



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.

Vejen er evigt uforanderlig. Tiden ditto. Der er kun et perspektiv og vejen, der gennembrøder 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-filmen¹ 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 plottrevet.

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 genre².

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 genren³, 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 forsvaret kollektivet. Som bl.a. Thomas Sobschack⁴ bemærker det, medierer den altid en eventuel konflikt mellem individ og samfund til fordel for sidstnævnte. Road movien er som genre undta-



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 kon-

ventioner 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 episke struktur kan sjældent sættes på den vanlige treaktorsformel 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 genre anerkendes 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 nyttesløse 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 udtrages en lære af disse film, må det være, at rejsen er nyttesløs; 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 nyttesløs, 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' *Star Wars* (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 pub-

likums 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 undertoner⁵, 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 lejemor 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 *The Wizard of Oz* (Victor Fleming 1939, Trolldanden 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 Dorothy's "intet sted er som derhjemme". Som i mange andre road movies må de indse, at "hjemme er intet-steds", 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 movieens 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 indflydelser⁶. 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 Perfect World* (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 gennem-

spilles 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 udvikles 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-filmatiseringen. 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 af-fødte 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 biograf-distribution, 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 stileret og Shakespeare-influert univers, inden han igen strandter 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 virkelighed⁷. 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-



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 oprud, 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 halvdel 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 fojer 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 fundrer 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 reference-ramme. 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), *Drømmen 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



rå beboere på sin vej til forældrenes grav. Den var uden tvivl, som markedsføringen vittigt proklamerede, det års bedste island-ske 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 påny, 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 trio'en 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 Perfect World*. 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. Der-

med 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 nieuwe 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 nieuwe moeder er en af de mest præcise nyere beskrivelser af road moviens problem og minder på mange måder om *Alice in den Ståden* (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 hol-

depunkt 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 forfejer 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 simpelt hen 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), *Lawnmower 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 bi-vej, 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).

