten, de højspændte følelser, truslen om død, den evige fysiske og moralske testning af helten. Himmelstein fremhæver desuden den romantiske dyrkelse af helten som ensom vandrer.

Et sted mellem drama, adventure og melodrama har actionserien haft et usikkert ståsted. Men lad os se, om der ikke viser sig en række genretræk, der kan lede os frem til en mere stabil genreplacering.

Actionserien i 90'erne. Serierne *Renegade*, *F/X - The series*, *The Sentinel* og *Walker, Texas Ranger* er alle produceret i 90'erne, de er kontinuerlige serier og blev i foråret 97 sendt ugentligt mellem 22 og 01 på Kanal 2, TV 4 og TV3 (jævnfør figur 1). Sammen giver de et billede af 90'ernes actionserie produceret til et voksent publikum. Heltens historie præsenteres i seriens titelsekvens et par minutter inde i serieafsnittet: Titelsekvensen i *Renegade* indeholder 59 klip på 90 sekunder, *The Sentinel* viser 29 klip på 33 sekunder, *Walker, Texas Ranger* har 24 klip på 42 sekunder, og *F/X - The series* har 31 klip på 53 sekunder. Her møder vi heltens fortid, hans evner, seriens særlige kendetegn, de øvrige gennemgående figurer og vi får en forsmag på seriens action-elementer.

Renegades helt, Reno Raines (Lorenzo Lamas), er en retfærdig politimand, der er uretfærdigt forfulgt. Under dæknavnet Vince Black samarbejder han med Cheyenne og Six Killer, to indianske søskende der styrer deres dusørjager-firma fra en varevogn fyldt med avanceret elektronik - computer, fax, online connection til FBI. *Renegade* læner sig tæt op ad westerngenren, hvis helt, plot, tematik og ikonografi er forløber for actiongenren: Den udstødte gunfighter er nu dusørjæger, hesten en Harley, seksløberen en shotgun, nævekampen er blevet til kickboksning, og mændene ofte klædt i cowboystøvler, cowboybukser af læder, halstørklæde, undertiden endda cowboyhat. Helten får hjælp fra sine indianske spejdere, der i tidens ånd er økonomisk selvstændige partnere, og *the frontier* er midtvestens små byer. Skurkene er voldsforbrydere og psykopater, og deres



Renegade

voldelige adfærd understreger, at de er uciviliserede eksistenser. Som i den klassiske westernfilm spiller volden en dobbelt rolle: I skurkens hænder er den irrationel og psykopatisk, mens actionheltens vold genopretter lov og orden, uanset om han arbejder med eller mod ordensmagten.

I *F/X - the series* er volden mere teknisk end fysisk: fjernstyrede bomber, lasersigte, computerovervågning. Seriens helt Rollie (Kevin Dobson) er ekspert i special effects og har sit eget firma, F/X, hvor han sammen med sin ansatte Angie udfører jobs for filmindustrien i L.A.. I hvert afsnit hjælper Rollie politiet med et job, som han løser sammen med Angie og stuntkvinden Lucinda. Rollie er en atypisk helt, han har ikke været betjent, hemmelig agent eller soldat i Vietnam. Sandsynligvis har han ikke engang aftjent sin værnepligt. Men han er en mester til at simulere eksplosioner, iscenesætte special effects, lave forklædning og overvågning. Han er hjemme i sin elektroniske verden, men kan også slå en proper næve, når det er påkrævet. *F/X - the series* bygger på actionfilmene *F/X* (1986, Robert Mandel), *F/X2* og *F/X3*, hvis helt og hovedperson er ekspert i special effects. Serien er dog også inspireret af 60ernes *Mission Impossible*, hvis agent-gruppe var eksperter i elektronik, forklædning, kamp og flugt, og af serier med stuntmen som *The Fall Guy* og *The Master*. Rollie og hans hjælpere er (ligesom Reno) først i tyverne, men de klæder og opfører sig som teenagere; serien har en ung hip stemning, dens soundtrack er halvfemsercool beebob jazz, pigerne kører på rulleskøjter, tøjet er tøset snarere end sexet, og snak falder ofte på dating. Med til gruppen hører den faderlige politiløjtnant Leo, der ledsager Rollie, Angie og Lucinda på deres missioner i storby-junglen.

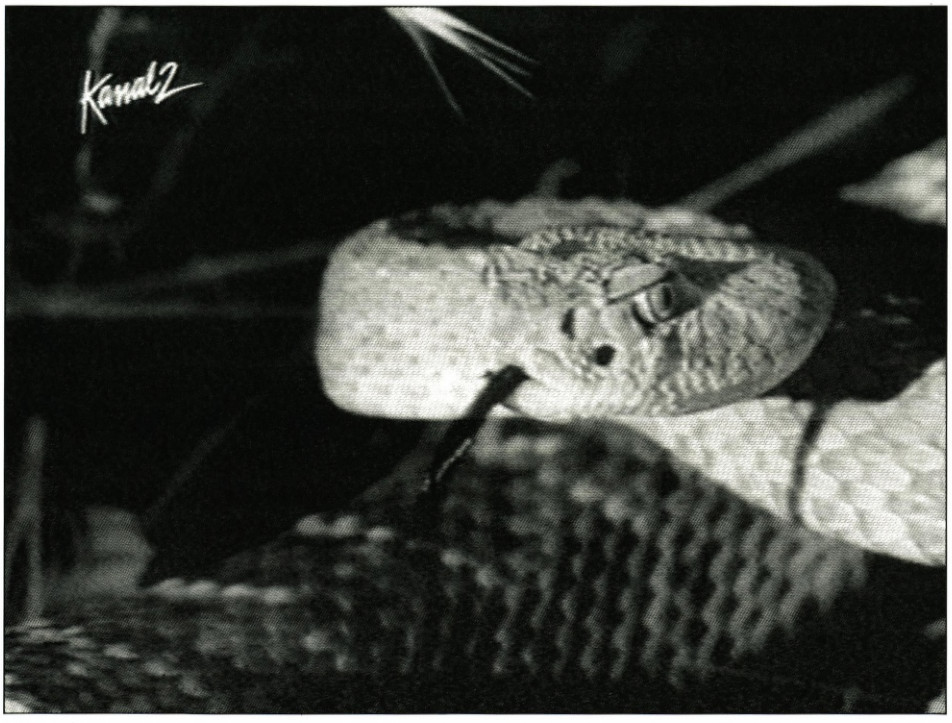
I *The Sentinel* spiller udtrykket storbyjungle en central rolle: Efter at have været udstationeret og glemt på sin post i den sydamerikanske jungle har Jim Ellison (Richard Burgi) - der er en "special forces ranger airborne" - udviklet supersanser. Disse sanser er naturlige nok, men bliver fortrængt i vores moderne civilisation (lyder seriens forklaring). Sanserne aktiveres, da Jim er politidetektiv i L.A., og seriens gimmick er disse særlige evner. Jims partner, Blair Sandburg (Garett Maggart), er en langhåret antropologi-studerende, der følger Jim for at gøre studier i menneskets præ-historiske instinkter. Supersanserne og det kærligt kværulerende buddy-par er seriens kendetegn. Jim er den kortklippede, tavse, ensomme, no-nonsense macho-betjent, Joe den evigt pludrende, langhårede, socialt orienterede kujon, der hjælper Jim med at bruge sine sanser. Gennemgående figurer er Jims ex-kæreste, der får to replikker og en frokost i hvert afsnit og Jims sorte chef Simon. I denne storbyjungle er udvalget af bad guys mere varieret end i *Renegade*; i *The Sentinel* finder vi både white trash højreekstremister, mafia-stikkere, psykisk afsporede forbrydere, FBI-overløbere og sorte unge, der er tvunget ud i bandekrige. Ligesom *F/X - the series* fokuserer *The Sentinel* mere på forbrydelse og opklaring end den fysiske slåskamp. Actionscenerne og eksplosionerne ligger i flugten og forbrydelsen, ikke i heltens gennembankning af skurken.

Med *Walker, Texas Ranger* er vi tilbage ved genrens oprindelse; westernkoderne er igen i spil, og heltens kampevne hævet over enhver tvivl: Chuck Norris, der spiller helten Walker, var ubesejret verdensmester i karate fra 1968 til 74 og er kendt fra actionfilmene *LoneWolf McQuade* (1983) hvor han spiller en Texas Ranger, samt *Missing In Action* (1984) og *The Delta Force* (1986). Rollen som ranger er (ligesom Renos "framed for murder") en naturlig forklaring på heltens frie bevægelighed. Walker og Reno er begge vandrende

helte i modsætning til Rollie og Jim, der forsvarer L.A.s territorier. Walker er som regel ledsaget af sin kæreste, den smukke forsvarsadvokat Alex, og sine to kolleger, den unge sorte Jimmy og den ældre CD. Skurkene varierer fra storgangstere og korrupt militær til mænd der tæver deres koner og andre gemene småpsykopater, og et særkende er seriens vægt på samfundsmoral. Det er ikke nok at fange forbryderen, her skal også demonstreres, at det er kernefamiliens normer, der forsvares. Mænd må gerne slås, men de må ikke slå deres koner, de skal være søde mod børn og efter fyraften venter en øl på baren sammen med vennerne. Og ja, trods talrige ansigtsløftninger og indlagte kampscener fremstår Walker mere som far og bedstefar end som elsker og helt. (Chuck Norris er født i 1939 og var i mine afsnit af *Walker, Texas Ranger* fra 1993 altså 54).

Odysseus og Herkules. Himmelstein kalder melodramaet for "the romantic epics of loner-heroes and wanderers whose mystical experiences reveal a mythic dream world of fear and conquest" (155). Den moderne actionserie deler sig plotmæssigt i to typer: den romantisk-vandrende helt (Odysseus) og den stationære helt (Herkules).

Odysseen gør det let at finde nye eventyr, nye skurke og fastholder samtidig et stabilt serie-univers via heltens hjælpere. Odysseens tilbagevendende tema er westerngenren og *the frontier*. Den amerikanske historiker Fredric Jackson Turners brugte i 1893 begrebet *frontier* til at karakterisere civilisationens møde med the wilderness: I the wilderness fritstilles civilisationens udsending fra demokratiske normer og autoriteter; herude gælder "a man's gotta do what a man's gotta do." Hvor ingen lov hersker, må hver mand være sin egen moralske og fysiske dommer. Frontier-tankegangen præsenteres eksplicit som normsæt i *Renegade*: "Well,



Renegade

Danny said that a good bountyhunter learned to tell the difference between innocent and guilty, but I am not sure about you" siger Reno i "The hot tip." Når beviser mangler og politiet lader vente på sig må actionhelten stole på sin dømmekraft; ifølge genrens logik er det ikke selvjustits, men helteintuition.

Den stationære helt forsvarer fæstningen, hvis grænser er flydende: Her huserer både de lokale kriminelle og de fremmede, der strømmer til for at sælge heroin eller våben. Strukturelt ligner den stationære fortælling odysseen ved evigt at variere skurkene, men fordi helten forbliver i samme univers, må han underkaste sig autoriteterne. Og selvom Rollie og Jim fremstilles som frie fugle, er de forankret i et privat hjem med private problemer; Rollie har sin gamle far, Jim sin ex-kone. John Fiske skriver om *The A-Team*: "Like most masculine texts, *The A-Team* works by writing out of its world three of the most significant cultural producers of the masculine identity - women, work, and marriage."[1] Fiskes iagttagelse er rigtig hvad angår *The A-Team*, der er en odyssé-serie - men forkert hvad angår Herkules-fortællingen. Den stationære helt er på arbejde, han har problemer på jobbet, og også kvinder og ægteskab spøger i kulissen: I *The Sentinel* afsnittet "Twins" nægter Jims ex-kone at dele en restskat, fordi hun bliver jaloux, og i *F/X* afsnittet "The Elevator" udspilles problemer med arbejde, kvinder og ægteskab omkring politimanden Leo.

Renegade

Fiske glemmer, at de forskellige typer action-serier indskriver forskellige publikumsaldersgrupper (jvf. figur 1), og at den voksne action-serie har et langt mere nuanceret forhold til kvinder, arbejde og ægteskab end teenage-actionserien. Pointen er ikke at ud-skrive disse elementer, men at ind-skrive dem og samtidig holde dem ti skridt fra livet. *F/X* afsnittet "The Elevator" viser den ambivalens, der omgiver kvinder og ægteskab. Blandt forbrydernes gidsler er Leos kvindelige kollega og kæreste, der ønsker sig ægteskab og børn. Et andet gidsel, en højgravid kvinde, viser sig at være i ledtog med gidseltagerne og maven falsk. Her iscenesættes ægteskabet på én gang som drøm og mareridt - men netop ikke som realitet. Den stationære actionhelt har forpligtelser, han har arbejde og chef, han er udspændt mellem ex-kone og kærester. Men grænsen er familieforpligtelse og børn.

Helt - Outsider & Insider. Odysséen og Herkules-fortællingen har hver sin heltetype, Outsideren og Insideren. Outsideren er udenfor samfundet, han er i konflikt med autoriteter og hans forhold til loven er ambivalent. Hans odyssé er både en flugt fra ansvar og en søgen efter sig selv. Insideren er derimod en del af samfundet, og hans forhold til autoriteter derfor et andet. Konflikter drejer sig her aldrig om at finde sit eget ståsted, men om at problematisere grænserne i forhold til gruppen - at definere sig som ener *indenfor* hierarkiet.

The Sentinel og *F/X - the series* foregår begge i storbyen, og begge Insider-helte fungerer i en social struktur: Rollie er leder af en hip gruppe, Jim og Blair er det umage makkerpar blandt ex-kone, chef og kollegaer. Kodeordet er social kontakt, at definere sig som ener og gruppe i systemet. "What happened, you were awesome out there. What is going on?" spørger Jims chef i "Extreme Assault," efter at Jim har ordnet en gruppe højreorienterede amerikanske ekstremister, der havde besat stationen og dræbt seks betjente. Simon har måbende fulgt i hælene på Jim, der "were hearing things that I couldn't hear and smelling things that I couldn't smell." Jim lugtede en terrorist gennem en lukket ståldør, hørte hviskende ordveksling gennem lukkede døre, hørte gidslernes hvisken på første sal nede fra gaden. Rollies mirakuløse indsats er teknisk, i afsnittet "Secret Base S4" laver han en bombe af materialer fra et kosteskab, han fjerner vagthunde med syntetisk tigerpis og infiltrerer basen med en fiks lille elektronisk hund, Bluie. Resultatet er det samme som supersanserne: Det umulige bliver muligt ved hjælp af heltens enestående evner. Målet i Herkules-fortællingen er dog ikke kun beundring, både *The Sentinel* og *F/X - the series* pointerer, at når helten tager fejl er gruppen altid parat til at hjælpe ham. Pointen er heltens særstatus *indenfor* det sociale og autoritære hierarki. Jim opnår anerkendelse og særstatus, hans sanser skaffer ham antropologen Blair som partner og en uhørt frihed for en betjent. Supersanserne og superteknikken symboliserer heltens enestående status, hans evner hæver ham over andre, og selv i en gruppe gør han sig gældende. Det er tv-seriens *både-og*-struktur, der er på spil: Insiderhelten er både en del af samfundet og en ener.

Både-og-strukturen gælder i endnu højere grad Outsider-helten, der jo både repræsenterer loven og står udenfor loven. *Renegade* og *Walker, Texas Ranger* behandler Outsider-helten radikalt forskelligt. Afsnittet "Billy" viser, hvordan *Renegade* iscenesætter den tematiske grundkonflikt mellem eneren og samfundet: I jagten på skurken 'Dad' Meechum, der leder en voldelig bande med bl.a. sin egen søn, får Reno hjælp af den unge bankrøver Billy.[2] 'Dad'

minder Billy om barndommens tugtelse: "Never had a use for that mean old man. Too much like my old man. Always pounding on the little guy." Billy kan på den ene side ikke acceptere 'Dads' brutalitet, men han kan på den anden side heller ikke acceptere loven, der straffer forbrydelse - "it would kill me! I can't go to jail." Billy vil være fri som fuglen: "Billy Pike is flying free, alone and free," siger han som et ekko af Reno. Men moral og frihed er modsætninger, og Billys dilemma bliver valget mellem at sætte sin frihed på spil for at hjælpe Reno eller at hytte sit eget skind og lade 'Dad' herske. Løsningen bliver heltedøden. "I am not doing this for him! I am doing it for me, for Billy Pike," siger han til sin kæreste, inden han dræber 'Dad' i en skudduel - og selv bliver dræbt. "William Pike 1969-1993 Riding free" siger Billys gravsten til slut, hvorefter Reno kører væk i solnedgangen på sin kværn.

Her er flere ting på spil: Forholdet mellem Outsideren og samfundet/loven formuleres som en konflikt mellem far og søn, og 'far' splittes i to, en 'god' far, loven/Reno, og en 'ond' far, forbryderen 'Dad' Meechum. Billy og Reno er tydeligvis to alen af samme stykke, de er begge først i tyverne, begge lovløse, begge free-riding på deres odysseus-heste, motorcyklen. Men med denne transaktion skilles deres veje: Billy må vælge mellem loven/Reno eller lovløsheden/'Dad,' og Reno forvandles fra at være Outsider i konflikt med loven til selv at blive loven. Således fungerer tv-seriens både-og-princip: Loven er både ond og god, og Outsideren både udenfor og indenfor loven. Med psykoanalytiske termer er Billy og Reno begge fanget i et narcissistisk teenageoprør mod 'Dad' og Loven. Outsiderhelten nægter at underkaste sig realitetsprincippet og de sociale normer, han insisterer i stedet på en maskulinitet, der er almægtig og sig selv nok udenfor samfundet. Psykoanalysen ser her en narcissistisk karaktertype, indkapslet i sine asociale almagtsfantasier. Ved at lade Billy dø og Reno leve fastholder action-tv-serien igen en både-og løsning: Den siger muligt-umuligt til forholdet mellem Outsideren og samfundet og rigtig-forkert til konflikten mellem Outsideren og loven. Vi har at gøre med en essentielt mytologisk struktur, der fungerer ved at forene de tematiske modsætninger i nye mytologiske fortællestrukturer: Outsideren og oprøreren Reno forenes med faderen/Loven, og jagten på 'Dad' er både et oprør imod og en bekræftelse af Loven.

Walker, Texas Ranger fremstiller Outsiderhelten i et ganske andet lys: Hvor Reno er den oprørske søn, er Walker den ultra-retfærdige far, hvor Reno nyder friheden på motorcykel, opretholder Walker status quo i sin Range Rover. Modsætningen understreges af titelsangen (sunget af Norris): "In the eyes of a ranger/ the unsuspected stranger/ had better know the truth and wrong from right/ 'cause the eyes of a Ranger are upon you/ and what you do, he's gonna see/ when you're in Texas look behind you/ 'cause that's where the Ranger's gonna be." Chuck Norris' alder resulterer i en række tematiske ændringer: Den altseende Walker er ikke en oprørsk søn i konflikt med loven, men en almægtig far der (næsten som Gud) redder sine 'børn' fra 'the bad guys'. I afsnittet "Case Closed" lover han den lille pige Naomi at finde hendes far, der er bortført af 'the skypeople'. De viser sig at være militærets ufo-afdeling, og Walker afslører skurken, der sælger hærens forskning til udlandet. Plottets fokus flyttes konstant fra forbrydelsen til Walkers næstekærlighed. "Cross my heart," lover Walker Naomi, og da han bliver spurgt "so why is finding this man so important to you?" lyder svaret: "It's important to a little girl." Til sidst takker Naomi og hendes far Walker fra faderens

sygeseng: "Thank you for keeping your promise and finding my Daddy." "I crossed my heart, didn't I?" svarer Walker.

Denne politisk korrekte serie insisterer på faderloven, familienormerne og status quo. Skurken er ikke en 'ond far', han er bare ond. Helten er ikke bare helt, han er både helt og Far med stort F. Han er ikke single som Reno, men ledsaget af den moderlige kæreste Alex (helligånden?) der bliver mor for den moderløse Naomi, og i et andet afsnit er 'mor' for ofre for hustruvold. I modsætning til Reno har Walker altid loven på sin side: "I'm on a county road and you're off your base, sergeant. You have no jurisdiction out here," kan Walker roligt sige til militæret - og slippe ustraffet afsted med det. *Walker, Texas Ranger* er et interessant eksempel på, hvordan en genres grundkonflikt bevidst kan tømmes for sin oprindelige mening og fyldes med en ny og egentlig ganske genre-stridig mening: Sønnen i konflikt med Faderen forvandles til en hellig treenighed.

Outsider eller Insider, i sidste ende kæmper begge for genrens status quo. Det er slående at actionhelten *altid* er en enlig hvid mand mellem tyve og fyrre (Norris er ganske vist 54, men Walker skal fremstå som sidst i trediverne). Enhver afvigelse i race, køn og alder indskrives som partner, kammerat eller kæreste: Reno er omgivet af indianere (den ene kvinde), Rollie ledsaget af to kvinder og en 'far', Jim har en partner, hvis lange hår og antropologi-studier koder ham som 'feminin', og Walker er omgivet af det hele på en gang: En ældre, en sort, en kvinde. De fire serier er yderst repræsentative for tv's action-helte,[3] der

Renegade

alle er *single white males* . Biografen har i 90erne plads til de kvindelige og sorte actionhelte; tv-serien holder sig derimod trygt til den kommercielle mainstream.

Action - what's size got to do with it? Actionserien adskiller sig fra actionfilmen ved at være reklamefinansieret (alle fire serier er produceret til kommercielle stationer) og plotmæssigt underkastet reklamens vilkår; temaer ændres, volden nedtones og reklamens indlejring i fiktionen indskrives i seriens narrative rytme. Desuden har tv-serien færre penge end spillefilmen at købe kanonslag for, og endelig er de visuelle dimensioner mindre og placeret i publikums egen stue. Disse forhold sætter sine spor overalt på tv-serien, og måske især på dens action-scener.

Actionfilmen har ofte en torturscene, hvor helten får tæv af skurken.[4] Denne scene har en række funktioner: Den beviser heltens fysiske overlegenhed og skurkens 'ondskab'; den skaber et hævnmotiv; den gør helten (selvtægtsudøveren) til offer; og den er en undskyldning for at vise heltens halvnøgne svedende og blodige krop som et erotisk ikon. I tv-serien derimod *forsvinder heltens lidelser*. Han kan ranke ryggen og færdes trygt, et vakuum de to plottyper håndterer forskelligt. Hos Insider-helten forsvinder den personlige motivation ganske enkelt; han gør sit job af lyst og pligt uden at være et offer med hævnmotiv. Outsider-helten har derimod andre figurer som stand-in: En partner, en gammel ven, en ny veninde, et perifert bekendtskab myrdes eller udsættes for vold, og dermed genindskrives hævnmotivet bagom helten. Stand-in-metoden er især rendyrket i *Renegade*, hvor en 'nær' person er offer i hver del: Ramt af tre kugler svæver Six Killer mellem liv og død i "Head Case," Billy lader livet i "Billy", en dusørjægerven ofres i "The Hot Tip" og en ny veninde myrdes i "Give and Take." Som den eneste af 90'ernes actionserier iskuesætter *Renegade* også helten som et erotisk objekt: Ligesom Rambo fremviser Reno sin muskuløse overkrop, og adskillige indstillinger i titelsekvensen indbyder til homoerotiske identifikationer: Han hælder vand nedover sin svedende muskuløse overkrop, han sender kameraet et indbydende blik, *der er magen til* det blik seriens kvindelige figur, Cheyenne, sender samme publikum. Og han lader sjældent en chance gå fra sig for at blotte sig på sine mange billige hotelværelser.

Tilbage er spørgsmålet om hvordan actionfilmens 'rene' action-scener omsættes til tv. Tv-mediet har især problemer med forfølgelsen og eksplosionerne: Forfølgelsens svimmelhed, suget i maven, eksplosionsscenen hvor bygninger synker i knæ og fly styrter til jorden, sådanne scener og oplevelser hører til biografens domæne: Æstetisk overflod, visuel overdådighed, tilskueren der rives med af affekt, fart, acceleration. Den visuelle rutsjebane mister sin effekt i tv-format, den gør sig dårligt i det små. Den visuelle side af action hører hjemme i biografen og for at lyve sig fra dette dilemma bruger tv-serien et par kneb: Et svar på det økonomiske dilemma er genbrug: Serierne opererer med ganske få eksplosive actionscener, der optræder i de første dele for derefter at præsenteres i den tilbagevendende titelsekvens. *The Sentinel,* der begyndte januar 97, er et godt eksempel: I de første dele sendt i januar og februar forekom enten forfølgelsesscener med helikopter, tog, bus og bil eller store eksplosionsscener - bl.a. i "Extreme Assault" og "Black Brothers." I de senere afsnit bliver fart og

eksplosionsscenerne sjældnere, og til gengæld kommer der skud og kampscener. I samme periode havde de tre andre serier tilsammen kun fire tilsvarende scener. *F/X - the series* løser dog delvist dilemmaet ved sin meta-strategi: Seriens trailer fokuserer på special effects udstyr, der pakkes væk, og seriens stadige fokus er iscenesættelsen og udstillelsen af den 'falske' actionscene.

Når de dyre action-scener er endt i traileren består tv-seriens andet kneb i at forskyde vægten fra forfølgelse og eksplosionsscener til skudduellen og (i endnu højere grad) slåskampen. Disse scener er billige, de har mennesket i fokus, de kan optages i kulisser, de passer bedre til tv-formatet, og endelig fokuserer de på det personlige drama fremfor materielle ødelæggelser. Himmelsteins melodramatiske pointer hjælper tv-serien: Mere dialog, mere personfiksering, flere personlige følelser.

At fortælle det maskuline. Denne analyse af actionserien har bevæget sig på jomfruelig grund, og jeg gør mig ingen illusioner om at have tegnet et fuldendt portræt af actionserien som tv-genre. Men træder vi et par skridt tilbage, finder vi måske i det foregående en intuitiv skitse, en række streger, der tilsammen danner en profil. Hvordan fortæller actionserien da det maskuline, kan vi afsluttende spørge? Hvordan kan vi beskrive den som genre?

Robert Warshow har om western-filmen sagt at "really, it is not violence at all which is the "point" of the Western movie, but a certain image of man, a style, which expresses itself most clearly in violence" (Warshow 1954: 466). I actiongenren er vold og maskulinitet uadskillige; maskuliniteten formuleres i volden, og volden formulerer det maskuline. Tv-kritikken har hidtil været enig om at udlægge denne vold som en bukken og skraben for den ideologiske magt, som en behagesyg integration og underkastelse. "[The hero], whether

Renegade

wanderer or a sedentary voice of authority, represents incorporation into his society," hævder Himmelstein (156). Men her tager kritikken fejl. Tv-actionhelten er nok mindre voldelig og manisk end filmhelten, og han er befriet for lidelse og smerte. Men volden i tv-serien peger, ligesom volden i actionfilmen, på en fundamental konflikt mellem det maskuline som ideal og det sociale som betingelse. Actionhelten er nødvendigvis i opposition, hans uafhængighed og frihed er utopisk og konstant truet af fællesskabet, samfundet, Loven. Volden karakteriserer den utopiske maskulinitet som oprørsk og i opposition, og en tv-genredefinition har dette forhold som sit centrum: Ikke kriminalplottets opklaring, ikke politiseriens ansvarlige gruppe, ikke adventure genrens muntre eventyrlighed, ikke melodramaets stærke følelser. Men derimod billedet af en mytologisk og konfliktfyldt maskulinitet, der danser en evig pas de deux med Loven og samfundet.

Actiongenrens pointe er at fortælle det maskuline som et utopisk ideal, der placerer sig i opposition til det sociale (selv når det befinder sig indenfor det sociale), som et ideal der hæver sig over loven og faderen, som et ideal der er fritstillet overfor volden. Her finder vi essensen af en action tv-genre, der i 90'erne markerer sig med sin egen stemme.

Noter

1. John Fiske, *Television Culture* (kapitlet "Gendered television: Masculinity"), p. 202.

2. "Billy" er en reference til westerngenrens Billy the Kid: Han kaldes 'the kid,' hans kæreste er prostitueret i et western-horehus, og han ender i en skudduel med 'Dad' på en støvet gade.

3. Den eneste undtagelse er halvfjerdser serien *Charlie's Angels*, der (måske netop derfor) er programsat længe efter midnat.

4. Torturscenens funktion bliver diskuteret i Rikke Schubart: "Syndebuk og hævner: Maskulinitet i actionfilmen" i *Filmhäftet* forår et 97. Se desuden Rikke Schubart: "Lidelsen og accelerationen - om videospil og actionfilm" i *Øjeblikket* # 29, efterår 1996, samt "Mænd og krop i actionfilm" i *Hug*, 1995.

Figur 1 giver en oversigt over tv-programmets udbud af actionserier på de *skandinaviske stationer* på dansk kabel-tv uden særlige købekanaler. De fire fremhævede actionserier bliver diskuteret i artiklen. Med undtagelse af TV2s svenske *Vendetta* (søndag) og TV3s engelske *The Baron* (lørdag) og TV4s engelske *The Saint*, var alle serier amerikanske. Vil man have et samlet overblik over fjernsynets skandinaviske udbud af action bør man tilføje actionfilm lavet til biografen eller direkte til video. Actionfilm programsættes typisk samtidig på flere kanaler, nemlig fredag aften inden 22 - f.eks. 'lette' actionkomedier, dog indimellem også efter 22 - og lørdag aften mellem 20 og 02.

Mellem 12 og 18 sendes action for børn: Kanal 2 sender dagligt *Zorro*, en drama-action-adventure serie. TV 2 sender tegneserierne *Johnny Quest* (onsdag) og *Spiderman* (fredag) - disse serier genudsendes samlet lørdag formiddag. Den første er science fiction, den anden bygger på tegneseriens superhelt Spiderman fra 1960erne.

Mellem 18 og 20 sendes action for teenagere: Det er en daglig dosis af *The A-Team*, der var 80'ernes mest topratede actionserie i USA, og lørdag sender Kanal 2 *McGyver*. Begge serier henvender sig til et teenagepublikum med en adventure-agtig let stil, der ligger langt fra en traditionel realisme.

Tidsrummet fra 20 til 22 er i Skandinavien åbenbart ikke et action-serie-sendetidspunkt. I januar/februar sendte TV2 søndag aften den svenske *Vendetta*, der adskiller sig fra det øvrige udbud ved at være en svensk og dyrt-produceret serie i kun seks dele med filmskuespillere i rollerne. *Vendetta* er i øvrigt produceret af TV4 (i samarbejde med RAI Uno), en svensk kanal hvis profil er kommerciel underholdning: shows, amerikanske serier og film. *Renegade* var i en periode programsat i dette tidsrum, men blev flyttet til efter 22.

Fra 22 til efter midnat sendes nyere actionserier for voksne. Mandag er det *Renegade*, tirsdag kommer *Tropical Heat* på Kanal 2 og *The Sentinel* på TV4, fredag sendes *Pointman* på DR og *Walker, Texas Ranger* på TV3, og søndag kommer *Waikiki* på Kanal 2 og *F/X - the series* på TV4.

Efter 00.30 sendes ældre serier, der henvender sig til et voksent publikum: Onsdag sendte TV4 *Hunter* og TV3 *McCall*, der begge er *Dirty Harry*-inspirerede 80'er-serier. Lørdag sendte TV3 *The Baron* og søndag sendte TV4 *The Saint* med Roger Moore i hovedrollen. Begge er Bond-inspirerede serier fra 60'erne med samme kult-agtige udstråling som *Star Trek*, *The Avengers* og *The Man From U.N.C.L.E.* Søndag slutter TV4 ugens action af med *Charlie's Angels* fra 70'erne - i øvrigt ugens eneste serie med kvindelige actionhelte i hovedrollerne.

Det skal bemærkes at den enkelte serie hyppigt skifter aften og tidspunkt. Det sker enten for at lade serien konkurrere med en anden actionserie eller, alternativt, fordi den netop ikke kan konkurrere og derfor 'flygter'.

Litteratur

Brooks, Tim & Marsh, Earle: *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows 1946 - Present*. New York: Ballantine Books 1992.

Fiske, John: *Television Culture*. London: Routledge. "Chapter 11: Gendered television: Masculinity," pp. 198-224, 1995 (1987).

Himmelstein, Hal: *Television Myth and The American Mind*. New York: Praeger Publishers 1984.

Paterson, Richard: "Drama and Entertainment," in Smith, Anthony (ed).: *Television: An International History*. New York: Oxford University Press, pp. 93-118, 1995.

Robards, Brooks: "The Police Show," in Rose, Brian G. (red): *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, pp. 11-33, 1985.

Schubart, Rikke: "Syndebuk og hævner: Maskulinitet i actionfilmen" i: *Filmhäftet* 1997 (in press).

Schubart, Rikke: "Lidelsen og accelerationen - om videospil og actionfilm" i: *Øjeblikket*, # 29, efterår 1996, pp. 19-22.

Schubart, Rikke: "Mænd og krop i actionfilm" i *Hug*, 1995, pp. 122-133

Warshow, Robert: "Movie Chronicle: The Westerner" (1954) in Gerald Mast et al. (red): *Film, Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, pp. 453-466, 1992

Figur 1. Actionserier sendt på skandinaviske tvkanaler i februar 1997

tid	mandag	tirsdag	onsdag	torsdag	fredag	lørdag	søndag
12-18	kanal 2	kanal 2	kanal 2 TV2	kanal 2	kanal 2 TV2	TV2	
18-20	TV3	TV3	TV3	TV3	TV3	Kanal 2	
20-22					(action-film)	(action-film)	TV2
22-00.30		Kanal 2 Kanal 2 TV4			DR TV3	(action-film)	TV4 Kanal 2
00.30-03			TV4 TV3			TV3	TV4 TV3

Charlot og Charlotte

Genre undervejs: Road movien i 90'erne

Hvor forsvandt road movien hen i 90'erne? *Wild at Heart* og *Thelma and Louise* peger i hver sin retning i en genre, der fokuserer på rejsen og friheden.

af Henrik Uth Jensen

Vejen er evigt uforanderlig. Tiden ditto. Der er kun et perspektiv og vejen, der gennembryder det åbne landskab. Vejen mod de to forsvindingspunkter. Og valget mellem dem virker uden betydning. Frem eller tilbage. Tilbage eller frem, hvem ved? Kun bevægelsen betyder noget.

Bilen suser forbi og giver vejen retning. Bagude ligger det passerede; det velkendte og trygge. Forude det ukendte, hvor der endnu er plads til drømme og håb. Bilens fører bevæger sig altid fremad, men sjældent mod et bestemt mål, bare væk. Bilen forsvinder ud mod horisonten.

Et nyt årti. Normalt er det ikke frugtbart at opdele tendenser i årtier. Et nyt tiår kan ikke forårsage vidtrækkende konsekvenser for kulturen, men netop med road movien falder årstal og udvikling sammen,

så 1990 rent faktisk kan betragtes som et vendepunkt for genren. Dette skyldes to film, *Wild at Heart* (David Lynch 1990, Vilde hjerter) og *Thelma and Louise* (Ridley Scott 1991, Thelma og Louise), der på hver deres måde genopdager genren, efter at den i slutfirserne var mere eller mindre degenereret til en komisk form med film som *Lost in America* (Albert Brooks 1985, Hellere rig og rask), *Planes, Trains and Automobiles* (John Hughes 1987, Røvtur på 1. klasse) og *Midnight Run* (Martin Brest 1988). Størst succes inden for denne trend fik Barry Levinson i 1988 med *Rain Man*.

Wild at Heart var et af periodens få eksempler på, at man godt kunne forholde sig distanceret til genren uden at forvandle den til en komedie. David Lynch demonstrerede, at formen langt fra er udtømt, men det var Ridley Scott, der med sin feministiske buddy-film for alvor genvakte publikums interesse for genren.

Efter *Thelma and Louise* blomstrede interessen for genren, og der blev produceret et stort antal film, der alle handlede om rodløse personer, der bevægede sig afsted ad hovedvejene i bil, men i en mere snæver betydning af genrebegrebet er det påfaldende hvor få egentlige road movies, der blev produceret efter *Thelma and Louise*.

Dette faktum afspejler den generelle udvikling i Hollywood, hvor man siden slut-60'erne har bevæget sig bort fra rene genrefilm, mens filmene skåret over en kam placerer sig i to større kategorier: komedien og action-filmen[1] med action-komedien som den nok vigtigste nye genre". Disse to kategorier har en indbygget distance til deres temaer og personer, der gør det vanskeligt at forestille sig dem knyttet sammen med den klassiske road movie, der i højere grad er karakterbaseret end plotdrevet.

Genre. Selv om genren omfatter så relativt få film, tydeliggør den centrale tendenser inden for filmen og genresystemet i 90'erne. Genre er dog en betegnelse, man må omgås med forsigtighed, så inden en egentlig undersøgelse af road movien i 90'erne, er det nødvendigt at gøre sig nogle få overvejelser omkring genrebegrebet som sådan.

Det første problem er, at genreteorien konstant løber en risiko for at blive cirkulær. Det er sjældent enkelt at bestemme en films tilhørsforhold til en genre. Man kan ikke se på credits, at *Easy Rider* (1969) er en road movie, hvorimod man kan se, den er instrueret af Dennis Hopper. Alene derfor er auteur-analysen en meget mere sikker tilgang til en egentlig katalogisering og analyse af film end genreanalysen. Man kan uden vanskeligheder bemærke, at en film er atypisk i instruktørens oeuvre, hvorefter man kan gøre rede for forskellene i et forsøg på at forklare den i forhold til de øvrige film. Hvis man på samme måde støder på en atypisk genrefilm, udfordrer den selve definitionen af genren, for hvorfor er *Wild at Heart* en road movie? Eller: Hvorfor er den ikke en road movie? Spørgsmålet besvares kun vanskeligt, for man møder ofte den situation, at filmen, som f.eks. Bornedals *Charlot og Charlotte* meget eksplicit identificerer og markedsfører sig som road movie, samtidig med at filmen ved nærmere betragtning alligevel ikke lever op til en definition af genren. Skal man i den situation revidere definitionen eller afvise at beskæftige sig med filmen i genresammenhæng? Helst ingen af delene.

I stedet må man forstå genresystemet i et større perspektiv som et samspil mellem industriens standardiseringsbehov og publikums behov for og ønske om en genkendelig oplevelse. Gennem spillet med forventninger, som er skabt af tidligere film i og uden

for genresystemet, taler den specifikke film til sit publikum. Men ikke blot genrefilm udviser genretræk, og da disse træk strukturerer tilskuerens oplevelse af filmen, er således genrekonventioner og -forventninger også med til at bestemme publikums forståelse og oplevelse af film, der ikke indskriver sig direkte i nogen genre[2].

En egentlig katalogisering af filmen har kun ringe erkendelsesværdi. Katalogiseringen er blot et forsøg på at lægge én forståelsesramme ned over filmen, og man kan med god ret anvende road movien som forståelsesramme over en hvilken som helst film, forudsat at det giver en øget forståelse af den, og det gør det netop i mange af de film, der befinder sig i området lige uden for et egentligt genrekorpus.

Med ideen om genrekorpusset opstår endnu et problem. I enhver genre må grænsen til andre genrer og film være mere eller mindre stabil. Derfor kan det give mening at arbejde med en snæver og en bred afgrænsning af genren[3], hvor den snævre repræsenterer en præcis og verificerbar definition, mens den brede afgrænsning desuden dækker de film, der alligevel forholder sig til genren og bruger nogle af de elementer, som konstituerer den egentlige genrefilm. Den snævre genreforståelse må naturligvis bygge på kritikerens teoretisering, mens den brede genreforståelse er den, som deles af industri og publikum. Den giver et fingerpeg om, hvor man skal søge den egentlige genrefilm. Det er især med denne brede afgrænsning af genren, vi skal gå til road movien med punktnedslag i periodens film.

Individets opgør med kollektivet. Genrefilmen beskriver, hvordan individet integreres i eller forsvarer kollektivet. Som bl.a. Thomas Sobschack[4] bemærker det, medierer den altid en eventuel konflikt mellem individ og samfund til fordel for sidstnævnte. Road movien er som genre undta-

Kalifornia

gelsen fra denne regel, da den tværtimod problematiserer individets rolle i samfundet og yderst sjældent skaber en forløsende slutning, hvori individet igen finder sig til rette i samfundet. Konflikten mellem individ og kollektiv er i road movien uløselig, og hovedpersonen legitimeres - modsat samtlige andre genrer - ikke gennem sit forhold til kollektivet. Hvis han dør, er det sjældent som et forsvar for kollektivet, men oftere som et offer for kollektivet eller omstændigheder skabt af kollektivet. I western-filmen står helten ofte uden for samfundet og må efter endt gerning igen drage videre. Væk fra familien, civilisationen og det regelbundne, men han legitimeres først og fremmest ved sin evne og vilje til at forsvare dette samfund i film som *Stagecoach* (John Ford 1939, Diligencen) og *Shane* (Stevens 1953, Shane - den tavse rytter). I road movien er civilisationen ikke længere under tilblivelse. Den skal ikke længere forsvares. Tværtimod er det presset fra kollektivet, som driver hovedpersonen ud på vejene. Individet kolliderer med et samfund, der på samme tid er statisk og under hastig udvikling, men modsat cowboy'en kan det utilpassede individ, drifteren, ikke bare flygte ud i vildmarken, da det ukendte land er erobret. Hvor pionertiden nåede den yderste grænse ved Stillehavet, ligger i dag Californien med Hollywood som den nye billedkulturs hjerte og arnested.

Med road movien forrykkes konflikten mellem individ og kollektiv. Dette forklares delvist i og med, at road movien først opstår efter genresystemets storhedstid. Den kommer relativt sent til og har sin gyldne periode i første halvdel af 70'erne samtidig med katastrofefilmen, splatter-filmen og ungdomsfilmen, men modsat disse genrer afspejler den modernismens opgør med det klassiske filmsprog. Tydeligere end nogen anden genre formulerer den et brud på konventioner på såvel handlings- som fortælleplan.

Den modernistiske film er kun et af udgangspunkterne for genren, men opgøret med den klassiske film adskiller den markant fra de øvrige genrer. Road moviens episodiske struktur kan sjældent sættes på den vanlige treaktersformel med en forløsende slutning, hovedpersonerne har ikke samme projektorienterede handlekraft som western-helten eller den romantiske helt. I det hele taget er hovedpersonerne sjældent helte, men snarere antihelte, der ikke har styr på, endsige overblik over deres liv. Litterære udgangspunkter for genren er *Odysseen*, den pikareske roman, dannelsesromanen og siden beat-litteraturen med Jack Kerouacs *On the Road* (1957, Vejene) som det centrale værk. Filmisk kan genrens aner søges dels i western-filmen og dels - og mere oplagt - i film noir-filmen og denne genres fatalistiske menneskesyn. *Grapes of Wrath* (Ford 1940, Vredens druer) er et tidligt værk, der forener rejsen med en social indignation, men ellers er det netop den europæiske modernisme, som giver den mest direkte inspiration til genren.

Det blev en billig produktion optaget on location langt fra Hollywoods studier og det nedtrampede Monument Valley, som i 1969 vakte genklang hos biografpublikummet og førte til en lind strøm af film med rastløse rejsende. To motorcyklister drager i *Easy Rider* afsted for at finde Amerika, men det er intetsteds, som allerede filmplakaten afslører. De er omgivet af det konkrete Amerika, men Amerika som en drøm om og symbol for frihed er forsvundet. Road movien er med andre ord en desillusioneret genre om rejsende, der er hjælpeløst fanget mellem deres behov for frihed og for nærhed. Drifteren bryder op fra det ordinære i et ønske om forandring, som kun sjældent kan findes i bevægelsen. Det nytteløse i rejsen

fører ofte til desillusion eller død. Drifteren kan hverken leve med eller uden samfundets konventioner.

I *Easy Rider* er det Jack Nicholsons figur, der klarest artikulerer konflikten. Den utilpassede advokat Hanson bemærker: "De taler, taler og taler til dig om individets frihed, men når de ser et frit individ, skræmmer det dem." Han bliver selvsagt det første offer for det samfund, som opfatter ethvert forsøg på at leve uden for kollektivet som et angreb på dets værdier og dermed som en trussel.

Den illusoriske frihed. I 70'ernes road movies brød den rejsende som regel op fra sin dagligdag uden grund og uden ide om endemålet. Den episodiske rejse havde ikke nogen klar afslutning, men den rejsende bevægede sig afsted på må og få i sin søgen efter et vagt begreb om frihed. Samtidig vidste han også, at den frihed, han fandt i bevægelsen, måtte være midlertidig, og derfor søgte han samtidig mod nærhed og bevægelsens ophør, men oftest forgæves. Friheden problematiseres i 70'ernes road movies, og hvis der kan uddrages en lære af disse film, må det være, at rejsen er nytteløs; at man kun løser problemerne ved at forholde sig til dem i nuet. *Easy Rider* efterlader sine hovedpersoner dræbte på vejen. I *Im Lauf der Zeit* (Wenders 1976, Undervejs) skilles hovedpersonerne til slut for at drage hjem og bringe orden i deres liv. I *Stroszek* (Werner Herzog 1977) får rejsen sit måske stærkeste billede. Bilen er brudt i brand og bevæger sig førerløs omkring i en lille cirkel. En bevægelse uden retning og afslutning. 70'ernes road movies demonstrerer altså efter tur, at rejsen på forhånd er nytteløs, og ideen om den frigørende rejse, som i første omgang lokkede publikum til *Easy Rider*, afsløres som blot en myte. Det er ikke kun det omgivende samfund, som modsætter sig friheden, men også det frihedssøgende individ selv. Friheden giver kun mening, når den ikke er en flugt fra det personlige ansvar. Med denne erkendelse må genren i 80'erne dø hen.

90'erne. Når genren så vender tilbage i 90'erne, er det nødvendigt at forholde sig til denne erkendelse. De fleste af 90'ernes road movies benytter den ikonografi, som er knyttet til genren: store amerikaner-biler, anonyme moteller, diners og naturligvis den lange øde strækning fjernt fra storbyen og et egentligt geografisk særpræg. De rejsende krydser ikke blot gennem staterne, men kører igennem og mod et "nowhere". Et ubestemt sted som ikke uden videre findes på landkortet. At bevægelsen og følelsen af frihed kun er midlertidig, forsøger de fleste af 90'er-filmene at glemme eller skjule, mens de bedste, heriblandt *Thelma and Louise* og *Wild at Heart*, tager denne erkendelse op til fornyet diskussion, så det afsluttende billede af hovedpersonernes død eller genforening får fornyet betydning. Det kan således ikke blot forstås indenfor fiktionen, men i lige så høj grad som en kommentar til en genre, hvis grænser den transcenderer.

Forskellene mellem *Thelma and Louise* og *Wild at Heart* er dog mere iøjnefaldende end lighederne, og de to film afstikker således de to retninger, som 90'ernes road movies kan tage.

I den formaliserede road movie bliver genren en skabelon, der anvendes til en ritualiseret gentagelse, mens den i den formalistiske road movie bliver et system af forventninger, som filmen kan trække på uden selv at blive en del af det. Det er naturligvis klart, at vi her ikke har at gøre med to komplementære størrelser, men blot to poler inden for et felt, hvor den enkelte instruktør med en stigende formbevidsthed må vælge enten at undertrykke eller ironisere over klicheerne.

Let's keep going. Den formaliserede road movie adskiller sig fra 70'ernes road movies ved at erstatte problematiseringen af friheden med en besyngelse af samme. Den modsiger m.a.o. den grundkonflikt, som skaber genren, men ellers er de formaliserede road movies netop tydeligt genrefilm med en usynliggørelse af filmsprog og genrekonventioner.

Thelma and Louise er et af de mest vellykkede eksempler på denne formalisering af genren. De to kvinder bryder op fra deres undertrykte husmor-dagligdag. Egentlig skulle det bare være en fredelig friweekend væk fra mændene, men Louise dræber en mand, og snart jages begge af politiet, mens vanskelighederne hober sig op. Hvor Odysseus i *Odysseen* er underlagt en centripetalkraft, som nødvendigvis må føre ham tilbage til den tålmodige og trofast ventende kvinde, er Thelma og Louise underlagt en centrifugalkraft. Hver eneste handling bringer dem længere og længere bort fra hjemmet og den mand, som hverken er tålmodig eller trofast. De to kvinders udflugt bliver en flugt ud mod the point of no return.

Gennem hele deres rejse har de rig lejlighed til at fortryde og vende om, men hver gang har de valgt at fortsætte fremfor at vende tilbage til fangenskab i ægteskabet eller i fængslet. De er endelig nået til vejs ende. Foran dem ligger slugten og bag dem står ordensmagten parat. De kan ikke længere overgive sig, og publikum forberedes på en klassisk slutning med kollektivets dræbende straf, men i stedet vælger de at fortsætte ud over kanten. "Let's keep going", som den nu endeligt frigjorte Thelma siger. De vælger friheden med deres nyvundne erkendelse af, at den er umulig i dette liv, men billedet fryses, mens bilen med de to kvinder endnu svæver frit i luften. Gennem det fastfrosne billede transcenderes døden, men det genkalder samtidig afslutningen på en anden buddy-film, *Butch Cassidy and the*

Thelma & Louise

Sundance Kid (George Roy Hill 1969, Butch Cassidy and the Kid), hvor hovedpersonerne også løber tør for muligheder; de indhentes og omringes af det dræbende kollektiv. Normbruddet fører mod døden, og selv om den hos Scott ikke eksekveres af ordensmagten, bliver den dog fremtvunget af denne. Slutningen kalder endnu et stivnet billede frem fra det indre filmmuseum. Nemlig billedet af den unge Antoine på hans fortsatte vej mod friheden i Truffauts *Les quatre cents coups* (1959, Ung flugt). Hos Truffaut er den frosne bevægelse ladet med muligheder, hvor billedet ikke blot er en slutning, men i lige så høj grad en start, hvilket konkret udmøntede sig i filmene om Antoine som ung og voksen.

Når man trods alt forlader biografen opløftet efter Thelma og Louises død, skyldes det, at dette seppuku modsat døden i *Easy Rider* er et konsekvent valg. Dermed får kvindernes sidste handling betydning og mening, mens det frosne slutbillede skaber en fornemmelse af fortsat bevægelse: dette er ikke slutningen.

Med denne stædige insisteren på friheden adskiller Ridley Scotts film sig fra de tidlige road movies, og den bevidste polemik mod genrens grundmateriale gør den i grunden uhyre konventionelle genrefilm så vellykket. Hvad angår publikum fik *Thelma and Louise* den betydning for genren, som George Lucas' *StarWars* (Stjernekrigen) i 1977 havde for science fiction. Pludselig fik publikum igen øjnene op for en genre, som i mange år havde ført et hensygnende liv.

Sømanden, Heksen og Lula. Hvis *Thelma and Louise* er genrens svar på *Star Wars,* er David Lynch' *Wild at Heart* genrens svar på Scotts egen *Blade Runner* (1982). Både *Wild at Heart* og *Blade Runner* er film, hvor genrekonventionerne kombineres med inspiration fra andre genrer og film, og publikums forkundskaber og forventninger udfordres eksplicit i en fragmenteret fortælling, hvor selve måden at fortælle på er lige så vigtig som det fortalte. Ikke sådan at forstå, at det er fortællinger uden indhold, men de to ting bliver umulige at skille på en helt anden måde end i det klassiske Hollywoods tilstræbt usynlige form. *Wild at Heart* er med andre ord det mest markante eksempel på den formalistiske road movie.

Mens Thelma og Louise bryder op fra deres respektive partnere for at finde sig selv i et venskab med diskrete homoseksuelle undertoner[5], bryder Sailor og Lula op og flygter fra Lulas mor, der ikke bifalder datterens forhold til den tidligere straffede Sailor. Han er for hende en trussel mod familien, men hun bliver selv en meget håndgribelig trussel mod parrets lykke, da hun sætter en detektiv og en lejemorder til at opspore dem.

Hver sekvens bliver en brik i et puslespil, hvor historien ustandseligt skifter retning, indtil den eventyrlige happy-end, der kun legitimeres gennem den konstante refereren til en af road moviens urkilder *TheWizard of Oz* (Victor Fleming 1939, Troldmanden fra Oz), hvor Dorothy må indse, "there is no place like home". Gennem hele filmen knyttes Lula tæt sammen med Victor Flemings eventyr-film, men det er Sailor, som til slut får en værdifuld lærestreg og møder Den gode Fe, inden han kan erklære sin kærlighed til Lula.

Den erfaring, som Sailor og Lula gør sig, er en helt anden end Dorothys "intet sted er som derhjemme". Som i mange andre road movies må de indse, at "hjemme er intetsteds", og at det onde tværtimod har sin rod i barndommens hjem. Kun gennem rejsen kan Lula forlade sin mor og blive voksen, og modsat Dorothy kan hun ikke vende tilbage i familiens skød, for den er, allerede inden hun drager afsted, opløst. Faderen er dræbt, moderen har en elsker og gør ovenikøbet sit

for også at besidde Sailor. Lula må istedet stifte sin egen familie.

På samme måde som Lula flygter fra den opløste familie, flygter *Wild at Heart* fra genren. Lynch går aldrig fuldstændig ind i genren, men benytter den som en struktur, der ligger til grund for elementer, han henter ind fra utallige kulturformer, film og andre genrer, bl.a. gangsterfilmen, eventyrfilmen og melodramaet. Dermed sprænges genrens konventioner på en måde, så de kun bliver et blandt mange referencepunkter i forståelsen af filmen.

Road moviens mainstream. *Thelma and Louise* og *Wild at Heart* er eksempler på de to modsatrettede tendenser inden for road movien, som begge udspringer af den stigende formbevidsthed inden for genren specifikt og genrer generelt. Disse to tendenser ser man generelt i 90'er-film. Enten en næsten nostalgisk duplikering af generiske og præ-generiske former eller en mere eklektisk opsummering af indflydelser[6]. Det er overhovedet ikke noget unikt for road movien, men netop fordi road movies af naturlige årsager ikke på samme måde kunne arbejde med en genrebevidsthed for 25 år siden, virker skiftet voldsommere end i de øvrige genrer.

Den formaliserede road movie kan antage mange former, men sjældent forholder den sig så præcist til genrens tematik som hos Ridley Scott, i stedet ser man i stigende grad genrens konventioner og struktur nærmest automatisk definere det tematiske indhold, som i f.eks. *A PerfectWorld* (Clint Eastwood, 1993), hvor en straffefange drager afsted med en lille dreng. Der udvikler sig et smukt venskab mellem dem, inden den genredikterede slutning. Alt er præcis som det bør være, men det virker som om genrebevidstheden fører til en form for bevidstløshed, hvor strukturen gennemspilles for dens egen skyld. Lidt mindre forudsigeligt bliver det, når genren mødes med en anden genre, og historien skal forholde sig til to skabeloner, som man ser det i *Wild at Heart*, men ofte underordnes road movien den anden genre, som når Dominique Sena i *Kalifornia* (1993) mikser genren med thrilleren og lader et smart, ungt par, der researcher på en bog om seriemordere, få deres emne tæt ind på livet, da de tager to blaffere op. Den stilisering, som man ser i *Kalifornia*, kan antage en mere ironisk og distanceret karakter i den formalistiske road movie. Dette ser man bl.a. i Tony Scotts *True Romance* (1993), hvor instruktøren forholder sig gennemført ironisk til sit materiale. Elvis-fan Clarence og den forhenværende call-girl Alabama flygter med en taske kokain fra gangsterne, men bliver indhentet, inden de når at omveksle den med kontanter. Snart indvikles de i et spil mellem konkurrerende bander og FBI, og først efter et John Woo-agtigt klimaks, hvor kuglerne flyver om parrets ører, undslipper de lykkeligt til Mexico. Lighederne med *Wild at Heart* er talrige: de tegneserieagtige personer, den udstrakte brug af ironi, den tvetydige brug af vold, plottets flugtstruktur og den kitschede happy-end med Presley-referencer. I *Wild at Heart* kunne Sailor erklære sin kærlighed med *Love Me Tender*. I *True Romance* opkaldes frugten af parrets kærlighed efter "the King".

I *Natural Born Killers* (1994) mødes Quentin Tarantinos amoralske film-som-film-indgangsvinkel med Oliver Stones moralsk anfægtede statement-filmatiseren. Manuskriptet til Stones medie-satire *Natural Born Killers* er nemlig ligesom manuskriptet til Tony Scotts voldelige og humoristiske par-på-flugt-historie skrevet af Tarantino, som efter sine to første film som instruktør står som 90'ernes centrale filmskaber med en stribe kloner i sit kølvand.

Uden hverken at forherlige eller tage klart afstand fra de sine to hovedpersoner, portrætterer filmen de to seriemordere, Mickey og Mallory, hvis kærlighedshistorie begynder med mordet på Mallorys forældre. Rejsen og myrderierne er delvist en flugt fra den undertrykkende familie og delvist en søgen efter en frihed ud over ethvert menneskeskabt eller moralsk regelsæt. En helt anden og ultimativ frihed end den, Billy og Wyatt søger i *Easy Rider*. *Natural Born Killers* er Mickey og Mallorys remake af *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn 1967, Bonnie og Clyde), som instruktøren forvandler til en satire og et bidende portræt af medierne ved at flytte fokus fra parret til politimanden Jack Spagnetti og tv-værten Wayne Gale, der er nøjagtig ligeså medieliderlige som de to massemordere.

Den Tarantinoske ironi bløder den ultravoldelige film op, men det er Stone, der sikrer, at filmen ikke bliver en hurtigt fordøjet og overset genrepastiche som *True Romance*. Tværtimod vakte filmen ramaskrig og afødte anklager om at være henholdsvis ren voldsporno og at være politisk korrekt. Disse modsatrettede reaktioner afspejler forskellen i Tarantinos og Stones indfaldsvinkler, hvor den første refererer tilbage til film, mens den anden altid forankrer sine film i virkeligheden. Den moralske stillingtagen betyder intet hos Tarantino, mens den betyder alt hos Stone. Tarantino udforsker genrefilmens klicheer, mens Stone bestræber sig på at få disse klicheer til at sige noget væsentligt om vor tid.

Natural Born Killers og de hidtil nævnte film er alle mainstream-film, der retter sig mod et stort publikum, men i det følgende ses, at det ikke er normen inden for genren.

Den kollektive marginalisering.
Road moviens fremkomst i slutningen af 60'erne falder tidsmæssigt sammen med en stigende marginalisering af især ungdomsgrupper, hvor genren udtrykker denne følelse af at falde uden for mængden. Denne udvikling kulminerer i 90'erne, hvor afvigelsen er blevet normen. Publikum er ikke længere en homogen mængde, og derfor retter de fleste film sig mod en specifik målgruppe. Her bliver road movien først og fremmest talerør for minoriteter. Mens de førnævnte mainstream-film sigter bredt, og derfor først og fremmest forholder sig til genrens konventioner, sigter hovedparten af road movies efter en specifik målgruppe. Man kunne spørge om det er i road moviens ånd at hægte marginaliseringen op på én egenskab og dermed skabe tilhørsforhold til en særlig gruppe bestemt af hudfarve, politisk holdning, køn eller seksuel observans, men det indebærer i det mindste, at filmene forholder sig til reelle problemer og ikke blot genrestrukturer. De færreste af disse film får naturligvis dansk biografdistribution, men de bedste af dem får et større publikum i tale. En instruktør, der har fået cross-over-succes og siden har forladt genren for at indspille Hollywood-film, er Gus van Sant. Samtidig med *Thelma and Louise* skabte van Sant personlige film, der på forskellig vis trak på instruktørens interesse for genren. Efter narko-detouren i *Drugstore Cowboy* (1989) lod van Sant i *My Own Private Idaho* (1991) trækkerdrengen Mike søge efter kærlighed i et stiliseret og Shakespeare-influeret univers, inden han igen strander på vejen. Full circle. Drifteren er fortabt uden bil, for når blafferen bliver afhængig af føreren, giver han for alvor afkald på at styre sit eget liv.

Blafferen dukker ligeledes op i van Sants næste film, der efter *My Own Private Idaho* skuffede gevaldigt. I *Even Cowgirls Get the Blues* (1994) har Sissy et par forvoksede tommelfingre. De gør hende ikke blot til den perfekte blaffer, men også til en for-

træffelig partner for sin veninde. Med sådanne tommelfingre er det ikke svært for den homoseksuelle blaffer at bevare kontrollen over sit liv. Den horrible komedie afspores fra første færd og bliver blot endnu et eksempel på, hvor uheldig kombinationen af road movien og komedien som oftest er.

Generelt forholder road movien i USA sig enten bredt til genrestrukturer eller smalt til det utilpassede individ. I den første type får man det store publikum i tale ved at referere tilbage til film, mens man i den anden type får en specifik målgruppe i tale ved at referere tilbage til dennes virkelighed[7]. Dette skel findes ikke i samme grad i den europæiske road movie.

Rejsen som social kritik. Road movien har altid haft særlig resonans i Europa, hvor modernismen trods alt brød igennem først, men fordi der ikke på samme måde som i USA er fri passage over statsgrænserne, bliver bevægelsen hæmmet, og filmene får mere beskedne vilkår. Desuden har Europa ideologisk set ikke samme ultra-liberalisme som amerikanerne. Især i Nordeuropa er konflikten mellem individ og samfund ikke så markant, fordi samfundet snarere opfattes som en institution, der støtter og beskytter den enkelte i krisesituationer, end som en institution, der begrænser individets frihed og råderum. Til gengæld kan man i Sydeuropa stadig se rejsen som et kritisk angreb på et utilstrækkeligt politisk system, der svigter de svage i samfundet.

I Italien har bl.a. Gianni Amelio ladet rejsen være central i sine skildringer af nationer i social opløsning. I *Il ladro di bambini* (1992, Børnetyven) rejser betjenten Antonio sammen med to børn til Sicilien, hvor han skal aflevere dem på et børnehjem. Undervejs genvinder børnene tilliden til de voksne. og Antonio må opgive at skjule sig bag sin bog og uniform. I *Lamerica* (1994) bliver Gino som naiv håndlanger for en kapitalistisk plattenslager konfronteret med et trø-

Bis ans Ende derWelt

stesløst Albanien, som får ham til at opgive sin naivitet, sin identitet og sin distance til de fattige albanere. Dette sker bl.a. gennem mødet med en gammel italiensk soldat, som under krigen strandede i det fremmede land og siden aldrig kom hjem igen.

Disse film afspejler en europæisk tendens til at lade rejsen beskrive samfundstendenser fremfor individer. Et eksempel på en sådan rejsefilm, der ikke er road movie, kunne være Maurizio Ponzis *Italiani* fra 1996. Et ambitiøst forsøg på at skildre en lang række personer fra forskellige samfundslag med deres håb, drømme og ikke mindst skæbner gennem en rejse med tog.

Senest kunne man se *Il toro* (Carlo Mazzacurati, 1994), hvor Francos pludselige arbejdsløshed, som i mange road movies, fører til utilfredshed og opbrud, men Franco og Loris' målrettede rejse til Ungarn for at sælge den stjålne præmietyr, Corinto, er modsat road moviens projekt tydeligt midlertidigt og gør dem blot i stand til at vende rige tilbage til hjemegnen, men alle disse film forankrer deres sociale kritik i individuelle skæbner, der som i de bedste neorealistiske film uden patos giver en stilfærdig beskrivelse af samfundets svage og kollektivets utilstrækkelighed.

Wim Wenders. Velfærdsstaten udsættes for en meget mere uforsonlig kritik i Tyskland, men efter Fassbinders generation er kritikken mere gledet over i satire. Efter genforeningen har tyskerne især brugt bilrejsen til at udforske forskellen mellem øst og vest i Trabi-komedier, mens traditionen for en mere eksistentiel road movie eller decideret dannelsesrejse, som bedst kom til udtryk gennem Wim Wenders' film, tilsyneladende ikke længere vækker genklang i samtiden. Wenders har beskæftiget sig med road movien siden en af hans første kortfilm, *Alamaba: 2000 LightYears* (1969), der handlede om en bilrejse, og siden er det blevet til adskillige road movies.

I *Bis ans Ende der Welt* (1991, Til verdens ende) rejser Sam Farber forfulgt af Claire og dusørjægeren Philip Winter rundt for at filme verden til sin blinde mor, inden han vender tilbage til familien for at fortsætte rejsen i en indre billedverden, mens jorden går under. Med fire markante road movies bag sig forsøger instruktøren ambitiøst at kombinere genren med en science fiction-fabel om billedets betydning. Filmen blev markedsført som den ultimative road movie, men i realiteten har første halvdels rejse gennem verdensdelene mere at gøre med en thriller som *North By Northwest* (Hitchcock 1959, Menneskejagt) end med road movies som f.eks. Wenders' egen *Paris, Texas* (1984), og den semifilosofiske science fiction-slutning er så langt væk fra genren som overhovedet tænkeligt.

Siden vender han tilbage med en kort stiløvelse, der intet føjer til hans tidligere film. *Arisha, The Bear, and the Stone Ring* (1992) har alle Wenders' kendetegn. Rüdiger Vogler, som jo er hovedpersonen i Wenders' tyske road movies, må ernære sig som Berlinsk reklamebjørn, indtil en russisk forfatter og hendes datter Arisja, tager ham med som chauffør mod nord. Undervejs møder de Wenders som videofilmende julemand, indtil de igen skilles og drager hver til sit i en indstilling, der er hentet direkte fra *Im Lauf der Zeit*. Titelens stenring finder Arisha på stranden. Hun funderer over, om den er unik, eller om der blandt de mange sten ikke vil være en præcis magen til. Bjørnen forsikrer hende, at den er unik, fordi den har sine egne koordinater i tid og rum. Replikskiftet lyder som et levn fra Wenders' filosofistudier, men bjørnen taler naturligvis ikke om en stenring, men om individet. Den lille scene er symptomatisk for Wenders, men også for den tyske og tildels den euro-

pæiske tilgang til road movien, hvor rejsen aldrig blot er en rejse, men altid metafor for noget andet.

Drømmen om et hjem. I Norden rummer road movien kun indirekte en kritik af staten. En forklaring kunne være, at velfærdssamfundet fungerer gnidningsløst. En anden at filmen i Norden kun eksisterer gennem den støtte, som staten giver til den enkelte film. Typisk nok ses derfor de mest trøstesløse beskrivelser i ekstremt billige finske film, der er mindre afhængige af den statslige understøttelse. Den nordiske road movie handler derfor i stedet i stigende grad om familiens sammenbrud og forsøget på en genetablering af familiens værdier.

I Finland har brødrene Kaurismäki med deres fascination af Wenders og Jarmusch ofte anvendt road movien som referenceramme. Bl.a. i to musikspillefilm med Leningrad Cowboys, men bedst i *Pidä huivista kiini, Tatjana* (Aki Kaurismäki 1994, Pas på dit tørklæde, Tatjana). På svensk kan nævnes *Ha ett underbart liv!* (Ulf Malmros 1992), *Drömmen om Rita* (John Lindström 1993) samt *Selma & Johanna, en roadmovie* (Ingela Magner 1997). Den første, om den værnepligtige, der giver sig ud på en besværlig rejse tilbage til Stockholm og sin utro kæreste, forsøger at etablere en amerikansk ikonografi i Sverige, hvilket selvfølgelig er håbløst, mens den anden lader en kvinde bryde op fra sin mand og barn. Endelig fortæller *Selma & Johanna, en roadmovie* om den tiårige Johanna, der må drage med sin bedste veninde til Strasbourg for at lægge sag an mod sin skole. I Norge instruerede Unni Straume den lyrisk drømmende erindringsskitse *Til en ukjent* (1990, Til en ukendt), hvor Anes rejse fører hende gennem hendes barndoms land. Selv på Island er der blevet plads til en road movie med Fridrik Thor Fridrikssons *A köldum klaka* (1995, Cold Fever), hvor en ung japaner møder Islands storslåede og rå natur og de lige så

My Own Private Idaho

rå beboere på sin vej til forældrenes grav. Den var uden tvivl, som markedsføringen vittigt proklamerede, det års bedste islandske road movie, men ellers er den på ingen måde bemærkelsesværdig.

Danskerne har på det seneste bidraget til genren med eksempler på såvel den formaliserede som den formalistiske road movie. Et eksempel på førstnævnte kunne være Thomas Vinterbergs *De største helte* (1996), hvor den prøveløsladte Carsten med sin bedste ven tager sin datter, Louise, med på en rejse op gennem Sverige, hvor deres to veninder bor. Det er en historie om at skabe familien pæny, men over denne historie kommer tematiseringen af friheden. De to kammerater når akkurat at flygte fra politiet inden rejsen, og som eftersøgt af politiet bliver Carstens søgen mod nærhed modarbejdet af hans flugt, der ikke kun er fra politiet. Sailor og Lula blev forfulgt af den onde moder, mens trioen i *De største helte* forfølges af Louises onde stedfar. Han dør, og familien etableres midlertidigt, indtil de to kammerater til slut indhentes og skydes ned af ordensmagten. Trods de skæve indfald og besynderlige omveje indfrier den episodiske fortælling til slut ikke helt forventningerne med den trivielle underminering af slutningens patos. Vinterberg må som europæer automatisk distancere sig fra en slutning som i *Thelma and Louise* og *A PerfectWorld*. Frygten for det patetiske bliver ligesom i en film som *Subway* (Luc Besson 1985), der også lader sin helt "dø med et smil på læben", til en ironiseren over sin egen fortælling.

Ole Bornedal repræsenterer den formalistiske retning, når han i sin absurde tv-serie *Charlot og Charlotte* (1996) lader formen og de intertekstuelle referencer være den egentlige historie, mens rejsen reduceres til et eventyr om to svegne kvinders forsøg på at genvinde troen på det modsatte køn. Dermed bliver det som i de fleste road movies også en søgen efter kærlighed og nærhed. Rejsen kæder de enkelte episoder sammen efter et nærmest associativt princip, der både betoner det vilkårlige i fortællingen og den høje grad af fortællemæssig styring. I realiteten kan *Charlot og Charlotte* opfattes som en humoristisk aflivning af den selvrefleksive fortælling, hvor Charlot er den kritiske læser, der gennemskuer fiktionen og referencerne til tidligere værker, mens Charlotte er den naive læser, der hverken kan overskue den fiktive struktur eller sit eget liv. En figur som Charlot forandrer for alvor genrens spilleregler ved hele tiden at gennemskue og kommentere klicheerne. Det er ikke nok at citere længere, når personer på handlingsplanet har set lige så meget film som vi og ligeledes genkender situationen. Når selv fiktionens personer bemærker deres egen virkelighed som et citat, skrider fundamentet for en fortælling.

Charlot og Charlotte markerer på mange måder en grænse for såvel genren som for den selvrefleksive fortælling. Hvad der ligger på den anden side, kan vi kun gisne om, men serien er tydeligvis et foreløbigt endepunkt for den formalistiske road movie, så lad os til slut kaste et blik på en hollandsk film, som aldeles unostalgisk peger tilbage mod 70'ernes road movies.

Paula van der Oests *De nieuve moeder* (1996) starter med fragmentariske billeder, der tilsammen bliver skildringen af en kvindes selvmord. Disse fragmenter er den lille dreng Elvis' erindringer om at finde sin mor med hovedet i gasovnen. Hendes trøstesløse tilværelse har ikke kunnet ændres, og selvmordet har været hendes naturlige valg. Elvis' far derimod står i en endnu mere trøstesløs situation. Sønnen er blevet taget fra ham, konen har begået selvmord. Han er efterladt alene uden det, der tidligere gav mening til hans liv. Ingen kan fortænke ham i at

begå selvmord, men i stedet bortfører han sin søn fra børnehjemmet og rejser afsted fra Letland mod det forjættede Holland, hvor han håber, at hans ungdoms kærlighed og drøm endnu venter på ham. Gennem den burleske rejses trængsler fratages han gradvist enhver illusion, og håbet om lykke bliver fjernere, jo længere han rejser. Drømmen om et nyt hjem bliver en umulighed, og det højeste, han kan opnå, er at skaffe sønnen en ny mor, inden han som Travis i *Paris, Texas* igen må bryde op.

Opbruddet er på mange måder en erstatning for selvmordet, men modsat f.eks. *Charlot og Charlotte*, ændrer rejsen ikke væsentligt ved de vilkår, som førte til opbruddet.

De nieuve moeder er en af de mest præcise nyere beskrivelser af road moviens problem og minder på mange måder om *Alice in den Städten* (Wim Wenders 1974, Alice i byerne). Den er ingen stor film, men den er behageligt fri for klicheer, og selv om den er fyldt med humor undgår den enhver form for ironi og distance til sine personer. På den måde besidder den de dyder, som forbindes med den klassiske road movie, før denne blev fastlagt som genre.

Status. Gennem hele filmens historie har mediet ganske naturligt bevæget sig mod en stigende selvbevidsthed. Dette er essentielt i den historiske forståelse af genrer, der ganske vist kan pendle mellem realistiske og formalistiske former, men aldrig kan undslippe denne selvbevidsthed.

Efter modernismen er genrefilmens vilkår for alvor forandret med en række symptomer, som ofte i mangel af bedre kaldes post-moderne. For en genre som road movien, der ikke blot udtrykker, men henter sit materiale i en moderne oplevelse af verden, får det post-moderne en afgørende betydning. Tanken om et centralpunkt, et holdepunkt er om ikke forsvundet så dog fjernt. Begrebet hjem kan ikke placeres geografisk. Dette er modernismens betingelser, men den post-moderne konsekvens er ubetinget frihed. For en genre, der nægter at betragte friheden som en reel mulighed, er denne konsekvens naturligvis belastende. Dette giver en del af forklaringen på, at gamle genrer som western'en og science fiction-filmen har vist sig i stand til fornyelse ved hele tiden at gribe nye temaer og se de gamle med friske øjne, mens road movien i sin struktur og i sin frihedstematik er så fastlagt, at den kun vanskeligt fornyes. Når det alligevel forsøges, er det symptomatisk, at den øgede formbevidsthed får karakter af en nostalgisk genoplivning af road movien som klassisk genre eller som ironisk leg med formen i et såkaldt post-moderne formsprog, men både den klassiske og den post-moderne - dvs. den formaliserede og den formalistiske - indgang til road movien forfejler målet.

Rejsen giver ikke længere svar på de spørgsmål, som eksistensen stiller os. Friheden kan ikke søges geografisk. Spørgsmålet er så om det utilpassede individ, drifteren, vil søge andetsteds hen - at genren simpelthen vil afløses af en ny. Man kunne f.eks. meget vel forestille sig computeren afløse bilen som nyt flugtmiddel ind til et univers, der ganske vist er menneskeskabt, men tilsyneladende er så tilpas uoverskueligt og kaotisk, at individet kan forestille sig en hidtil ukendt form for frihed i dette virtuelle rum. I science fiction-film som f.eks. *Tron* (Steven Lisberger 1982), *Lawnmover Man* (Brett Leonard 1992, Manden med plæneklipperen) og *Johnny Mnemonic* (Robert Longo 1995) ser man en begyndende udforskning af dette univers, men indtil videre virker computerens univers endnu for ufærdigt og "uvirkeligt" til at rumme et reelt alternativ til denne verden. Om disse

fremtidssyner vil vedblive at være science fiction, eller om dette nye grænseland vil blive tilgængeligt for drifteren, og i givet fald hvilken indflydelse det vil få på vores måde at opfatte identitet, krop og bevidsthed på, må fremtiden vise. Foreløbig er 90'erne ikke omme, og selv om genren efter et ganske kort boom i starten af årtiet igen er inden i en død fase, hvor den i USA er reduceret til ikonografi og attitude og stort set udelukkende danner hybrider med action-filmen, thrilleren og komedien, er det endnu for tidligt at erklære den død og gøre status. De danske eksempler peger på, at road movien har nået et foreløbigt endepunkt, hvor der måske er på tide med en revisionistisk road movie, der igen tør tage drifteren alvorligt som andet og mere end et af road moviens generiske træk.

Highway 61 Revisited. Vejen forandres kun langsomt, men tiden er ikke længere den samme. Når den gamle t-bird eller en 57 Chevy dukker op i horisonten, er den ikke længere et stykke virkelighed, men et ikon, der peger nostalgisk tilbage mod en svunden tid, der muligvis aldrig eksisterede andre steder end på film. Rejsen bliver blot endnu en formulering af spørgsmål, der aldrig besvares. På sin vej fremad spejder bilens fører efter en frakørsel eller en lille bivej, der kan bringe ham et sted hen, hvor ingen hidtil har været, mens bilen fortsætter ud mod horisonten gennem et landskab, der allerede på forhånd er passeret.

Noter

1. Se f.eks. Schickel (p.3) for argumentation for denne opdeling.
2. Se f.eks. Eberwein.
3. Altman.
4. Sobschack p. 109.
5. Jf. f.eks. Cathy Griggers læsning af filmen.
6. En tilsvarende skelnen ses hos Jim Collins.
7. Denne skelnen låner jeg fra Atkinson.

Litteratur

Altman, Rick: "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre," in *Film Genre Reader* (ed. Grant).

Atkinson, Michael: "Crossing the Frontiers," in Sight and Sound, jan. 1994.

Barry, Graham: "The Road Movie - Defining a New Genre I&II," in Lumiere, nos. 28&29, oct. 1973.

Collins, Jim: "Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity," in *Film Theory Goes to the Movies* (ed. Collins et al).

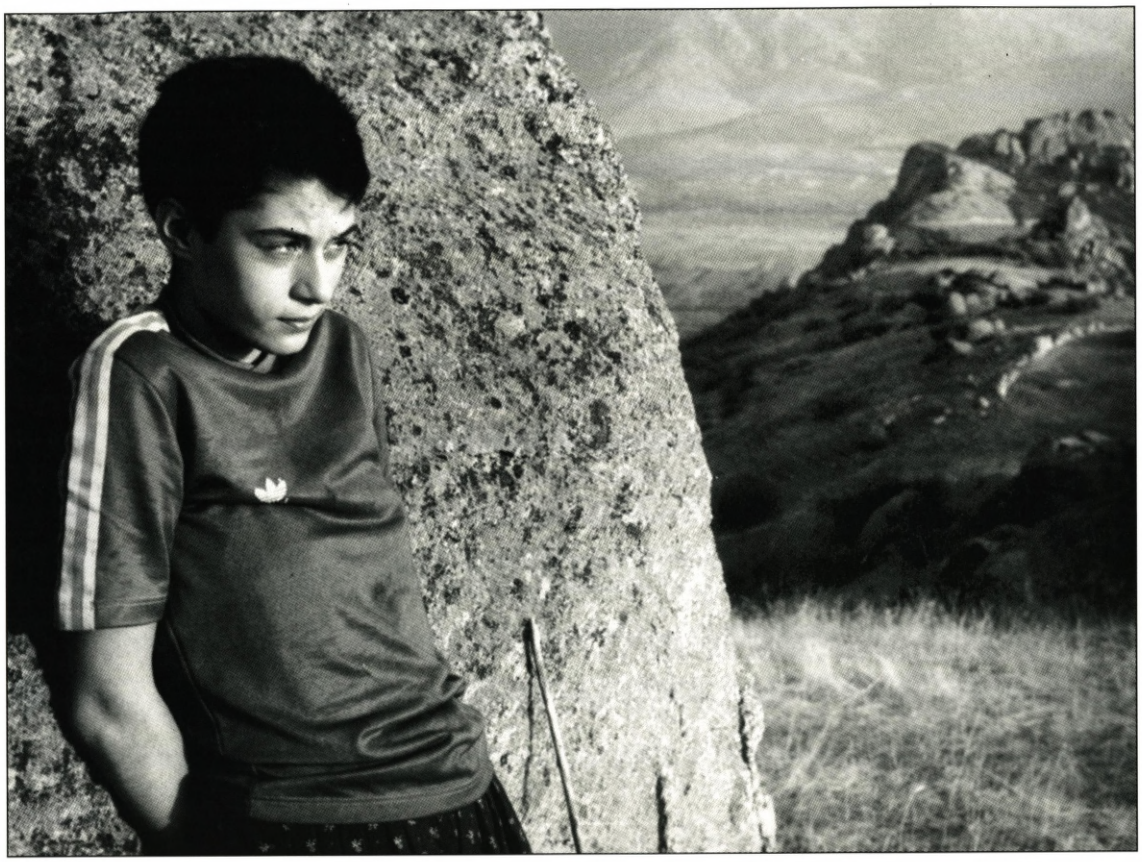
Eberwein, Robert T. : "Genre and the Writerly Text," in Journal of Popular Film & Television, vol. 13 no 2, Summer 1985.

Griggers, Cathy: "Thelma og Louise and the Cultural Generation of the New Butch-Femme," in *Film Theory Goes to the Movies* (ed. Collins et al).

Schickel, Richard: "The Crisis in Movie Narrative". Gannett Center Journal, 3 Summer, 1989.

Sobschack, Thomas: "The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study," in *Film Genre Reader* (ed. Grant).

TAUNUS 2.3 Ghia
DK
NR 57



Før regnen

Falske billeder og fortidens synder: Den tredje Balkankrig på film

På samme måde som Vietnamkrigen så at sige affødte en ny genre i amerikansk film har krigen i ex-Jugoslavien resulteret i en ny gruppe film, Balkan-filmen, med hovedværker som Kusturicas *Underground*, Manchevskis *Before the Rain* og Angelopoulos' Odysseus-parafrase, *To vlemma tou Odyssea*.

af Zoran Petrovic

Den overraskende Balkankrig i 90'erne er, med sin nærhed og brutalitet, som født til filmen. Og der er allerede en del bud på emnet, men de fleste er netop fra de ex-jugoslaviske republikker Makedonien, Bosnien og Hercegovina og - først og fremmest - Serbien og Montenegro. Herhjemme har krigen dog også sat sine - hidtil noget indirekte - spor. Af mere vægtige internationale bidrag kan man i øjeblikket kun få øje på Angelopoulos' *To vlemma tou Odyssea* (Ulysses' Gaze, Grækenland/Italien/Frankrig, 1995).

"Film der implicerer Balkan-krigen" er en

meget bred, motivbestemt kategori, og man kan derfor forvente store variationer både på indholds- og formsiden. Af den grund er det interessant at se, om der er nogle genkommende elementer i de forskellige fremstillinger. Et spørgsmål, det også er værd at stille sig, er, om de hidtidige "Balkan-film" yderligere kan kategoriseres.

Svaret på begge spørgsmål er: Ja. Mens de danske bud er meget introverte, fokuserer en del af filmene fra de ex-jugoslaviske republikker på veteranproblemet og - endnu flere - på årsagsproblematikken; og årsagerne søges overvejende i tiden efter 2. verdenskrig og i medierne. På formsiden har filmene fra Balkan en forkærlighed for retoriske figurer - hvilket både fører til originale metaforer og gumpetung symbolik.

Balkan - i vores navle. De hidtidige danske film, der direkte beskæftiger sig med temaet Balkan, fokuserer på en af de yderste følger: flygtninge og deres indvirken på danskernes hverdag.[1]

Et eksempel er Lars Hesselholdts ungdomsfilm *Belma* (1995). Bortset fra de indledende scener, hvor vi under Belmas (Emina Isovic) og faderens (Rade Serbedzija) flugt jump-cut'es gennem et kornet og blåtonet minefelt, foregår filmen i København, nærmere betegnet omkring flygtningeskibet Flotel Europa. Her hjælper den danske dreng Rasmus (Simon Holk) - på bedste De Fem-manér - Belmas far ud af fængslet, hvor han uskyldig er anbragt for mishandlingen af en tidligere bøddel. Ud over at filmen tematisk kredser om overordnede emner som tillid, tilgivelse og civilisationens skrøbelige fernis, stiller den skarpt på den danske drengs gryende ansvarsfølelse og bevidsthed om, at krig er andet end sjove computerspil. Målgruppen tilgodeses ved at de tunge problemstillinger kombineres med genkendelige teenage-problemer og ung kærlighed mellem Rasmus og den smukke, men sarte Belma.

Fremstilles Belma og tildels hendes far som skrøbelige, er det intet i forhold til den høflige Drago - flygtningen i *Bella min Bella* (1996). Om det skyldes, at Astrid Henning-Jensen sigter efter (læs: taler ned til) en ung målgruppe, er ikke til at bedømme, men resultatet er, at Drago (Dejan Cukic) - ligesom hans pubertetsfrustrerede kærlighed Bella (Mette Maria Ahrenkiel) - fremstår som en karikatur. Overspændt og nervøs, som den unge flygtning er, begår han selvfølgelig selvmord, idet han ikke kan holde ventetiden på asyl ud.

Du forstår ikke - siges der i de danske film. De, der ikke forstår, er danskerne, og det, de ikke forstår, er de ting, flygtningene har været igennem. En sandhed - men en sandhed af den generelle slags, hvorved den specifikke væbnede konflikt blot bliver en abstrakt størrelse, der bruges til at vise vores reaktioner i mødet med det uforståeligt grufulde.

Det skal dog siges, at meget mere er på vej, idet både Thomas Vinterberg og Aage Rais er i gang med emnet. Sidstnævntes *På fremmed mark* får endnu engang en hjemlig indfaldsvinkel, idet en dansk FN-soldat er i centrum, men handlingen er nu flyttet ned til selve brændpunktet, Bosnien.

Hjemkommen - og fremmed. Nok beskæftiger filmene fra de ex-jugoslaviske republikker sig ikke med flygtningeproblematikken som de danske, men effekten af krigen kommer dog til udtryk ved det, man kan kalde veterantemaet, som vi bedre kender i forbindelse med Vietnamkrigen. Og forholdene i rest-Jugoslavien har lighedspunkter med situationen i USA: Frivillige og værnepligtige vender tilbage til alt andet end en heltemodtagelse. Specielt i storbyerne, hvor oppositionen mod krigen

har været størst, er de hjemvendtes traumer forstærket af tvivlen. Oleg Novkovic' *Kazi zasto me ostavi* (Jugoslavien, 1993) viser de forståelsesbarrierer, der skyder sig ind imellem veteranerne og den resterende befolkning.

Dupe od mramora (Marbel Ass, Jugoslavien 1994) af Zelimir Zilnik kobler krigens følger med seksuel afsporethed. Og Dragan Kresojas filmatisering af Aleksandar Popovic' teaterstykke *Tamna je noc* (Full Moon over Belgrade, Jugoslavien 1995) kobler veterantemaet til korruptionen, generationskløften og ikke mindst mediernes glorificering af fortiden.

Ikke overraskende er desillusion, fremmedgørelse og afstumpethed karakteristiske træk ved disse film. Da de samtidig, som *Tamna je noc*, problematiserer baggrunden for, at de unge mennesker blev sendt i krig, er grænsen ikke skarp til årsagsfilmene.

Årsager. Årsagsfilm er en flydende kategori, hvor de centrale film har årsagsproblemet som kerne, mens andre ligger mere i periferien og ud over årsagerne eksempelvis har de egentlige kampe som vigtigt element.

Blandt de førstnævnte finder vi typisk Kresojas tidligere film *Original falsifikata*. Som en påfaldende del af årsagsfilmene søger den forklaringer i - og drager paralleller til - tiden under og efter 2. verdenskrig. Filmen viser en munter og livskraftig partisans nedbrydning og selvmord, da han udrenses pga. sin russofili - en afvigelse, der kostede tusindvis livet og sendte endnu flere i fængsel, da Tito brød med Sovjetunionen i 1948. *Original falsifikata* blotlægger partisannomenklaturens korrumpering frem til vores tid,[2] og vi ser bl.a. de følger, som forfølgelsen har haft for hovedpersonens søn.

Kresojas film griber dermed fat i den politiske, økonomiske og moralske krise, men ser ikke på krigen, der fulgte den.

Det samme kan siges om Goran Markovic' *Urnebesna tragedija* (Tragédie Burlesque, Frankrig/Bulgarien, 1995), som ligeledes opruller Tito-Jugoslaviens historie og allegorisk beskriver landet som et sindssygehospital.

Tættere på selve krigen kommer vi med Gorcin Stojanovic' *Ubistvo s predomisljajem* (Premeditated Murder, Jugoslavien 1995).

I øvrigt en dobbelttydig titel, idet der sker et mord - og et selvmord - i hver af de to handlingstråde, som filmen er spundet af:

Under strejkerne og antikrigsdemonstrationerne i Beograd i 1992 følger vi en ung og rapmundet, kvindelig free-lance fotograf, Bulika. Hun tager sig af, og forelsker sig i, den sårede serbiske soldat Bogdan fra gudved-hvor i Kroatien, som hun har samlet op fra en bænk. Den sagtmodige Bogdan hjælper hende med hendes private projekt, som er en dokumentarisk roman om hendes bedstemors skæbne i 40'erne; denne historie krydsklippes med nutidsplanet. Bedstemor Jelena - en skønhed fra det bedre borgerskab - var splittet mellem et semi-incestuøst forhold til sin intelligente, men handlingssvage fosterbroder og en grov landlig partisanmajor. Fosterbroderen skyder i jalousi sin rival og dernæst sig selv; og Jelena dør på en nerveklinik få år efter.

På nutidsplanet begynder kroaterne at rykke frem, og Bogdan tager tilbage til fronten. Han dør, men det lykkes Bulika at finde ham og slæbe ham hjem til sin familiegrav i Beograd.

Den tematiske forbindelse mellem de to handlingstråde er ikke entydig (ejheller i Slobodan Selenic' bestseller, der danner forlæg for filmen). Nok handler begge om landlige krigere og stærke metropolkvinder, men forskellen er stor på den farlige, uslebne partisan og den melankolske, godmodige Bogdan. Svaret finder man måske

netop i Bogdans ord om hændelserne og personerne i 1945 "De er alle ulykkelige skæbner fanget i en ond tid." Ingen helte og ingen skurke - før som nu.

Det overlagte mord, som titlen hentyder til, kan derfor nok være mordet på partisanmajoren, men skal også ses i en større sammenhæng, hvorved de onde tider fortsætter i lige linie fra 2. verdenskrig til i dag - hvorved Bogdans død også bliver forudsigelig og dermed overlagt.

Filmens scoop er netop dens nuancerede billede af personerne, med fokus på to vidt forskellige menneskers spirende kærlighed under tragediens uafvendelige skygge. Dermed får vi en skæbnefortælling, hvor tradition og historie - som i en del af de andre film - fremstår som nærmest uovervindelige antagonister.

Underground (Frankrig/Ungarn/Italien (1995)) søger ligeledes årsagerne til borgerkrigen i tiden under og umiddelbart efter 2.verdenskrig. Men to af Emir Kusturicas tidlige film foregår også i Tito-Jugoslaviens første år. Idet *Otac je na sluzbenom putu* (Malik - far er på Foretningsrejse, Jugoslavien, 1985) er den af de tidlige film hvor politiske forhold i landet spiller kraftigst ind på historien, og da der samtidig er en tydelig holdningsændring til efterkrigstiden fra *Otac je na sluzbenom putu* til *Underground*, er det interessant at sammenligne netop disse to.

Men allerede debuten *Sjecas li se Dolly Bell?* (Husker du Dolly Bell?, Jugoslavien 1981) grundlægger de overordnede temaer og sætter Kusturicas ændrede syn på Tito-Jugoslavien i relief. Ud over Dinos (Slavko Stimac) seksuelle udvik-

Ulysses' Gaze

ling samler interessen sig omkring drengens forhold til den lunefulde far, der i sine branderter præker dialektisk materialisme for sine børn. Da faderen rammes af lungekræft, giver han dog lidt efter for sin søns "uvidenskabelige vrøvl om selvsuggestion og hypnose". På den måde spejler familierelationerne optøningen i Jugoslaviens politiske klima. Slutbilledet er overvejende positivt: Dino sidder som familieoverhoved på en flyttebil, der skal transportere familien til det moderne byggeri i horisonten, mens han selvsuggererer "Det går bedre og bedre dag for dag i alle henseender". Han er blevet voksen, men har til dels bevaret sin barnetro. Og vi tror ham: det skal nok gå bedre, dag for dag - både for Dino og for det land, han bor i.

Otac je na sluzbenom putu beskæftiger sig med en hårdere tid end *Sjecas li se Dolly Bell?*, nemlig årene omkring Titos brud med Sovjetunionen. Og her har vi at gøre med en langt yngre dreng. En dreng, der har den vane at gå i søvne som reaktion på ubehagelige oplevelser, f.eks. når faderen bliver offer for intriger, udrenses eller har udenomsægteskabelige affærer. Filmen slutter - med nag og anger - ved et bryllup, hvor hele familien er samlet. Men selv her anes, at man er på rette vej:

Udrensningerne er slut og stikkeren og den stukne kan trods alt sidde ved samme bord. Den sidste indstilling er endnu et søvngængeri fra Maliks side, dog hæver han sig denne gang over landskabet (en af Kusturicas gennemgående fantasimetaforer), vender sig om, kigger ind i kameraet og smiler. Altså igen: hårde tider, men ikke værre end at knægten er kommet videre og har åbnet sine øjne.

Det var i 1985. I lyset af 90'erne ser Tito-Jugoslavien noget anderledes ud. Efterkrigstidens fejl er nu blevet til de revner, der får landet til at falde fra hinanden.

Historien i *Underground* strækker sig over 50 år, hvor vi følger de to slægtninge Crni Lazar Ristovski og Marko Miki Manojlovic. Fra at være levemænd og patrioter, der støtter modstandskampen med god fortjeneste, udvikler de sig forskelligt. Marko bliver en af samfundets "støtter" og holder sin retarderede broder Ivan (igen Slavko Stimac) og Crni med familie og venner i en kælder - i 20 år. Det lader sig gøre vha. fingerede radio-reportager, der fortæller om nazi-Tysklands stadige belejring af landet. Som i *Otac je na sluzbenom putu* er det en kvinde, der er årsagen til svig mellem familiemedlemmer - men her er det også penge, idet Crni og de andre kældermennesker producerer våben, som Marko beriger sig på.

Da de ved et tilfælde bryder ud af kælderen, drukner Crnis søn i Donau. Mange år senere møder vi Crni som leder af en milits under den jugoslaviske borgerkrig; desillusioneret kæmper han for et land, han ikke nærmere definerer, og leder efter sin søn, hvis død han ikke tror på. Marko er stadig våbenhandler og holder dermed krigen i gang - indtil hans broder (der indtil dette øjeblik har set ham som et forbillede og en faderfigur) slår ham ihjel og hænger sig.

For det første ser vi nu en lige linie fra efterkrigstiden til 90'erne, bl.a. i skikkelse af Markos løgnagtige våbenhandler.

Samtidig har sønnerne, dvs. den næste generation, lidt uoprettelig skade. Crnis søn - der er opvokset i kælderen og derfor er en skygge af sin kraftige og udfarende far - overlever ikke, da han slippes ud i verden. Og Markos "søn" ender som broder- og selvmorder, da han konfronteres med sandheden. Det er følgerne af livet i kælderen - dvs. Tito-Jugoslavien - hvor befolkningen blev udnyttet og udsultet under påskuddet af ydre fjender.

For det andet er der sket et skift i Kusturicas filmiske udtryk i løbet af de sid-

ste ti år. I takt med den mere og mere groteske situation i Jugoslavien er vægten flyttet fra det realistiske formsprog til det mere surreale, burlesque og farceagtige, der i *Underground* yderligere koges op med et frenetisk tempo. På den måde matcher formen og stilen Jugoslaviens selvdestruktive vanvid.

Underground slutter - som Far er på Forretningsrejse - med et bryllup, hvor alle parter (i dette tilfælde levende og døde) er samlet. Men denne gang træder scenens symbolik og tematiske motivation i højere grad frem i forgrunden: Brylluppet foregår på en landtange, der langsomt river sig løs og driver ned ad Donau.

Imens fortæller Ivan os om længslen tilbage til et samlet Jugoslavien, men udtrykker også store håb for fremtiden. Det sidste kan virke utopisk, men karakteriserer også den livsvilje, energi og tro, der altid bærer Kusturicas karakterer gennem deres frygtelige skæbner.

Set i en bredere kontekst indskriver *Underground* sig både i rækken af allegorier og tilhører samtidig de film, der søger svarene på den nuværende misere i fortiden, mere præcist i tiden under og umiddelbart efter 2. verdenskrig.

I de beskrevne værker af Kresoja, Stojanovic og Kusturica er der tydelige sammenfald. Baggrunden for krigen er ikke, som man kunne tro, etniske modsætninger, der blot ventede på at låget skulle ryge af Pandoras æske. De etniske modsætninger ses mere som en effekt og følge af korruptionen og undertrykkelsen, som fandt sted - heftigst lige efter 2. verdenskrig.

Medieropagandaen som katalysator

Belma

er desuden et genkommende motiv, bl.a. i Darko Bajic' *Crni Bombarder* (1991) som ikke direkte beskæftiger sig med krigen, gør ligefrem de frie medier til sit hovedtema og beskriver en folkelig opstand som følge af censuren. Tydeligst er udviklingen hos Kusturica, hvor medierne i løbet af årene tilskrives større og større magt: Mens Dinos far troede på alle feberfantasierne i den marxistiske presse, og Maliks far blev udrenset til lyden af en fodboldkommentators eksalterede stemme: "Hvilken stor dag for Jugoslavien", er medierne - i form af falske nyhedsbulletiner - Markos vigtigste redskab i hans egenskab af fangevogter.

Milcho Manchevskis *Before the Rain* (Før regnen, England/Frankrig/Makedonien, 1994) kan også ses som en årsagsfilm, forstået på den måde, at den viser de første dråber fra de skyer, der kan oversvømme Makedonien. Men selve skyernes sammensætning adskiller den fra de andre årsagsfilm.

Historien er bundet sammen af den i London bosiddende makedonske pressefotograf og Pulitzer-modtager Aleksandar Kirkov (Rade Serbedzija).

Kronologisk fortalt (hvilket filmen ikke er) opgiver Kirkov karrieren og vender hjem til Makedonien, fordi en bosnisk fange, på bedste Hanoi-maner, er blevet skudt til ære for ham. I Makedonien viser det sig, at Kirkovs gamle, uopnåelige kærlighed af albansk herkomst har fået sin mindreårige datter bortført af de græsk-katolske makedonere, fordi pigen - under et voldtægtsforsøg - har slået en af Kirkovs slægtninge ihjel.

Moderen beder Kirkov om hjælp, og han

Pretty Village, pretty flame

befrier pigen vel vidende, at det vil koste ham livet. Pigen gemmer sig efter Kirkovs død hos en ung munk. Der opstår kærlighed mellem dem, og pigen følger med munken, da han smides ud af klostret. Da pigen ikke vil fornægte munken, bliver hun skudt af sine slægtninge.

Opdelingen i Bosnien mellem muslimer og kristne har slet ikke været af samme art som i Makedonien. Tværtimod har Bosnien været kendetegnet ved multietnisk samkvem og blandede ægteskaber.

Derfor er det mere korrekt at se Før regnen som et supplement i beskrivelsen af det balkanske problem end som en direkte parallel til Bosnien.

Billedsiden og den akronologiske dramaturgi visualiserer årsagerne til den specifikke konflikt:

1. Den unge munk er i marken, de første regndråber falder, og pigen ankommer til klostret. De forlader klostret og pigen dræbes.
2. Kirkov rejser fra sin elskerinde i London.
3. Kirkov befrier pigen og dræbes. Den unge munk er i marken, de første regndråber falder, og pigen ankommer til klostret.

På den måde tegner filmen en blodig cirkel, og cirklens ubrydelige symbolik gentages i børnenes bestialske leg, hvor en skildpadde sættes i en antændt ring med patroner. Den uafvendelige og uforanderlige skæbne afspejler sig også i de genkommende billeder af det solsvedne, golde landskab og nattens altid dybblå stjernehimmel. Ligesom den græsk-katolske Kirkov i sin tid ikke kunne få pigens mor, kan den unge munk heller ikke i dag få sin elskede af anden tro; og ligesom Kirkov faldt ved sine slægtninges hånd, dør den unge pige af sin broders skud.

Det uforanderlige i situationen bekræftes af, at de få positive kræfter (Kirkov og det unge par), der er ansporet af kærlighed, bukker under for de middelalderlige æresbegreber og kompromisløsheden, som er generelle Balkanproblemer, og en uudslukkelig nationalisme, som hele tiden har kendetegnet forholdet mellem græsk-katolikker og albanere. Filmens akronologi giver desuden filmen en ekstra grad af determinisme (og befordrer en melankolsk oplevelse), idet vi følger pigen i en stor del af filmen, vel vidende at hun skal dø.

Endelig må man dog sige, at skæret af uafvendelighed og stoisk heroisme i det mindste giver ofrene i Før regnen et anstrøg af guddommelig grandeur.

Årsager - og combat. Det er påfaldende, at der endnu ikke er produceret rene combatfilm, forstået som film med kamp og kampsituationer som detaltoverskyggende træk. Alle film med kampscener ser mindst lige så meget på årsagerne til - og de senere følger af - kampene.

De to - i øvrigt meget forskellige - eksempler på film med lange combat-sekvenser er Boro Draskovic' *Vukovar: Poste Restante* (Jugoslavien/Cypern/Italien/USA, 1994)) og Srdjan Dragojevic' *Lepa sela, lepo gore* (Pretty Village, Pretty Flame, Jugoslavien, 1996). Ud over at se på baggrunden beskriver de, hvordan krigen efterhånden splitter venner og ægtefolk.

Vukovar: Poste Restante, der af instruktøren betegnes som en antropologisk film[3] viser os på en prosaisk måde krigens følger for et ægteskab. Vi følger en kroatisk kvinde og en serbisk mand fra den spirende kærlighed til deres adskillelse. Adskillelsen finder sted ved et vejkryds, hvor de to veje fører mod henholdsvis Zagreb og Beograd en bastant synekdoke eller del-for-helhed, der iøvrigt kendetegner filmens billedsprog. I den mellemliggende periode har vi været vidner til brylluppet (skæmmet af at bruden mod sin

vilje vikles ind i et kroatisk flag), mandens indkaldelse (hvor han ender med at beskyde sit eget hus) og en serbisk bandes voldtægt af konen. På trods af filmens forudsigelighed er der én ting, der indprenter sig: Slutbilledet, hvor kameraet, fra at have fulgt parrets adskillelse, løfter sig og flyver - i noget der opleves som en evighed - hen over det, der engang var en smuk gammel by, men hvor der nu ikke står ét hus tilbage. "Denne film tilegnes filmkunsten i det land, der ikke mere er".

Teksten møder os i det første billede af *Lepa sela, lepo gore*. Og en parodi over nyhedsjournalerne fra det hedengangne land er netop det næste, vi ser: Året er 1971, og en af Titos højeste kadre, Djemal Bedic, åbner en tunnel, der skal forbinde Jugoslaviens folk. Tunnelen hedder - som enhver anden bygning i Tito-tiden - Enhed og Broderskab. Det folkloreklædte pigekors fædrelandssang overdøves dog af et skrig, da den høje gæst nærmest amputerer sin tommelfinger i forsøget på at klippe det røde bånd over.

I næste scene er vi fremme ved 1980, hvor to uadskillelige drengevenner - muslimen Halil og serberen Milan (spillet af *henholdsvis* en serber og en muslim!) - står ved den nu faldefærdige og mørke tunnel. Bøhmanden, som brænder landsbyer af, bor derinde, og de tør ikke gå derind - før de har bevæbnet sig. Resten af filmen krydsklipper mellem dette og flere andre tidsplaner: dagene umidelbart før krigen, kampe i 1994 og hospitalsscener i Beograd senere samme år.

Under kampene følger vi Milan, som med bitterhed ser, hvordan hans egen deling plyndrer og afbrænder landsbyer, herunder Halils værksted. Senere finder han sin moder slagtet - efter sigende af Halils deling. Under et angreb gemmer Milans folk sig i den gamle tunnel, som samtidig bliver deres fælde (denne centrale del af filmen bygger på en virkelig hændelse).

Her lærer både vi og en kvindelig amerikansk journalist den sammensatte flok at kende. Det er et mini-Jugoslavien bestående af loyale Tito-folk, gæstearbejdere, narkomaner, tyve, intellektuelle og romantiske nationalister. Filmens clue (og instruktørens fokus[4]) er spillet mellem de belejrende muslimer og serberne i tunnelen. Og der veksles mellem gensidige vittigheder, nostalgisk musikalsk underholdning og bestialsk brutalitet.

Journalisten og alle serberne dør - Milan dog først på militærhospitalet i Beograd. Her udånder han efter at have forsøgt at dræbe en paralyseret muslimsk fange (hvilket han dog opgiver, efter et subjektivt flashback til et drengeslagsmål i 1980 mellem ham og Halil, hvor ingen ville give sig).

"The war film almost always deals with a small group of assorted personalities with a variety of backgrounds. In the course of the film, they are reduced almost to animal status."[5]

Selv om denne genrebeskrivelse passer fint til denne combat-prægede film, så søger *Lepa sela, lepo gore* som sagt også bagud. Filmen peger på tre aspekter, som vi bl.a. har set bearbejdet hos Kusturica: De jugoslaviske folkeslags stædighed - her repræsenteret bl.a. ved de to drenges slagsmål, hvor ingen vil give sig. Tito-tidens lyserøde løgne, hykleri og liv på lånte penge, tydeligst i et skænderi mellem tyven - der paradoksalt nok viser sig som den mest ærlige - og den Tito-loyale kaptajn; havde nogen tjent deres huse på en ærlig måde, ja, så havde det ikke været så let at brænde dem af, konkluderer tyven. Endelig, og som løgnenes redskab, kastes øjnene på medierne. Nyhedsjournalen og de fordrejede tv-reportager trækker en del af personerne med i krigen. Og selv kampscenerne er blandet med subjektive passager, hvor folk kæmper og dør som i gamle partisanfilm. Det eneste sande

Underground

Underground

mediebillede laves af journalisten i tunnelen - men dør også med hende.

Som en forlængelse af det sidste tema har filmen en nærmest morbid epilog, hvor en ugejournal fortæller om genopbygningen af Bosnien og åbningen af Fredens Tunnel. Men da det røde bånd skal klippes, sker der et lille uheld...

De ægte allegorier og andre retoriske figurer. En del af filmene fra ex-Jugoslavien viser sig delvis at behandle krigen i metaforiske termer. Det kunne tænkes at være foranlediget af økonomiske overvejelser, dvs. frygten for at skræmme publikum væk. Det er dog ikke særlig sandsynligt, idet det metaforiske er blandet med direkte beskrivelser og overdrivelser, som det ses i *Underground*, *Vukovar: Poste Restante* og *Lepa sela, lepo gore*; af samme grund er (selv)censur også mindre sandsynlig. Mere nærliggende er det at se omskrivningerne som en fortælleform, der er gået i arv fra en tid, hvor selvcensur og indirekte tale netop var en nødvendighed i østeuropæisk og jugoslavisk film.[6] Påvirket som Kusturica også er det af tjekkoslovakkerne Menzel og Forman, er denne arv tydeligst i hans film: kampen mellem drengens frie tanke og faderens kommunistiske dogmer (*Sjecas li se Dolly Bell?*), den løsrevne ø (*Underground*) og alle forsoningsbrylluperne.

Da både kælderen i *Underground*, og tunnelen i *Lepa sela, lepo gore*, spiller så store roller, kan man måske ligefrem tale om allegoriske film (hvis man ved en allegori forstår en gennemført og fortløbende metafor.[7])

Allegorisk - i dette tilfælde nok mere af nød end af lyst - er under alle omstændighe-

Ulysses' Gaze

der Bosnien & Hercegovinas første film *Magarece Godine* (The AwkwardYears, 1994). Handlingen i Nenad Dizdarevic' film udspiller sig så fjernt som i 20'erne, og er baseret på en roman fra 1960 af den yndede, afdøde humorist Branko Copic. Sammen med dens generelle humane budskaber er det et meget diplomatisk valg, idet krigen rasede i Bosnien på produktions-tidspunktet.

Historien - der indrammes af Rade Serbezias rustne stemme - kan minde om Nils Malmros': drengeritualer og magtkampe, den første kærlighed og de voksnes manglende forståelse. Der er ingen deciderede skurke, og tiden kaster et formildende skær over beskrivelsen. Men til forskel fra Malmros' hold af mellemblonde jyske børn er Copic' roman og Dizdarevic' film befolket af en etnisk mangfoldighed.

Filmens afsluttende voice-over, der akkompagnerer billederne af det tomme klasseværelse, forankrer endegyldigt allegorien:

"Hvert år skiltes vi for at mødes igen om efteråret - lige til vi en gang skiltes for altid.

Mange år senere brød en blodig krig ud som splittede os, men i hvilken mine venner og jeg stod på den rette side.

Jeg har skildret vores gymnasietid og pubertetsår, og med tiden blev jeg den mest muntre forfatter på hele egnen.

Millioner af læsere morede sig over mine bøger. Men så en dag - uden nogen synlig anledning - sprang jeg ud fra en bro. I rette tid, kunne man sige, så jeg ikke oplevede en anden krig, i hvilken jeg uigenkaldeligt mistede alle de læsere, jeg brød mig om at have."

Her har vi ikke bare en eksplicit fortæller der beretter fra hinsides døden, men sågar en fortæller der knytter an til den empiriske fortæller, eller rettere forfatter, idet Copic i 1984 virkelig begik selvmord på den beskrevne måde. Denne, i forhold til romanen, tilføjede passage træder frem i kraft af sin placering i slutningen og sin fortællemæssige apartehed, og peger derved bagud, så diegesens tid og drengenes venskab får et tragisk skær.

Således bliver nostalgien dobbelt: Der er tale om en for længst passeret ungdom, hvor der skyder sig endnu et uskyldstab ind - afstedkommet af den seneste borgerkrig. Det gør den svundne tid endnu fjernere. En svunden tid præget af den tidlige ungdoms kvaler, men mildnet af ubrydelige venskaber på tværs af oprindelse og tro.

I hænderne på den græske modernist Theo Angelopoulos bliver Balkan og billedernes manglende troværdighed materialet til en mere individcentreret allegori:

"Three reels, perhaps a whole film undeveloped - the first film perhaps, the first glance, a lost glance, lost innocence. It turned into an obsession, as if it was my own work, my own first glance, lost long ago."

Som det ofte er tilfældet med den græske instruktørs film, er det sin sag at referere handlingen i *To vlemma tou Odyssea* (Ulysses' Gaze), fordi den både fortæller Historie - i akronologisk og sammenvævet form, som i *O thíasos* (1975, Skuespillernes rejse) - og fordi den skitserer karakterernes personlige historie og vekslende subjektivitet. Ja, selv grænserne mellem de enkelte karakterer er flydende i hans episke beretning om A's rejse gennem Balkan.

Fortællemåden antydes fra starten: Vi ser den ene af de to Manakia-brødre (græske filmpionerer) filme et skib og dø i året 1954. Arkivaren for det græske filmarkiv ses i samme indstilling fortælle den selvsamme historie til en amerikaniseret græsk filminstruktør, A (Harvey Keitel). Det er en form for samtidighed, der ofte gribes til senere i filmen.

A påtager sig at dokumentere den tidlige græske filmhistorie og finde tre af Manakia-brødrenes ufremkaldte filmruller - endda for egen regning, da han betragter det som et personligt projekt at genfinde den uskyld, der lå i optagelserne af høj og lav, dagligdag og omvæltninger, fra starten af vort århundrede.

Hans søgen fører ham gennem det tågede og sneklædte Balkan:

Over Albaniens frosne marker strøet med stivnede mennesker. Gennem Bulgariens trøstesløse byer og toldbygninger. Igennem sin families saloner i Konstanca, hvor udrensningerne hærgede i årene omkring 2. verdenskrig, til Beograd ad Donau-floden i en pram med en kæmpe Lenin-figur som medpassager. Og endelig videre ad Sava-flodens forgreninger til det sortsværtede Sarajevo.

Under sin odyssé møder A forskellige kvinder, allesammen i skikkelse af den kvinde (Maïa Morgenstern), han efterlod for 35 år siden i en lille græsk provinsby. I korte glimt oprulles både A's og Manakia-brødrenes historie. A repræsenterer skiftevis sig selv (både som barn og voksen) og brødrene; f.eks. dødsdømmes han på grænsen mellem Bulgarien og Rumænien, på vegne af brødrene in absentia!

I få sporadiske glimt afsløres flige af Balkans historie:processerne, udrensningerne, de etniske spørgsmål. Filmens fokus er dog i høj grad på A; omgivelserne fremstår som sindbilleder, mens de personer, han møder, i de fleste tilfælde forbliver bifigurer, når de ikke ligefrem er rene projektioner.

I Sarajevo finder A den forsvundne film, men oplever også krigens vilkårlige brutalitet. Grædende foran lærredet ser A indhol-

Malik

det af de famøse ruller. De indeholder ikke sorte huller, som dem, han har beskrevet i sin bevidsthed, men lige så intetsigende blanke hvide frames. Ingen hemmelighed åbenbares, der er ingen årsag at finde i århundredets uskyldige begyndelse.

Og vi er - som A - lige vidt med Balkans gåde.

To vlemma tou Odyssea føjer sig til rækken af Angelopoulos' cirkulære og åbne film, hvor tiden flyder sammen, historiske begivenheder skitseres med løs hånd og tågen lægger sig over personerne - i overført og bogstavelig forstand. Af denne grund er det ikke sært, at filmen er svær at placere blandt de andre Balkan-film som andet end en "omvendt" allegori, hvor det overordnede - det uigennemskuelige Balkan - bliver et billede på det specifikke: én mands sind. Med lange supertotaler, stiliseret spil, metafiktive referencer og ikke mindst fokus på en karakters subjektive oplevelse af den grænsesituation, han mentalt befinder sig i, indskriver *To vlemma tou Odyssea* sig mere i en art-cinema tradition, end den siger noget præcist om forholdene og krigen på Balkan.

Så mens de danske film hidtil fokuserer på flygtningeproblemer, og Angelopoulos bruger Balkan som afsæt for eksistentielle spørgsmål, er det foreløbig overladt til de ex-jugoslaviske instruktører at søge bag om krigen. Her finder de - og fremstiller i billedretoriske former - Tito-tidens sociale, politiske og økonomiske fejl, der godt hjulpet af propagandaen har tændt den ild, som brænder såvel smukke som mindre smukke landsbyer af.

Noter

1. Selv Nicolas Winding Refns *Pusher* (1996), der ikke direkte berører ex-Jugoslavien og flygtninge, har henvisninger til konflikten: body-guardens navn, Radovan; mere diskrete antydninger findes i klublokalet: plakaten af Arkans Tigre og skjoldet for Røde Stjerne Beograd (hvis nationalistiske fans havde egen kampenhed i Bosnien!)

2. Både korrumperingen og udrensningerne er også genkommende temaer i jugoslavisk litteratur bl.a. Miroslav Popovic: Udri Bandu.

3. Il Cinema dei Paesi in Guerra, p. 62.

4. Interview med Srdjan Dragojevic: http://www.serbia.front.net/ekskluzivno/buntovnik.html

5. Kaminsky, p. 229.

6. Stoil, p. 37.

7. Plett, p.90.a

Litteratur

Copic, Branko: *Magarece Godine*, in *Sabrana Dela* (samlede værker) vol.11. Sarajevo: Svijetlost 1978 (1960).

Grodal, Torben Kragh: *Cognition, Emotion and Visual Fiction*, University of Copenhagen, Copenhagen 1994.

I quaderi del Lumière nr. 15: „Il Cinema dei Paesi in Guerra", Cinteca e Commissione Cinema del Comune di Bologna, Bologna 1996.

Kaminsky, Stuart M.: *American Film Genres*, 2.ed Nelson-Hall, Chicago, 1985.

Kovacevic, Dusan: *Bila jednom jedna zemlja*, Vreme Knjige: Beograd 1995.

Petrovic, Zoran: „Der var engang et land - og dets sidste beboer," in Kosmorama 213, Det Danske Filmmuseum, København 1995.

Plett, Heinrich F: *Einführung in die rhetorische Textanalyse*, Helmut Buske Verlag, Hamburg 1991.

Popovic, Miroslav: *Udri Bandu*, Biblioteka Albatros, Beograd 1988.

Selenic, Slobodan: *Ubistvo s Predomisljajem*, Prosveta: Beograd 1996.

Stoil, Michael Jon: Balkan Cinema: *Evolution after the Revolution*, UMI Research Press, Michigan 1979.

Whillock, David Everet: „The Fictive American Vietnam War Film: A Filmography," in *America Rediscovered*, ed. O.W. Gilman Jr. & L. Smith, Garland Publisher: N.Y. 1990.

Ondskabens strategi: Amerikanske thrillers i 90'erne

Den amerikanske thriller har mistet sin uskyld: Det onde har været et dominerende tema med højdepunkter som *Seven*, *The Silence of the Lambs* og *Heat*.

"Movies don't create psychos.
Movies make psychos look creative"

Scream (Wes Craven, 1996)

I begyndelsen af 90'erne drog filminstruktøren George Sluizer til Hollywood for at genindspille sin hollandske thriller, *Spoorloos* (1988). Filmen havde vakt en vis opmærksomhed med sin dristige udforskning af grænsen mellem det gode og det onde og en overrumplende slutning, som efterlader tilskueren i rædslens klimaks. Det var Sluizers intension at overføre *Spoorloos* til amerikanske forhold og samtidig bevare essensen i historien. Men efter at have været igennem Hollywood-maskineriet med bekymrede producenter, karrierebevidste manuskriptdoktorer, en magtfuld stjerneskuespiller (Jeff Bridges) og, ikke mindst, en række *previews* for et nøje udvalgt testpublikum, endte George Sluizer med en ret konventionel rutschebane-thriller, *TheVanishing* (1993, Forsvundet sporløs). Hvor *Spoorloos* i slægt med Claude Chabrols *Le Boucher* (1969) fokuserer på skurkens tankegang og skildrer et mystisk skæbnefællesskab mellem helt og skurk, tilbyder *The Vanishing* en spontan, næsten fysisk indlevelse i helten, der qua sin handlekraft og karakterstyrke besejrer skurken i den klassiske *showdown*, udrydder al ondskab og genopretter den samfundsmæssige orden.

"Amerikansk kultur er baseret på håb og optimisme, og amerikanerne er meget puritanske. De ønsker ikke at blive konfronteret med virkeligheden, men kun at se håbet. Også selv om håbet er en illusion," sagde en skuffet George Sluizer efter sit mislykkede Hollywood-eventyr.[1] *Spoorloos* og *TheVanishing* bekræfter da også de mest udbredte forestillinger om europæisk og amerikansk filmkultur i almindelighed og de to filmkulturers fremstillinger af det onde i særdeleshed: den intellektuelle europæiske filmkunsts moralske diskussion om ondskabens væsen over for drømmefabrikkens forsimplede dæmonisering og udgrænsning af det Onde - selvkritisk, erkendelsessøgende modernisme over for overfladisk, underholdningsbaseret massekultur.

Men selv om opskriften på succes i Hollywood er "suspense, laughter, violence, hope, heart, nudity, sex, happy endings - mainly happy endings", som den kyniske filmproduktionschef udtrykker det i Robert Altmans satire over Hollywood, meta-thrilleren *The Player* (1994), så giver Sluizers remake alligevel ikke et dækkende billede af 90'ernes amerikanske thrillers. Som en kommerciel industri har Hollywood ganske vist begrænsninger på sin kunstneriske frihed, men samtidig er Hollywood, netop i kraft af kommercialiteten, tættere på publi-

af Claus Christensen

Cape Fear

kum og derfor bedre i stand til at opfange kulturelle strømninger end den statsstøttede europæiske film. Når publikum er i bevægelse, bevæger Hollywood sig også. Med Sovjet-imperiets opløsning og den kolde krigs ophør er traditionelle fjendebilleder afløst af mere abstrakte angstforestillinger, og samtidig er publikums narrative og cinematografiske kompetencer øget. Film opfattes ikke længere naivt som en rude ud mod virkeligheden, men snarere som et selvstændigt fiktivt rum, hvor det er tilladt at lege med samfundsnormerne og afprøve nye konstellationer af værdier.

Det er baggrunden for, at de store studier i Hollywood og ikke mindst nye uafhængige producenter har haft overraskende kommerciel succes med, i spændingsfeltet mellem kunst og industri, at udvide thrillergenren og opløse traditionelle kategoriseringer af det gode og det onde. Michael Manns elegiske *noir*-thriller *Heat* (1995) bryder således med gængse skemaer for godt og ondt, idet den skildrer en indædt kamp mellem to mænd, der befinder sig på hver sin side af loven, men dybest set er to alen af ét stykke. Al Pacinos deadpan-politimand Vincent Hanna og Robert De Niros effektive bankrøver er begge kølige *professionals* med samme kyniske leveregler, samme vage ubehag ved normaliteten og samme fatale fascination af døden. Ikke så få thrillers har i tidens løb bekræftet Nietzsche-citatet: "Den, som kæmper med uhyrer må passe på, at han selv ikke bliver et uhyre. Og når du ser ned i afgrunden, ser afgrunden også ind i dig", men *Heat* går længere end de fleste af sine forgængere. I *Dirty Harry*-filmene f.eks. eller i de mere dannede *French Connection*-film (1971 og 1975) bruger Clint Eastwoods *wild west*-strisser og Gene Hackmans koleriske Popeye nok problematiske midler i jagten på forbryderne, der er i færd med fordærve USA, men sagernes samfundsmæssige betydning og politiets sædvanlige magtesløshed retfærdiggør *når alt kommer til*

Heat

alt politimændenes brutale metoder; et moderne storbysamfund på randen af opløsning har brug for mænd af Popeye og Dirty Harrys støbning.

I *Heat* skildres duellen mellem loven og lovbryderen derimod som et rituelt spil uden dybere mening eller højere retfærdighed. Hvor spørgsmålet om moral og integritet traditionelt adskiller helt og skurk, er rollerne tilfældigt fordelt i *Heat*. Duellen udspiller sig fjernt fra samfundets moralske matricer i et værdimæssigt tomrum, hvor lovens håndhæver - ligesom i Lars von Triers avantgarde-krimi *The Element of Crime* (1984, Forbrydelsens element) - konstant risikerer at glide over på den anden side og indtage forbryderens position. Kampen har mistet sin symbolske værdi og er blevet et mål i sig selv. Lovhåndhæveren er mindst lige så afhængig af forbrydelsen som forbryderen selv, og ironisk nok er det lovhåndhæveren, som i sidste ende sætter en stopper for forbryderens forsøg på at komme ud af voldsspiralen og tilbage til det gode samfund.

Men der er heller ingen vej tilbage for politimanden. Han må løbe linen ud i sin sygelige mani efter at sejre. Sejren viser sig imidlertid at være en pyrrhussejr, for ligesom jægeren ikke kan leve uden sit bytte, går Vincent Hanna symbolsk til grunde sammen med sin ærkerival i filmens tragiske finale, der markant afviger fra den klassiske thrillers forbrydelse-betaler-sig-ikke morale. *Heat* er mere i slægt med Jean-Pierre Melvilles stiliserede franske 1960'er-gangsterfilm, hvor politiets omgangsformer og metoder ækvivalerer gangsterverdenens, og hvor døden fremstår som den eneste vej ud af det fremmedgjorte og meningsløse univers, Melvilles tragiske anti-helte er spærret inde i.

Mens *Heat* fortrinsvis er inspireret af den franske modernismes filosofiske udgave af den samfundskritiske sorte amerikanske krimi, navngivet *film noir* af franske kritikere, så forholder David Finchers opsigtsvækkende publikumssucces, *Se7en* (1996, Seven), sig mere eksplicit til 'genrens' amerikanske rødder. Film noir'en har siden 1940'erne levet i skyggen af det glamourøse Hollywood og haft særlig gennemslagskraft i tider præget af værdiforvirring og manglende fremtidstro. Med klassikere som *Double Indemnity* (1944, Kvinden uden samvittighed), *Touch of Evil* (1958, Politiets blinde øje) og *Chinatown* (1974) har film noir'en med en næsten nihilistisk vellyst dyrket bagsiden af den amerikanske drøm: kriminaliteten, korruptionen, angsten, volden, magtens uigennemtrængelighed og ondskabens tilfældighed. Den sidste rest af håb i samfundets moralske forfald er den ensomme og ubestikkelige film noir-helt, der i film som *The Maltese Falcon* (1941, Ridderfalken) og *The Big Sleep* (1946, Sternwoodmysteriet) fra en indre moralsk drift kæmper med omgivelsernes uudgrundelige mystik og kriminalistiske netærk. Tilfredsstillelsen ved at alle brikker i puslespillet til slut falder på plads, ondskaben er besejret, og illusionen om tilværelsens meningsfuld og moralske normsystem er igen tilstede: Der er en naturlig forklaring på alle de uigennemskuelige forhold der omgiver os, hvis man bare har energien og modet til at køre sagen igennem. (Buddig, s. 13)

Se7en indskriver sig i denne noir-tradition, men driver desperationen til bristepunktet og underminerer samtidig forestillingen om detektiven som et sikkert holdepunkt midt i forfaldet. *Se7en* kan ses som en anti-kriminalfilm, der på kanten af et nyt årtusinde fælder en dom over dette århundredes mest fejrede heltetyper. Handlingen foregår i en støjende og regnfuld storby, som David Fincher med sine ekstremt klaustrofobiske og underbelyste billeder for-

vandler til et skæbnesvangert undergangsunivers, hvor den allestedsnærværende ondskab kun overgåes af apatien, og hvor dødssynderne dyrkes som dyder.

Det er dette gudsforladte sted, massemennesket John Doe vil rense for råddenskab. Doe er en intelligent pendant til den følsomme massemorder Travis Bickle i *Taxi Driver*, han væmmes ved den uoverskuelige modernitet og længes ligesom Travis efter en overgribende instans, der kan genetablere det tabte paradis. Doe beslutter sig derfor til at træde i den fraværende Guds sted, vende synden mod synderen og med inspiration i bl.a. Dantes *Den Guddommelige Komedie* og Chaucers *Canterbury Tales* at iscenesætte et storstilet 'kunstværk' i form af en række spektakulære mord, hvor hvert offer symboliserer en af de syv dødssynder: fråseri, gerrighed, dovenskab, hovmod, utugt, misundelse og vrede.

"Vil man råbe folk op, er det ikke nok at prikke dem på skulderen mere. Man skal bruge en forhammer", siger John Doe, og kriminalassistenterne Somerset (Morgan Freeman) og Mills (Brad Pitt) formår ikke at yde ham alvorlig modstand. De to assistenter lever efter den gamle verdens forældede logikker og er på forhånd dømt til at tabe til en seriemoder, der har sat ondskaben i system og begår de mest grufulde gerninger på en rationel og velovervejet måde. Somerset er den intellektuelle, metodiske Sherlock Holmes-opdagertype, der arbejder ud fra en forestilling om, at der bag modernitetens kaos hersker en rationel orden, som kan afdækkes. Mills er den barske og egenrådige *Dirty Harry*-betjent, der af et ærligt hjerte vil ondskaben til livs, men lever i den farlige illusion, at ondskaben er objektiverbar og kan bringes ud af verden med en skarpladt pistol.

Tilsammen udgør de et af de mest magtesløse detektivpar i amerikansk filmhistorie. Den ældre og mere erfarne Somerset har dog format nok til i tide at erkende, at han befinder sig i en verden af labyrinter uden centrum og frelsende udgange. "Selv de mest lovende spor fører kun til andre spor", konstaterer Somerset, da det går op for ham, hvor kompliceret sagen er. Der er ikke tale om en meningsfuld kamp mellem det gode og det onde, mellem normaliteten og galskaben, for dybest set deler han John Does moralske indignation og sociale isolation. På den måde spejler det gode og onde sig i hinanden, og det mest slående og skræmmende er i virkeligheden, at John Doe, hvis navn svarer til danske hr. Hansen, er så såre almindelig. Som Somerset udtrykker det: "Er han Satan i egen person, giver det måske mening, men det er han ikke. Han er bare en mand."

Modsat Somerset klynger den naive Mills sig instinktivt til de klassiske helte- og skurkeroller. For Mills er John Doe kort og godt hovedfjenden, Ondskabens inkarnation, som samfundet for enhver pris skal befries for. Men i stedet for at genoprette lov og orden bliver Mills fatalt inddraget i forbrydelsens element. I det, der skulle have været triumfens øjeblik for Mills, får han serveret sin kones afskårne hoved i en papkasse af John Doe, hvorefter han som hævn dræber Doe og dermed ironisk nok fuldender Does morderiske værk ved at begå den syvende og sidste dødssynd: vrede.[2]

Dette er indsigtens ophøjede øjeblik for Mills og for publikum. Heltens gode og velmenende handlinger har forårsaget hans elskedes død og gjort ham selv til morder. Han står midt i det åbne landskab badet i et skarpt sollys, men befinder sig i virkeligheden i det indre af mørkets hjerte. Tvunget til at indse, at ondskaben ikke er en konkret ydre trussel eller noget, man kan bemestre med intellektet. Ondskaben er ansigtsløs, og den overskrider alle begreber og forestillinger.

The Usual Suspects

Se7en

"Ved slutningen af det tyvende århundrede kunne det godt se ud til, at de gode ikke længere belønnes, de onde bliver ikke straffet, og udnyttelsen af de uskyldige er mere eller mindre sat i system", har den engelske filminstruktør Peter Greenaway udtalt.[3] Det er en påstand, som unægtelig kan diskuteres, og at dømme efter 90'ernes trendsættende amerikanske thrillers ser det umiddelbart snarere ud til, at vi har mistet troen på begreberne godt og ondt som sådanne - eller i hvert fald opgivet dem som erkendelsens yderpoler.

"Eksistensen af et begreb om det onde forudsætter en stabil verden, dvs. en verden, hvor de religiøse tolkningsmodeller stadig gælder", skriver forfatteren Carsten Jensen i sine reflektioner over det onde.[4] Film som *Heat*, *Se7en* og Martin Scorseses originale remake af *Cape Fear* (1991) tager da også udgangspunkt i en grumset modernitet, hvor værdierne er i skred, og hvor det gode, det skønne og det sande ikke længere udgør en intakt treenighed. Man kan se disse film som humanistisk baserede kritikker af moderniteten og forsøg på at kaste lys over 'det andet' uden at forfalde til de forsimplede forklaringsmodeller eller anakronistiske idealiseringer, Hollywood traditionelt excellerer i.

Men man kan også se filmene som udtryk for ondskabens og godhedens skæbne i en moderne sekulariseret verden. Uden religionens tolkningsmodeller bliver det umuligt at foretage en klar og entydig sondring mellem det gode og det onde med det resultat, at ondskaben og godheden river sig løs af deres hængsler. Den binære opposition 'god-ond', der primært har tjent til at holde det onde i et moralsk jerngreb, undermineres og dermed kan ondskaben brede sig i alle mulige retninger og mutere som en virus, godheden ikke har nogen vaccine imod. Ondskaben er blevet ambivalent og uhåndgribelig, den dukker op her og der og alle vegne, ikke som det Onde, Djævelen eller

The Silence of the Lambs

Satan, men som meningsløs vold, afstumpethed, død, fatalitet.

At den meningsløse vold og ubegribelige ondskab er i fremmarch i 90'ernes thrillers, kan ikke nødvendigvis ses som en afspejling af en tilsvarende tendens i samfundet. Filmen og i særdeleshed thrilleren har altid haft en forkærlighed for at fortælle historier om det, der udfordrer kulturen og skaber angst, og i en verden uden religionens forklarende og beroligende myter er volden og 'ondskaben' et stigende moralsk og erkendelsesmæssigt problem. Ondskaben er en kæp i hjulet på modernitetsprojektet: trods psykoanalysen og diverse socialteorier er ondskaben stadig en uløst gåde, en hvid plet på det mentale landskab.

Men dette kan ikke alene forklare ondskabens fremtrædende rolle og ændrede karakter i moderne thrillers. Når thrillers i dag virker mere onde end tidligere, skyldes det snarere, at ondskaben i underholdningsindustrien ikke blot har invaderet sin modpol - godheden - men også forladt sin faste bopæl i etikken og bredt sig til æstetikkens felt. Ondskaben er blevet en æstetisk kategori i den forstand, at thrilleren ud over at tematisere ondskaben også bruger den som en formkraft i en bevidst fortællestrategi. Kunsthistorisk kan denne strategi bl.a. føres tilbage til de tidlige modernister, Edgar Allan Poes skræknoveller og Charles Baudelaires *Les Fleurs du Mal* (1857), hvor kunsten for alvor bliver et område for overskridelse og rystelse. Ifølge Baudelaire indeholder kunstnerens kreative forestillingsevne en potentialitet, der er endnu ondere end alle andre laster, og Poe beskriver i novellen *The Imp of the Perverse* (1845) lysten ved perversionens afgrund som den æstetiske ekstases handling.[5]

Der er intet nyt i, at forbrydere og mordere på det hvide lærred er klogere og mere kreative end gennemsnittet. Alligevel er det værd at bemærke, at brede masseapplerende thrillers dyrker morderen som et overmenneske og bruger ondskaben som en metafor på den kunstneriske skaben. Mordet er blevet en kunstart. I *The Usual Suspects* (1995) er den mystiske Keyser Soze *larger than life*. Som en gud i forhold til verden eller som en filminstruktør i forhold til sin film trækker Keyser Soze i trådene og skaber et mesterplot, der snyder alt og alle - inklusive publikum. Og selv om plottet bringer død og ødelæggelse med sig, kan man ikke andet end beundre det.

I *Se7en* henter John Doe inspiration i Miltons epos *Paradise Lost* (1667) - "Onde, vær du mit gode!" - til den fuldkomne forbrydelse, der for Doe samtidig er et sublimt kunstværk, hvor kreativiteten fejrer nye triumfer, hvad ondskabsfulde og ækle aflivningsmetoder angår. På samme måde som Doe med slet skjult nydelse excellerer i forfaldet og fravrister detektiverne deres romantiske illusioner, trækker David Fincher tilskuerne ned i sølet, hvor de bliver efterladt uden forsonende happy ending.

Den mest gennemførte sidestilling af ondskabens og kunstens princip finder man imidlertid nok i Jonathan Demmes Oscarbelønnede *The Silence of the Lambs* (1991, Ondskabens øjne). Demmes narrative scoop er opsplitningen af seriemorderen i to karakterer: den vulgære, kønsforvirrede og dybest set uinteressante Buffalo Bill, som FBI-eleven Clarice Starling får til opgave at fange, og så den uudgrundelige, fascinerende æstetiker Hannibal Lecter, som fra sin fængselscelle hjælper Clarice undervejs. Demme skaber dermed en gængs psykologisk thriller-krimi, hvor tilskueren kan identificere sig med den gode Clarice og indleve sig i hendes forbryderjagt, og samtidig etablerer Demme i de lange, suggestive samtaler mellem Clarice og Hannibal et genre-overskridende fascinationsrum, hvor tilskueren

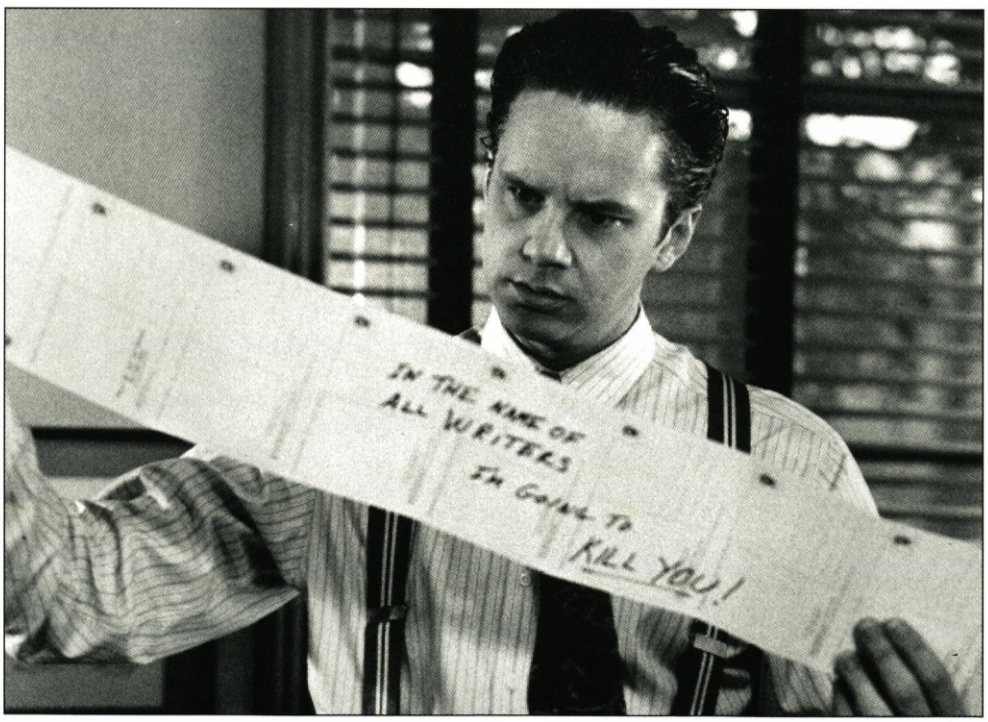
kan flirte med ondskaben og hæve sig over mainstream-thrilleren.

Hannibal er nemlig en helt i klassisk forstand. Han hjælper hovedkarakteren (Clarice) med at besejre modstanderen (Buffalo Bill), dels ved at stille Clarice små ordgåder, der sætter hende på sporet af seriemorderen, dels ved at afdække hendes fortrængte barndomstraumer og få hende til at gennemleve dem igen, så hun senere kan møde ondskaben uden skeletter i skabet. Hvem er så denne vittige, dannede og intelligente Hannibal Lecter, der tegner, læser lyrik og lytter til Bach? I årevis var han en respekteret psykiater, indtil han en dag blev så træt af det hele, at han fortærede en af sine patienter ("best thing really, his therapi was going nowhere"). Andre patienter følger efter, og da Hannibal en dag bliver opsøgt af en statistiker, der vil reducere hans liv til procenter og gennemsnitstal, gør han ligeledes kort proces: "I ate his liver with some fava beans and a nice Chianti."

Clarice vil vide, hvorfor denne pludselige forandring indtraf? Hvad skete der?

Der skete ingenting med mig, betjent Starling. Jeg skete. De kan ikke reducere mig til en række forskellige påvirkninger. Man har opgivet begreber som godt og ondt til fordel for adfærdspsykologi, betjent Starling. Man har givet alle moralske blebukser på - intet er nogensinde nogens skyld. Se på mig, betjent Starling. Kan De får Dem selv til at sige, at jeg er ond? Er jeg ond, betjent Starling?

Ond i traditionel forstand er overmennesket Hannibal Lecter ikke. Han spejlvender ikke det gode, men overskrider alle faste kategorier: god/ond, skøn/ækel, rationel/irrationel, normal/gal. Hannibal repræsenterer overskridelse og chok, men også indsigt og kreativitet. "They don't have a name for it yet", lyder en replik i filmen. "De", dvs. samfundet, har rigtignok ikke en



The Player

betegnelse, men kunsten har. Hannibal er ondskabens princip, der - som den franske filosof Jean Baudrillard har påpeget[6] - vel at mærke ikke er et moralsk princip, men et princip for instabilitet, kompleksitet og forførelse. Disse begreber samler sig i Hannibal-figuren, og på den måde formår Jonathan Demme at skabe et levende billede på dekonstruktionen af de værdisæt, som det traditionellle samfund bygger sin selvforståelse på. Det er samme værdisæt som avantgarde-kunsten forsøger at bryde op, og Hannibal er da også i virkeligheden udtryk for den højt civiliserede feinschmecker, der i sin celle plages med samfundets mest arketypiske mainstream-udtryk: et evigt kørende gospel-program på tv!

The Silence of the Lambs er et signal om, at den amerikanske thriller har mistet sin uskyld. Ondskaben er blevet til meta-ondskab, ligesom fiktionen er blevet til metafiktion. Publikum går ikke i biografen for at få pudset moralen af eller sat verden på plads. Publikum lader sig forføre og er samtidig i øjenhøjde med filmens egen æstetiske strategi. Den filmiske ondskab er blevet en meta-ondskab, der ikke forholder sig til samfundets stigende eller faldende behov for politiske voldspakker, men som forholder sig æsteticerende, fabulerende og ironiserende til sin egen form. Som skiftevis forsøger at bringe publikum ud til kanten, hvorfra vi frydefuldt gysende stirrer ned i afgrunden; skiftevis leger indforstået med publikums bevidsthed om det filmiske. Som da Hannibal the Cannibal med et satanisk blik ud på publikum leverer en one-liner på højde med de bedste fra *Casablanca*: "I'm having an old friend for dinner."

Noter

1. Claus Christensen: "Hollywood tur-retur", Politiken 24. juli 1993.
2. Hvis regnestykket skal gå helt op, burde Mills være blevet straffet med døden ligesom filmens øvrige syndere. Nok er *Se7en* en radikal film efter Hollywoods målestok, men drømmefabrikken har alligevel ikke turdet lade filmen ende med superstjernen Brad Pitt i den elektriske stol!
3. Green Jensen: "Skygger på væggen", Weekendavisen 10. - 14. maj 1996.
4. Jensen, p. 13.
5. Bohrer, p. 27 og 30.
6. Baudrillard, p. 107.

Litteratur

Baudrillard, Jean: *The transparency of Evil*, Verso 1993

Buddig, Ulla: "Chandlertown", MacGuffin 16, 3. årg. 1975

Bohrer, Karl Heinz : "Det onde - en estetisk kategori?", Agora nr. 2-3, 1989

Christensen, Claus: "Hollywood tur-retur", Politiken 24. juli 1993.

Christensen, Claus: "Ondskabens gådefulde øjne", Levende Billeder nr. 100, 10. årg., april 1994

Green Jensen, Bo: "Titanernes kamp", Weekendavisen 9.-15. februar 1996

Green Jensen, Bo: "Hjertets søle", Weekendavisen 8.-14. marts 1996

Green Jensen, Bo: "Skygger på væggen", Weekendavisen 10. - 14. maj 1996.

Jensen, Carsten: "Den onde gave", *Forsømmelsernes bog*, Samleren 1993

Jørgensen, Jens Lohfert : "Negationens hævner", upubliceret opgave på Nordisk Institut, Århus Universitet 1993

Nissen, Dan: "Mesterlig Mann", Dagbladet Information 9. februar 1996

Piil, Morten: "Politifolk i orkanens øje", Dagbladet Information 9.-10. marts 1996

Schepelern, Peter: "Et åndesyn af Amerika", *Amerikansk kultur efter 1945*, Spektrum 1992

Verden ifølge Grodal: Den filmiske oplevelse i øko-biologisk perspektiv

Med *Moving Pictures* har Torben Grodal skabt et originalt og banebrydende værk, der placerer sig i den internationale filmteoris absolutte frontlinje. Med udgangspunkt i neuropsykologien forklarer han visuel fiktion som en nedarvet og for mennesket økologisk-naturlig måde at gestalte verden på. Men kan en sådan indfaldsvinkel begribe filmene selv og de kunstneriske intentioner bag dem?

Af Eva Jørholt

Når Torben Grodal i undertitlen kalder *Moving Pictures* - der er en redigeret og afpudset version af doktorafhandlingen *Cognition, Emotion, and Visual Fiction* fra 1994 - for "A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition", kan det ved første øjekast forekomme at være falsk varebetegnelse, for har David Bordwell (og med ham beslægtede amerikanske filmteoretikere) ikke allerede sagt det meste af, hvad der er at sige om filmsening og kognitiv aktivitet?

Bordwell & Co. har ganske rigtigt sagt og skrevet meget, men ikke desto mindre holder Grodal, hvad han lover, for *Moving Pictures* er i allerhøjeste grad en både ny og tillige uhyre original teori ikke alene om tilskuerens kognitive aktivitet i forbindelse med filmsening, men tillige om den følelsesmæssige oplevelse. De to ting, tanker og følelser, lader sig nemlig i Grodals holistiske teori om visuel fiktion ikke adskille, således som Bordwell gør det, når han i *Narration in the Fiction Film* generøst overlader hele spørgsmålet om følelser og affekt til den psykoanalyse, som han i øvrigt tager afstand fra. Så Grodal har både noget nyt og meget mere at sige end Bordwell om tilskuerens kognitive aktivitet, og han siger det væsentligt mere nuanceret, netop fordi tilskuerens tankevirksomhed konstant anskues i et samspil med følelsesdimensionen.

Hardcore-videnskab. Det er en af Torben Grodals kongstanker, at filmvidenskaben - som humaniora i øvrigt - bør tilstræbe en større grad af videnskabelighed. Det er i dette lys, man må se hans eget forsøg på at bygge en filmteori op over den psykologiske videnskabs forskningsresultater. Ligesom Bordwell lægger Grodal afstand til psykoanalysen og tager i stedet udgangspunkt i kognitionspsykologien, der, populært sagt, beskæftiger sig med alt det, som faktisk fungerer i den menneskelige psyke - den kemi og mekanik i hjernen, der sætter os i stand til at begå os i hverdagen og foretage såvel komplicerede som (tilsyneladende) helt simple handlinger -, mens psykoanalysen, igen meget groft sagt, hovedsagelig beskæftiger sig med det, som *ikke* fungerer i den menneskelige psyke, dvs. de fortrængninger o.l., der ytrer sig som traumer, schismer, neuroser osv.

Grodal gør derfor en del ud af at beskrive hjernens opbygning og arbejde. Selv om han har skåret noget ned på denne hardcore-neurologiske del af værket i forhold til afhandlingen, er de passager, der beskæftiger sig med visuel cortex, neuronale netværk, højre og venstre hjernehalvdel osv., stadig hård kost for den udelukkende filmteori-interesserede læser. Det er Grodal tilsyneladende klar over - i alt fald medgiver han, at "det i sig selv ikke er særlig interessant for ikke-neurologer at vide, at et givet fænomen finder sted i eller forudsætter en

given hjernehalvdel eller lokalisering i hjernen" (s. 49). Det har han fuldstændig ret i, men han tilgives de neurologiske udredninger, når gennemgangen af de to hjernehalvdele umiddelbart efter bruges til en påpegning af to fundamentale, og altså biologisk funderede, perceptionsformer hos mennesket: en lyrisk-associativ og en sekventiel-narrativ.

Hverdagens fiktive scenarier. Grodals udpegelse af disse to grundlæggende oplevelsesformer er blot ét eksempel (men et ganske centralt sådant) på den biologisk og økologisk funderede filmteori, han fremlægger. Det er således hans grundsynspunkt, at vi alle, på tværs af kulturer, køn, race- og aldersforskelle, er udstyret med en medført, evolutionær måde at opfatte verden på, i og uden for filmenes univers. I denne tankegang gestalter vi allesammen verden på grundlag af en intersubjektiv, almenmenneskelig model for konstruktion af virkeligheden. Og denne model eller disse skemaer lader i alt væsentligt verden fremstå for os som et rum, hvori vi kan handle og beregne konsekvenserne af vore handlinger.

På den baggrund ser Grodal ikke den store forskel på vores oplevelse af den virkelighed, der omgiver os, på den ene side og vores oplevelse af audiovisuel fiktion på den anden. Fiktion er for ham ikke et uvirkeligt alternativ til den reelle verden, men nært beslægtet med vores evne til at konstruere en virkelighed. Hvor f.eks. amerikaneren Noël Carroll taler om "fiktionens paradoks", hvorved han sigter til det forhold, at vi kan engagere os kognitivt og emotionelt i noget, som vi ved er uvirkeligt, finder Grodal intet paradoksalt ved fiktionsfænomenet. Ikke blot afspejler fiktionen for ham vore mest basale mentale modeller, den er tillige helt fundamental i vores hverdag, hvor vi konstant opstiller fiktive scenarier, når vi f.eks. leger, erindrer fortiden eller planlægger fremtiden; eller når vi forsøger at forstå andre menneskers problemer og glæder ved at leve os ind i deres situation. Fiktion er således ifølge Grodal en grundlæggende forståelsesmodel, uden hvilken hjernen ikke ville være i stand til at skue ud over det umiddelbare her og nu, og uden hvilken individet følgelig heller ikke ville være i stand til at handle rationelt. Og filmen ser han i forlængelse heraf som den psykomimetiske kunst par excellence, fordi den simpelthen bygger på disse helt fundamentale psykiske funktioner.

Der er selvfølgelig sat nogle naturlige begrænsninger for tilskuerens egne handlemuligheder i forhold til det fiktive univers, der oprulles for hans eller hendes øjne og ører på biograflærred og/eller tv-skærm. Men netop fordi hjernen er så vant til at simulere forskellige former for handlingsscenarier, køre fiktionsfilm på det indre, mentale lærred, lever vi os ifølge Grodal helt naturligt ind i de fiktive personers situation, simulerer os ind på deres plads og overtager deres vurdering af handlemuligheder inden for fiktionens univers. Grodal løfter med andre ord identifikationsspørgsmålet ud af psykoanalysen og ind i neuropsykologien.

Kognitiv og empatisk identifikation. En væsentlig forudsætning for at vi kan identificere os med de fiktive personer, er imidlertid, at vi bedømmer fiktionsuniverset til at kunne være potentielt virkeligt. Det betyder ikke, at vi forveksler det fiktive univers med virkeligheden eller ikke kan skelne mellem fiktion og virkelighed, men at der må være tale om en fiktionsverden, hvori personerne f.eks. kan sætte sig mål og handle for at realisere dem. Afviger fiktionsuniverset i en eller anden forstand fra en sådan potentielt virkelig verden - hvis f.eks. rummet og personerne er splintret i fragmenter, hvis lyd og billede ikke hænger sammen, hvis personerne ikke reagerer, som vi forventer, hvis billedet er uskarpt, hvis handlingen udspiller sig på et kosmisk plan, hvor mennesket reduceres til en forsvindende lille entitet mmm. -, vil det blive bedømt som uvirkeligt og opleves som beslægtet med drøm e.l. Og det betyder, hævder Grodal, at tilskueren får svært ved at leve sig ind i personerne, fordi de ikke færdes i et univers, der levner mulighed for almindelig rationel handling. Først da vil

fiktionsuniverset ifølge Grodal få karakter af noget uvirkeligt.

Har vi derimod at gøre med et univers, som fremstår som i denne forstand realistisk - dvs. et univers befolket med antropomorfe væsener, der kan føle, handle og påvirke deres omgivelser, uanset om der er tale om handlende blyanter, kanariefugle eller mennesker -, simulerer tilskueren sig typisk ind på hovedpersonens plads og overtager dennes tanker og følelser i det, som benævnes hhv. kognitiv og empatisk identifikation. Ifølge Grodal kan kognitiv og empatisk identifikation imidlertid ikke adskilles. Tanker og følelser vil altid være forbundne, såvel når det gælder oplevelse af audiovisuel fiktion som i hverdagen. Frygt er f.eks. en følelse, der leder til kognitiv evalulering af handlemuligheder - vi kan enten flygte fra klapperslangen eller tage kampen op mod den. Og omvendt vil følelser ofte basere sig på tanker - i eksemplet med klapperslangen bliver vi f.eks. bange, fordi vi ved, af erfaring eller fordi vi har læst os til det, at klapperslanger er farlige. Eller vi kan blive glade, når vi ræsonnerer os til, at den, der banker på døren netop i dette øjeblik, må være vores elskede. Denne grundlæggende sammenhæng mellem tanker og følelser er ifølge Grodal ikke bare almenmenneskelig, den er også udtømmende beskrevet af den psykologiske videnskab.

Man kan derfor ikke som Bordwell alene beskæftige sig med tilskuerens tankevirksomhed, hævder Grodal. Den affektive dimension må nødvendigvis tages med i betragtning. Vi opstiller således ikke bare distancerede kognitive hypoteser i personernes sted, men er samtidig affektivt engageret i personernes projekter, glæder og sorger, hvilket virker tilbage på vor kognitive evaluering af begivenhederne - og vice versa.

Lyrik eller fortælling? Mål eller proces? Grodal skelner på sit neurologiske grundlag mellem forskellige typer af visuel fiktion. Hvor det fiktive univers ikke vurderes som realistisk, dvs. ikke levner mulighed for handling, taler han om lyrisk-associative strukturer. Heroverfor står de fortællende film, der udspiller sig i en potentielt virkelig verden. Disse kan imidlertid igen opdeles i to kategorier: hhv. de telisk og de paratelisk strukturerede.

De telisk strukturerede fortællinger er dem, der er bygget op omkring hovedpersonens bestræbelser på at nå et mål. Målet så at sige trækker dem, og tilskueren, igennem filmen i det, som Grodal kalder en "pull-model". I de paratelisk strukturerede film, derimod, arbejder personerne sig ikke frem imod et klart defineret mål, men lader sig snarere føre mere eller mindre passivt af omgivelser, naturkræfter, skæbne e.l. Her er fokus på processen snarere end på målet, og Grodal bruger betegnelsen "push-model" om denne type fortællinger.

Teliske er de såkaldt kanoniske fortællinger, dvs. langt størsteparten af alle fortællinger. For en neurofysiologisk betragtning har tilskuerens oplevelse her karakter af en ophidselse ('arousal'), som bygges op igennem filmen for til sidst at nå til udløsning. De parateliske fortællinger, som Grodal især finder inden for den melodramatiske genre, holder derimod tilskueren fast i en konstant ophidselse, der ikke udlades til sidst. Denne type fortællinger appellerer ikke så meget til tilskuerens kognitivt-empatiske beredskab, eftersom personerne i hovedsagen er passive objekter for omgivelserne, som til det såkaldt autonome nervesystem, dvs. den del af vores psyke, som arbejder uafhængigt af vores kontrol og f.eks. kan manifestere sig som gråd eller latter.

Filmens genrer og oplevelsens dimensioner. Med disse overordnede kategorier på plads giver Grodal sig i kast med filmens hovedgenrer, og han beskriver, hvordan disse på forskellig vis adresserer tilskuerens indre bio-computer.

Det fremhæves således, hvordan regulære actionfilm, klassiske westerns, eventyrfilm og kærlighedsfilm er teliske fortællinger, dvs. de er organiseret omkring et mål eller et projekt, der skal realiseres og typisk *vil* blive realiseret. I den slags film lægges der op til kognitiv og empatisk identifikation med en målrettet handlende hovedperson, og tilskueren vil typisk lægge alt sit begær

og sit kognitive ræsonnement ind i en simulatorisk udspilning af heltens projekt. Det parateliske melodrama, derimod, lægger med sine overvejende passive personer op til følelsesintensiteter af ligeledes passiv art - vi *bliver* rørt, bevæget osv. Kriminalfilm vil typisk arbejde med to narrative lag - et indlejrende lag, der skildrer detektivens opklaringsarbejde, og et indlejret, der omhandler selve forbrydelsen. Den indlejrende historie vil ifølge Grodal lægge op til kognitiv identifikation, idet vi simulerer os i detektivens sted og udfører de samme logiske operationer som denne i et forsøg på at opklare forbrydelsen. Den indlejrede historie, derimod, vil i højere grad appellere til tilskuerens affektive register og resultere i afstandtagen fra forbrydelsen.

Mest interessante er vel nok Grodals observationer vedrørende horror og det komiske. Karakteristisk for horrorgenren er det ifølge Grodal, at den bygger på såkaldt kognitiv dissonans, dvs. at personernes - og vores - tillid til omgivelserne undergraves, fordi de vanlige forestillinger om tid, rum og kausalitet ikke stemmer overens med det, de/vi oplever. Fænomener har overnaturlige eller unaturlige årsager, stemmer ikke overens med vore mentale modeller, og denne kognitive dissonans er ifølge Grodal årsagen til den voldsomme affekt, vi som regel oplever i forbindelse med horrorfilm.

Hvad angår den komiske fiktion, ser Grodal komikken som et resultat af et skift i tilskuerens evaluering af det perciperedes virkelighedsstatus. En ellers realistisk scene får karakter af noget uvirkeligt. Derfor kan der ifølge Grodal ikke gives nogen objektiv definition af det komiske eller af de forhold, situationer e.l., som udløser latter. Én kan more sig over noget, som får andre til at græde - forskellen ligger for Grodal alene i de to personers forskellige vurderinger af den givne situations virkelighedsstatus. Den komiske fiktion er ofte konstrueret sådan, at den empatiske identifikationsmekanisme, som kendetegner den teliske fortælling, i et vist omfang slår fra. Vi simulerer os ikke i klovnens sted, når han får en lagkage i hovedet, eller i Gøgs og Gokkes, når disse kommer ud for alverdens ulykker.

Endelig beskæftiger Grodal sig med metafiktion, dvs. fiktion som fremstiller sig selv som fiktion. Metafiktionen, som han især finder i moderne og postmoderne film, vil ifølge Grodal typisk opleves som uvirkelig med deraf følgende mangel på kognitiv og empatisk identifikation, simpelthen fordi den metafiktionelle selvbevidsthed sætter det fremstillede univers ind i en ramme, der distancerer tilskueren og fungerer som et filter for dennes følelser.

Den menneskelige computer. Grundtanken i *Moving Pictures* er altså på den ene side, at det perceptive, mentale og affektive apparat, hvormed vi oplever visuel fiktion, ikke adskiller sig fra det perceptive, mentale og affektive apparat, der sætter os i stand til at begå os i hverdagen. Der er derfor ingen grund til at teoretisere over film som illusion, drøm eller lignende. Og på den anden side, at den visuelle fiktion i vidt omfang er struktureret, så den mimer de basale kognitive og affektive registre, som vi trækker på i vor dagligdag.

Det lyder umiddelbart meget banalt, og det er det da for så vidt også. Måske det netop er på grund af denne tilsyneladende banalitet, at andre ikke har teoretiseret over disse så grundlæggende forhold i vor oplevelse af visuel fiktion. På den anden side er der ofte meget sandhed i netop banal common sense, og det er langt fra nogen skam at teoretisere over det og give det en videnskabelig forståelsesramme. Tværtimod.

Alligevel sidder man efter at have læst Grodals bog tilbage med en følelse af, at den til trods for - og måske i et vist omfang netop på grund af - al sin videnskabelige grundighed ikke får det hele med. Jeg skal ikke gøre mig klog på hverken neurofysiologi eller Grodals udlægning heraf, men det forekommer mig, at den filmiske oplevelse ikke kan beskrives udtømmende alene i kraft af neuronale bevægelser i hjernen. Det er klart, som Grodal også gør opmærksom på, at det ligger i videnskabens natur, at den er reduktiv, og at ingen teori kan beskrive den helt individuelle oplevelse. Det forhindrer imidlertid ikke, at man på trods af *Moving*

Pictures' ubestridelige kvaliteter kan have sine tvivl om, hvorvidt det er vejen frem for humaniora at betragte mennesket som en slags sofistikeret biocomputer.

Det *er* mennesket utvivlsomt i vid udstrækning, og som Grodal gør opmærksom på, er en af forklaringerne på genrernes levedygtighed og popularitet uden tvivl, at man ikke mindst i Hollywood netop har forstået at bygge fortællingerne op, så de imødekommer sådanne indbyggede skemaer for perception, kognition og affekt, som Grodal beskriver. Men får man med en sådan indfaldsvinkel alle aspekter af den filmiske oplevelse med?

Følelsers kompleksitet. I den forbindelse kan man for det første spørge, om det er muligt at typologisere følelser så entydigt, som det gøres i *Moving Pictures*. Bogens anden hoveddel bærer overskriften "A Typology of Genres and Emotions", men hvor genrerne naturligt inviterer til en typologisering, idet de netop *er* typologiserede fortælleformer, dér rejser der sig for mig at se nogle problemer for følelsernes vedkommende. Kan følelser typologiseres entydigt? Er de ikke tværtimod uhyre komplekse størrelser, der for det meste definerer sig i forhold til et væld af samtidige faktorer? Med sin holistiske teori, der understreger sammenhængen mellem følelser og tanker, påpeger Grodal jo netop indirekte følelsernes kompleksitet. Glæde er ikke bare glæde, men kan og må nuanceres i et omfattende spektrum af glædesrelaterede følelser, alt efter den situation, hvori følelsen forekommer, og de kognitive evalueringer, som den udspringer af og forårsager.

Følelser forekommer således at være langt mindre håndterlige, end de fremstilles i Grodals i sidste ende noget mekaniske kobling mellem visse narrative strukturer og de følelser, de afstedkommer. Og sætter man spørgsmålstegn ved følelsernes umiddelbare beskrivbarhed, drager man vel også i et vist omfang en teori i tvivl, som netop søger på videnskabelig vis at kortlægge forholdet mellem tanker og følelser.

Kunstens intentioner og kontekst. Videre kan man spørge, hvor stor forklaringsværdi en neurologisk teori som Grodals har i forhold til den kunstneriske film - dvs. det, som bredt går under betegnelsen art cinema. Hvor bliver kunstens magi af, hvis oplevelsen udelukkende beskrives som neuronale mekanismer i hjernen? En sådan indvending vil Grodal uden tvivl opfatte som romantisk hokus-pokus, men, "call me old-fashioned", jeg savner altså noget i hans behandling af den kunstneriske film. Kan man beskrive og forstå en film som *Ifjor i Marienbad* udtømmende ved termer som lyrisk-associativ struktur, metafiktion o.l.? Hvad med skabernes kunstneriske intentioner og den kulturelle kontekst, hvori værket er skabt?

Man kan naturligvis hævde, at disse ikke specifikt har at gøre med den oplevelsesdimension, som Grodal beskæftiger sig med. Men kan intentioner og kontekst adskilles fra oplevelsen? Vil tilskueren ikke nærmest automatisk, når han eller hun stilles over for noget så "mærkværdigt", noget, som i den grad afviger fra vores "reelle normal-verden" som *Ifjor i Marienbad*, søge en eller anden form for kunstnerisk forklaring på mærkværdighederne? *Hvorfor* har Resnais og Robbe-Grillet dog skildret verden på denne bizarre måde? Hvad vil de med det? Og er den slags spørgsmål, hvor kulturelt velfunderede eller usikkert famlende de end måtte være, ikke en del af den filmiske oplevelse i såvel dens affektive som dens kognitive aspekter? Grodals teori gør os på mange måder klogere på tilskuerens behandling af filmens data, men den bidrager ikke til at gøre os klogere på filmene. Det var vel heller ikke intentionen, men en genuint holistisk teori om den filmiske oplevelse kan næppe sortere denne kunstneriske dimension helt fra.

I front. På trods af disse indvendinger repræsenterer Grodals teori om filmgenrer, følelser og kognition banebrydende og forfriskende nytænkning på det filmteoretiske område. Ikke alene lykkes det ham med sin bio-økologiske indfaldsvinkel at afmystificere den filmiske oplevelse og befri den for

psykosemiotikkens patologisering - det kan bare ikke være rigtigt, at filmoplevelsen i bund og grund bygger på fænomener som kastrationsangst og ødipale traumer! Undervejs får han tillige præsenteret lige så spændende som udfordrende og originale nye synspunkter på eksempelvis lukkede og åbne film, subjektivitet og POV-problemstillinger mm., ligesom han leverer tankevækkende nye synspunkter på forskellige genrers fascinationskraft.

Moving Pictures er således et værk, der placerer sig i den internationale filmforsknings absolutte frontlinje - et godt stykke foran pioneren Bordwells i bakspejlet hverken særlig dristige eller særlig interessante *Narration in the Fiction Film*.

For undertegnede er Grodals *Moving Pictures* og Gilles Deleuzes filosofiske tobinds-værk om filmens bevægelses- og tidsbilleder det mest inspirerende på den filmteoretiske scene i mange år. Grodal vil næppe bryde sig om at blive sat i selskab med Deleuze - det ville næppe heller have behaget Deleuze, kan man tilføje -, og to mere forskellige teoretikere skal man da også lede længe efter. Men dristigheden og nytænkningen har de tilfælles, og selv om de med deres diametralt modsatte udgangspunkter formelt set ikke *kan* samtænkes, repræsenterer de ikke desto mindre tilsammen et uhyre spændende afsæt for fremtidens forskning i såvel den filmiske oplevelse som filmene selv.

Torben Grodal:"Moving Pictures - A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition", 306 s., Oxford University Press 1997.

Ifjor i Marienbad

Fassbinders Tyskland?

Thomas Elsaesser har skrevet en stor og akademisk bog om Fassbinder. Men har han nu også set filmene?

af Christian Braad Thomsen

Tv-producenten og manuskriptforfatteren Peter Märthesheimer har i *Jahrbuch Film 82/83* (Hanser Verlag) fortalt om sit første møde med Rainer Werner Fassbinder. De skulle diskutere et udkast til den tv-serie, der siden blev til *Acht Studen sind kein Tag* (Otte timer er ikke hele dagen), og Märthesheimer, der lige var kommet fra et universitetsstudium, indviklede sig i en argumentation præget af tidens marxistisk orienterede uni-jargon. Han sluttede med at sige, at han mente, det var vigtigt, at den planlagte tv-serie beskrev "et aktivt handlende subjekt".

Fassbinder gloede først lidt forbavset på Märthesheimer, så tøede han op i et ironisk smil og sagde: "Åh, De mener en helt." Det forvirrede Märthesheimer lidt, for heltebegrebet var jo skabt inden for den borgerlige offentlighed, så det kunne man vel ikke så godt bruge, når man var i selskab med en anarkistisk filminstruktør. Men da Fassbinder først havde redegjort for sin ret enkle opfattelse af en filmhelt, blev Märthesheimer klar over, at det vel trods alt var det, han havde ment. Siden blev Märthesheimer en af Fassbinders nærmeste medarbejdere.

Det ville Thomas Elsaesser næppe have haft mulighed for - og næppe heller ambitioner om. Hans bog om Fassbinder er i lange stræk holdt i den universitetsjargon, som har været på mode den sidste halve snes år, nemlig den lacanianske. Og skønt Elsaesser udviser stor respekt for Fassbinders film, har filmene det alligevel med at fortone sig, når de beskrives i et sprog, der er dem *så* fremmed.

Naturligvis kan man kun glæde sig, hvis en bog som Elsaessers kan bane vej for Fassbinder på universiteterne. I 70'erne havde Fassbinder det ikke nemt med de venstreorienterede studenter, som mildest talt ikke fandt hans film særligt politisk korrekte. Det var netop en stadig anstødssten, at Fassbinder ikke beskrev korrekt handlende subjekter, men overvejende holdt sig til, hvor galt det kunne gå, hvis man handlede inden for rammerne af den herskende tankegang.

Den, der kan trænge igennem Elsaessers kunstsprog, kan godt blive klogere på Fassbinder - men det kan Elsaesser nu også selv: hans bog rummer forbavsende mange fejl, som indicerer, at han næppe kan have set alle de film, han skriver om.

Så ville han f.eks. ikke have rubriceret *Rio das Mortes* som en gangsterfilm, for der findes ikke skyggen af gangstere i den film. Og han ville næppe heller have skrevet om den græske fremmedarbejder i *Katzelmacher*, at han viser sig at være lige så racistisk som sine plageånder, da han føler sin position truet af endnu en fremmedarbejder - fra Tyrkiet. En sådan episode findes ikke i *Katzelmacher*. Elsaesser fejltolker noget, han har læst i det teaterstykke, der ligger til grund for filmen - men denne scene har Fassbinder ikke medtaget i sin film!

Det er også en fatal fejl at tro, at Fassbinders ophidsede diskussion med sin mor i *Deutschland im Herbst* (Tyskland i efteråret) skulle være "tightly scriptet," for pointen er netop , at det er et 100% improviseret mor/søn-opgør - hvor moderen nok afslører udemokratiske synspunkter, men bestemt ikke ønsker sig Hitler tilbage, som Elsaesser hævder.

Og at *Acht Stunden sind kein Tag* skulle være en film om "arbejdsløshed" er lettere grotesk. Arbejdsløshed må vist være et af de få temaer, en arbejdsnarkoman som Fassbinder ikke kunne drømme om at give

sig i kast med. Han manglede aldeles forudsætningerne.

Der er en glidende overgang fra fejlreferater til fejltolkninger: jeg har svært ved at se, at Fassbinder skulle forholde sig ironisk til sine figurer og ønske, at vi skal le ad dem. Han er tværtimod solidarisk med selv de mest umulige typer. At figurerne aldrig skulle "føle selvmedlidenhed" er også en mærkelig påstand. Fassbinders oeuvre forekommer mig tværtimod at være et manisk studie i selvmedlidenhed, jf. især Petra von Kant, frugthandleren og de forskellige figurer, der går under navnet Franz B(iberkopf).

Elsaessers bog hedder *Fassbinder's Germany*, og det kunne der være god grund til at skrive en bog om, for Fassbinder er frem for nogen Tysklands filmiske historieskriver. Den tyske identitet sådan som den udfolder sig fra Weimar-republikken til studenteroprøret har aldrig fundet så indforstået en kunstnerisk skildrer som Fassbinder.

Men både Fassbinder og Tyskland har det med at fortone sig i abstraktioner i Elsaessers bog - hvilket man måske også kan se som en særligt tysk forsvarsmekanisme.

Nr. 219 - forår 1997

Filmmuseet

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Indhold

Torben Grodal
Round up the usual suspects:
90'ernes filmgenrer 6

Anne Jerslev
Evergreen?
Kærlighedsmelodramaet i 90'erne 16

Casper Tybjerg
Den billedskabte kærlighed:
Romantiske komedier i 90'ernes Hollywood 32

Helle Kannik Haastrup
Forestillinger om fremtiden:
90'ernes science fiction-film i æstetisk perspektiv 44

Rikke Schubart
Single White Male:
tv-actionserien i 90'erne 56

Henrik Uth Jensen
Genre undervejs:
Road movien i 90'erne 70

Zoran Petrovic
Falske billeder og fortidens synder:
Den tredje Balkankrig på film 86

Claus Christensen
Ondskabens strategi:
Amerikanske thrillers i 90'erne 100

BØGER:
Eva Jørholt
Verden ifølge Grodal:
Den filmiske oplevelse i øko-biologisk perspektiv 110

Christian Braad Thomsen
Fassbinders Tyskland? 116

Eks-Skolens Trykkeri ApS.