

Jan Esmann

# Dr. Caligaris Kabinet *rekonstrueret – eller dekonstruktion anno 1919*

## Synopsis<sup>1</sup>

1. Akt:<sup>2</sup> *Rammefortællingens første del.* Franzis og en ældre herre taler sammen på en parkbænk; Franzis vil fortælle om sine sælsomme oplevelser, der angiveligt overgår selv det at blive jaget fra kone, børn og hus af onde ånder.

*Kernefortælling:* (Franzis' fortælling). Byen Holstenwal forbereder det årlige marked. Franzis møder sin gode ven, studenten Alan, og de beslutter at tage til markedet. Caligari præsenterer sig for en fuldmægtig på rådhuset for at få tilladelse til at fremvise en søvngænger på markedet. Fuldmægtigen tager ham ovenfra og ned. Vi ser Caligaris telt, og at han anråber publikum.

2. Akt: Det annonceres, at fuldmægtigen er myrdet. Ved sit telt fortæller Caligari publikum, at Cesare vil stå ud af sin dødsstivhed og besvare alle spørgsmål. Alan spørger: »Hvor længe skal jeg leve«. Cesare svarer: »Til morgengry«. Alan bryder sammen. Franzis og Alan går i gaderne og møder Jane, som de begge kurtiserer; hun flirter med begge. Da de er alene, lover Franzis og Alan hinanden ikke at blive uvenner over Jane. Om natten vågner Alan i rædsel. Vi ser skyggerne af, at han myrdes.

3. Akt: Franzis bryder sammen ved nyheden om Alans død. Han husker profetien og kontakter politiet. Franzis fortæller Jane nyheden. Janes far, Franzis og politiet vil undersøge den somnambule. Imens pågribes en ukendt mand for at have myrdet en gammel dame. Politiet m.fl. trænger ind i Caligaris skurvogn og forlanger Cesare vækket. Caligari nægter. Disputten afbrydes af en besked om, at mordet er opklaret.

4. Akt: Jane er bekymret over faderens lange fravær. Den ukendte mand nægter at have myrdet andre end den gamle dame. Franzis fortvivler. Jane leder efter sin far på markedspladsen og kommer til Caligaris telt. Caligari inviterer hende ind og viser hende Cesare i sin kiste. Jane løber skrækslagen bort. Om natten sniger Cesare sig ind i Janes soveværelse, men tøver, da han skal til

at dræbe hende; i stedet bortfører han hende. Familien forfølger dem. Imens ses Franzis holde øje med Caligari og Cesare i skurvognen. Den forfulgte Cesare kaster Jane fra sig og falder siden død om i en skov. Franzis tager hjem til Jane og fortæller, at Cesare sov i sin kiste hele natten. Jane insisterer på, at det var Cesare, der bortførte hende.

5. *Akt*: Franzis og politiet trænger ind hos Caligari. Det er ikke Cesare, der ligger i kisten, men en dukke. Caligari flygter. Franzis forfølger Caligari, der løber ind i en galeanstalt. Franzis spørger personalet, om de har en patient ved navn Caligari, men får et benægtende svar. Franzis får foretræde hos direktøren, der netop er kommet tilbage. Franzis ser, at han er Caligari, og flygter i rædsel; på anstaltens plads forklarer han personalet, at direktøren er Caligari. Om natten undersøger Franzis og tre plejere direktørens kontor. I et hemmeligt skab finder de to bøger. Den ene er *Somnambulismus, Et Specialestudium fra Uppsala Universitet* fra 1824. På en side står der »Das Cabinet des Dr. Caligari«, hvorefter der skrives om en mand ved navn Caligari, der i året 1703 drog rundt på markeder og fremviste en somnambul kaldet Cesare. Den anden er direktørens dagbog; i den læser de om hans glæde over, at der nu er indlagt en somnambul. (Flashback: indlæggelsen af Cesare.) De læser videre om direktørens glæde over, at han nu kan løse den psykiatriske gåde om Dr. Caligari ved hjælp af Cesare. (Flashback: Direktøren tænker, at han må vide alt, at han må blive denne Dr. Caligari. Vi ser ham stavre rundt og hans tvangstanker skrives i luften og på husvægge: »Du musst Caligari werden«.) Næste dag viser de direktøren Cesares lig og anklager ham for at være Caligari. Direktøren bryder sammen, raser og lægges i spændetrøje, siden i en celle.

*Rammefortællingens anden del*: Franzis og manden på parkbænken. Franzis fortæller, at direktøren/Caligari ikke siden har forladt sin celle. De rejser sig og går.

6. *Akt*: Sindssygeanstaltens gård, der er fuld af patienter – alle med vrangforestillinger. Franzis og manden træder ind. Franzis forskrækkes over at se Cesare, der kæler for en blomst; han advarer den gamle mand mod at blive spået af Cesare, da han i så fald vil dø. Den gamle trækker sig skræmt bort og henter personalet. Franzis går med et vanvittigt udtryk hen til Jane, der tror hun er dronning, og frier til hende. Direktøren kommer ind i gården (han ligner ikke Caligari, men er velfriseret, bærer ikke briller og har et mildt udtryk over sig, mens han venligt taler med en anden patient). Franzis raser: »I tror alle, jeg er vanvittig, men det er direktøren, der er gal!« Franzis kaster sig over direktøren: »Han er Caligari!«. Plejerne lægger Franzis i trøje og siden i samme celle, som Caligari blev lagt i, om end med en anden bemaling. Direktøren pusler om Franzis, vender ryggen til ham og siger ud mod publikum: »Endelig begriber jeg hans sindssyge. Han tror, jeg er denne mystiske Caligari ... og nu

ved jeg også, hvordan han skal helbredes.« Direktøren tager brillerne af og stryger sig selvsikkert gennem håret. Iris om hans ansigt. Han retter blikket ind i irisen og ud mod publikum.

## *Hvad skal vi dog mene?*

*Dr. Caligaris Kabinet* er blevet taget til indtægt for utallige modsatte synspunkter og analyser. Enkelte analytikere har endda set sig nødsaget til at lave flere analyser i en og samme artikel uden dog at nå frem til en egentlig helhedsforståelse.<sup>3</sup> Hvordan kan det være? Er det fordi filmen er flertydig? eller fordi dens pointe er, at alle udsagn er lige gyldige? Eller måske er filmen så finurlig, at den vil sige, at du kan sige, hvad du vil, for det siger ikke noget gyldigt alligevel: det, du taler om, vil nemlig altid modsige dig på en eller anden måde! Dette betyder ikke, at verden i sig selv er lige så kaotisk som en psykotisk patients tvangsforestilling, men derimod, at enhver opfattelse og udlægning af verden ikke kan være andet end en forestilling i psyken, og at en videnskabelig udlægning (eller enhver anden) principielt ikke adskiller sig fra en psykotikers udlægning. Med andre ord: det eneste vi kan vide er, at vi ikke ved!

I stedet for straks at stille filmen spørgsmål og søge svar, må vi undersøge, hvad det er rimeligt at spørge om.<sup>4</sup> Vi må først undersøge filmens kontekst, produktionsforhold, mv. Dernæst må vi overveje om filmen rimeliggør et entydigt spørgefelt, samt om det spørgefelt overhovedet tillader entydige svar. At filmens betydningsindhold er blevet bestemt på så mange måder, må være udtryk for, at filmen i bund og grund er svært bestemmelig eller måske endda, at det, ironisk nok, er filmens betydningsindhold, at betydningsindhold slet ikke kan bestemmes. Det kan derfor være klogt indledningsvis at overveje, hvordan et narrativt værk kan være bestemmeligt hhv. ubestemmeligt.

## *Ubestemmelighedssteder i fortællinger*

Roman Ingarden har argumenteret for,<sup>5</sup> at tekster er kendetegnet ved *ubestemmelighedssteder* – dvs. steder vi på baggrund af tekstens ordlyd ikke kan vide noget sikkert om. Siger vi f.eks. »dér er Cesare!« kan Cesare sove eller være vågen, sidde eller stå, osv. Det gælder billeder såvel som tekster: ser vi skyggen af en mand, der myrder Alan, er det ubestemmeligt, om skyggen tilhører Cesare eller Franzis.

Filmens skema udstikker retningslinier, sætter en ramme for, hvordan man kan udfylde ubestemmelighedsstederne: det er f.eks. sikkert at skyggen tilhører Cesare, hvis filmen i et andet klip viser ham i gerningsøjeblikket. (Det gør filmen i øvrigt ikke: morderen kunne være Franzis!) En given udfyldning siges at svare til en given konkretion af værket. Der er, inden for den givne ramme, utallige konkretioner.

Ubestemmelighedsstederne overlades altså i grunden til modtagerens udfyldning. Wolfgang Iser har beskrevet,<sup>6</sup> hvordan ubestemmelighedssteder (*Leerstellen*) under læsehandlingen udfyldes fra de skemaer, læseren har struktureret i sin bevidsthed. Iser finder, at der sker to ting, når man læser: 1) det oplevede værk bliver en blanding mellem aspekter af det givne værk og læserens skemaer, 2) læserens skemaer ændres ved samspillet med værket. Der er ingen grund til, at disse iagttagelser om reception ikke skulle kunne overføres på film.

Modtageren kan, mere eller mindre bevidst, forholde sig til værket på to måder: Enten kan han nægte at ændre sine skemaer og vil så udvikle et markant særegent »værk«, der i værste fald fortrænger dele af filmen. To sådanne modtagere, med radikalt forskellige skemaer, vil stå med radikalt forskellige »værker«. Eller han kan erkende, at hans skemaer ikke gør fyldest, hvorefter han må finde ud af, om hans skemaer er utilstrækkelige, eller om det ubestemmelige er en del af værkets tema. En aktuel analyse af *Dr. Caligaris Kabinet* må overveje netop dette. Den tredje mulighed: at værket tillader flere udfyldninger, er ikke relevant her, da det ikke frustrerer modtageren, men blot tilfredsstiller større modtagergrupper.

## *Dr. Caligaris ubestemmelige verden*

Denne problematik (hvorvidt ens skemaer, ens opfattelse af verden, er fyldestgørende til at forstå, forklare og forandre verden, eller verden er så kompleks, at den ikke kan indfanges af ens givne skemaer) synes umiddelbart at være nærværende i *Dr. Caligaris Kabinet*. Hermed menes ikke, som det er moderne at mene i dag, at af alle skemaer er ingen bedre end andre, men omvendt: af alle skemaer er ingen gyldige overhovedet! For at undersøge det er jeg gået ind i filmens sociale og kulturelle kontekst for at begribe de skemaer, filmen forholder sig til, og hvorudfra samtidens publikum må have forholdt sig til filmen. Det vil samtidig afgrænse det ovenfor omtalte nødvendige spørgfelt.

Ubestemmelige film er naturligvis yndede af tilskuere med særlig standhaftige skemaer, da ubestemmeligheden tillader en ubevidst indlæsning af deres skemaer i filmen, hvorefter de siden kan glæde sig over, at »det var bare så

rigtigt, hvad filmen sagde«. Hvis filmen omvendt afvises, er det udtryk for, at publikum ikke kan indlæse deres skemaer og derfor finder værket ubegribeligt. Vi kan let se, at *Dr. Caligaris Kabinet* gør brug af begge disse mekanismer på en og samme gang: den er både overordentlig åben og ligetil, og samtidig overordentlig unik og hermetisk. Det antyder to ting:

1) Den overvældende brug af ubestemmelighed i *Dr. Caligaris Kabinet* modsvares af dens voldsomt gennemførte brug af den ekspressionistiske æstetiks skema. Kan man ikke goutere den æstetik, vil man finde det umuligt at udfylde filmens ubestemmelighedssteder.<sup>7</sup> 2) *Dr. Caligaris Kabinet* opererer med at opstille eller fremkalde to eller flere uforenelige skemaer og inviterer til, at man på en gang udfylder filmens ubestemmelighedssteder med dem. Dette har tre følger a) en receptionskonflikt: skal man gribe til det ene eller det andet skema? og b) en forståelseskonflikt: hvilken mening skal man investere i de passager, der påkalder uforenelige konkretioner? c) en kvalitativ konflikt: er filmen dårlig, god eller et rod?

Føler vi os overbevist om, at en film, der kan karakteriseres ved både punkt 1 og 2, er et konsekvent gennemkomponeret værk, må vi også indrømme, at den således svært ubestemmelige film har det iboende mål at tvinge modtageren til at forrykke eller betvivle sin virkelighedsforståelse.

At denne intention har været i *Dr. Caligaris Kabinet* fra begyndelsen, antydes allerede af den massive plakatkampagne for filmen,<sup>8</sup> der formanede plakatlæseren: *Du muß Caligari werden* – den samme tekst, der i filmens univers (som direktørens tvangstanke) står *skrevet på væggen* (jvnf. en plakat). Det er denne tekst, der sønderknuser hans skemaer i en sådan grad, at han er blevet gal. Plakatteksten har, som det meste i *Dr. Caligaris Kabinet*, en dobbelt betydning: den identificerer læseren med en psykiater, der viser sig at være gal, og samtidig med at læseren pådattes, at hans selvforståelse er ugyldig (plakatlæseren er ikke sig selv, men en anden, nemlig Caligari); det udsiger plakaten om enhver plakatlæser, hvorfor dens identifikation af læseren med Caligari er grundløs. Dette: at bestemmelse af virkelighedens status, dens identitet, iscenesætter filmen igen og igen. En sådan pointe kan ikke udsiges, for den ville modsige sig selv. Filmen er da også så finurlig, at den ikke udsiger det som morale eller eksplicit tema, men netop iscenesætter det, så vi ikke umiddelbart begriber, at det er det, den vil, men alene *mærker* det. Uhyggeligt!

Denne indledende hypotese kræver verifikation; men da man ikke positivt kan verificere, at filmen kredser om et udsigeligt felt mellem forskellige retninger og synspunkter, må vi i stedet vise, at filmen ikke opstiller en tolkning uden samtidig at opstiller den modsatte. Desuden må vi overveje den kontekst i hvilken Wiene skabte *Dr. Caligaris Kabinet*: om den er præget af mange modstridende retninger eller af retningsløshed; desuden om man var liberale

over for andres tolkninger af verden, eller de forskellige syn skråsikkert søgte at overmande hinanden. Dernæst må vi lede efter paralleller mellem kontekst og filmunivers for at spørge, i hvor høj grad (og på hvilken måde) samtidens situation *iscenesættes* i filmen.

Indledningsvis er det værd at bide mærke i, at filmen opererer med tre modsætningspar 1) socialt univers: Holstenwall vs. psykiatrisk klinik; 2) fortolkningen af det sociale univers: Franzis' fortælling som sund vs. psykotisk; 3) den fortolkende bevidsthed: hvordan Franzis opfatter direktøren vs. hvordan direktøren opfatter Franzis. Det er bemærkelsesværdigt, at ingen af de seks enkeltelementer iscenesættes i enkeltområder, men konsekvent i modsætningspar: Hermed er min *pointe* allerede antydet: at ingen udlægning af virkeligheden antydes, uden at den modstilles en kontrær, der er lige så gyldig. Får vi eftervist den *pointe*, må vi desuden eftervise, om det er filmens hensigt at tale for meningspluralitet eller for meningsugyldighed. Lader filmen de forskellige meninger eksistere side om side, vil den tale for pluralitet; lader den dem invalidere hinanden, taler den for en splittet verden; og lader den dem sidestilles, men betoner en gensidig uforenelighed, og at de alle ikke indfanger virkeligheden, så taler den for meningsugyldighed og dermed for at virkeligheden er uudsigelig.

Allerede rammefortællingen gør det klart, at Wiene yderligere problematiserer entydigheden i disse tre områder, idet vi kan slå alle disse tre oppositionspar sammen i en ny opposition, der således står et niveau over de andre: på den ene side *Holstenwall & psykiatrisk klinik & Franzis som sund fortæller & Franzis som psykotiker & direktøren som sund & direktøren som gal* og her overfor *parken*, en tematisering af den trivielle opposition: kultur vs. natur.<sup>9</sup> Interessant er det dog, at denne opposition ydermere bærer oppositionen: det fortalte vs. fortællersituation. At denne simple dichotomi siden sønderknyttes, vil jeg vende opbyggeligt tilbage til.

Hermed har vi indkredset et spørgefelt og kan nu undersøge filmen nærmere. Vi mangler dog en vigtig ting, som vi passende kan se på allerførst: hvordan filmen overhovedet forholder sig til det at være film – og hvad producenten, i praksis Pommer,<sup>10</sup> filmmæssigt har villet med filmen.

## Tysk filmproduktion op til 1920

I begyndelsen af århundredet var tysk film ikke meget andet end »Wanderkino«: korte dramatiske underholdningsfilm der blev vist i telte, som flyttedes fra markedsplads til markedsplads. Mellem ca. 1905 og Første verdenskrig bevægede filmen sig mod længere spillefilm og litterært indhold, men

kritikerne mente ikke, at filmen nogen sinde ville blive en kunstart: dens væsen var eksakt («fotografisk») at gengive hverdagsbegivenheder, hvorfor de mente, den var bedst egnet til gengive sagsforhold og som undervisning.

Omkring 1910-12 begyndte brugen af film til religiøs og politisk mission,<sup>11</sup> men overgangen til egentlig propagandainstrument skete først i 1916, hvor krigsministeriet grundlagde BUFA (Bild Und Film-Amt) med det erklærede formål at styrke krigsindsatsen; i 1917 grundlagdes desuden det statslige UFA (UniversumFilm-Aktiengesellschaft) – i fællesskab med General Ludendorff. Både UFA og BUFA var således styret direkte eller indirekte af krigsministeriet (støttet af de førende banker) med det formål at modvirke fjendtlige krigsmagters propaganda og udbrede egne nyheds- og kulturfilm. I modsætning hertil udviklede udlandet, specielt naboerne: Frankrig og Danmark, en selvstændig filmindustri, men altoverskyggende blev Hollywood.

Da krigen sluttede og november-revolutionen 1918 var overstået, kom de tyske filmselskaber i en situation, hvor de havde muligheder for at eksperimentere og ekspandere. På grund af den voksende inflation blev udenlandske film for kostbare at importere, men omvendt kunne tyske filmselskaber eksportere deres produkter til noget nær dumpingpriser på det europæiske og amerikanske marked. Udlandet, især Hollywood, lancerede episke film, hvorfor nichen som tyskerne måtte slå ind på, var det kunstnerisk eksperimenterende – i den tid selvfølgelig ekspressionistisk. Pommer beskrev situationen således:

»Tyskland var slagen; hvordan kunne hun lave film, der kunne konkurrere med de andre lande? Det ville have været umuligt at prøve at efterligne Hollywood eller franskmændene. Så vi prøvede noget nyt: den ekspressionistiske eller stilerede film. Det var muligt fordi Tyskland havde en overflod af gode kunstnere og forfattere, en stærk litterær tradition og en god teatertradition. Det gav gode og veltrænede skuespillere som grundlag. Første verdenskrig bragte en ende på fransk filmindustri; Tysklands problem var at konkurrere med Hollywood.«<sup>12</sup>

UFA overlevede kejserrigets fald og fortsatte privatejet som det største tyske filmselskab: først med at virke som et ideologisk instrument i Weimarrepublikkens tjeneste,<sup>13</sup> siden som ren kommerciel filmproducent. Decla-Bioscop, producenten af *Dr. Caligaris Kabinet*, var blandt de førende producenter af eksperimentalfilm. Men Declas økonomi forblev dårlig: de blev i 1921 opkøbt af UFA.

I Tyskland i perioden straks efter krigen afsøgte man m.a.o., navnlig hos Decla, filmens muligheder som ekspressionistisk kunstværk, frem for blot at bruge den til gengivelse af iscenesatte fortællinger. Det viser sig bl.a. i *Dr.*

*Caligaris Kabinet*, når Franzis' beretning, den iscenesatte fortælling, siden erklæres at være en fantasi af psykotisk karakter. At endog dette problematiseres, vil jeg senere uddybe.

## *Den politiske og sociale situation 1917-19*

De såkaldte »revolutioner« i oktober og november 1918 var, mere end revolution, et resultat af de allieredes pres og en foranstaltning imod revolution: De allierede krævede Kaiser Wilhelm II afsat for endeligt at afslutte krigen.<sup>14</sup> Wilhelm II havde gennem krigen været General Ludendorffs marionet, og da generalen i oktober erklærede krigen for tabt og fik etableret konstitutionelt monarki med Prins Max som kansler, havde han tænkt sig at fortsætte som diktator med Max som ny marionet. Rigsdagen og forfatningens 'fjorten punkter' stod imidlertid i vejen for dette og gjorde Ludendorffs manøvrer ustabile; oktoberrevolutionen beholdt kejseren som konstitutionelt overhoved, hvorfor de allierede endnu ikke var rede til endelig fredserklæring.

Befolkningen, der havde strejket og protesteret siden januar, brød ud i desorganisert oprør, da det gik op for dem, at krigen var tabt, og at de havde lidt og endnu led til ingen nytte; samfundet var på grænsen til total kollaps. Der havde været strejker og optøjer siden storstrejkerne i Berlin og Leipzig i april 1917. Hungersnød plagede alle - i 1917 var den daglige melration 200 gr.! Spartacusforbundet greb tumulten i oktober 1918 og deres frontperson, Liebknecht, manede til kontrarevolution og fik styrket gadeurolighederne. Den 9. November var Liebknecht rede til at proklamere en Sovjetrepublik, men Prins Max' Kabinet kom ham i forkøbet og tvang kejseren til at abdicere; socialdemokraten Scheidemann proklamerede samme dag Den Tyske Republik.

Spartacusforbundets aktiviteter virkede modsat hensigten: socialisterne søgte væk fra revolutionen og hen imod socialdemokratiet som den eneste redning for bolchevisme og kaos. Det er forståeligt: kaos havde man oplevet rigeligt af under krigen, og de russiske eksperimenter fremviste kun mere kaos; noget billede af en original tysk revolution havde man ikke. Den provisoriske regering holdt hånd over Noskes Frikorps, der, for derved grundigt at invalidere Spartacusforbundet, myrdede<sup>15</sup> Rosa Luxemburg og Liebknecht. Valget til Nationalforsamlingen i januar 1919 gav kun de Uafhængige Socialister ca. 5% af stemmerne: sejrherren blev det Uafhængige Socialdemokratiske Parti med lidt over 40%. I februar 1919 drog den nyudpegede forsvarsminister Noskes Frikorps gennem Tyskland og knækkede de sidste oprørske kræfter i Bayern, Brunswick og Sachsen. Han holdt landet i undtagelsestilstand, indtil Wei-



marrepublikken blev stadfæstet i august. I foråret 1919 mødtes den grundlovgivende forsamling i Weimar og i august 1919 blev forfatningen vedtaget.

### *Dr. Caligaris Kabinets komplekse forhold til samtiden*

Filmen er indspillet i de kaotiske måneder mellem novemberrevolutionen og Weimarforfatningens vedtagelse. Mayers og Janowitz' originalmanuskript er angiveligt skrevet i månederne efter oktoberrevolutionen;<sup>16</sup> Janowitz havde hele krigen været officer i et infanteriregiment og hadede de autoriteter, der sendte unge mænd i døden. Han oplevede, at hans yngre bror forblødte. Mayer var østriger og kun 16 år, da krigen begyndte; hans far begik selvmord og efterlod Mayer med 3 yngre brødre. Mayer blev jævnligt mentalundersøgt hos en militær psykiater,<sup>17</sup> som han kom til at hade inderligt. På denne baggrund synes deres historie at opfordre til at fælde en vanvittig autoritet, som sender hypnotiserede unge ud på et meningsløst mordertogt, der bliver deres egen død.

Men var det et aktuelt budskab, efter at man havde styrtet kejseren og udarbejdet Weimarforfatningen? Det er tænkeligt, at det har været i hvert fald en af Wienes og Pommers grunde til at indlejre Mayers og Janowitz' fortælling i den rammefortælling, der fik Franzis (der jo ville vælte den gale autoritet) til at være den egentligt gale. Tidligere generationers publikum har været så provokeret af rammefortællingen, at de har valgt at fortrænge den, fordi den efter manges mening reducerede en entydigt revolutionær kernefortælling til en konformistisk historie;<sup>18</sup> men det er ikke så simpelt, at kernefortællingen uden videre er revolutionær: Er den imod kejseren eller generelt imod en sindssyg diktator, hvad enten han f.eks. er nazist, kommunist eller psykiater? Og rammefortællingen, der skulle være konformistisk, siger den ikke snarere, at ethvert sikkert bud på sandheden, hvad enten den promoverer revolution, konformitet eller psykoanalyse, er et selvbedrag baseret på selvhøjtidelighed?

### *Den problematiske revolutions-tolkning*

Førrige generationers revolutionære analyse, der entydigt ser Caligari som autoritet og Cesare som slavefolket, har overset en del problemer, f.eks.: Hvorfor får Cesare ikke sin frihed ved at gøre oprør mod Caligari, men i stedet gennem kærligheden til sit offer, Jane (Jane som alle elsker: hun er *det elskelige*)? Vi kan måske svare, at Cesares revolution består i kærlighed at overgive sig til autoritetens fjende (meget sødt og ret naivt, hvis vi opfatter det som po-

litisk revolution); men han overgiver sig jo ikke: han bortfører hende og stikker af. Dette, at gå sine egne veje med stjålet »gods« i hænderne, er vel mere selvsk anarkisme, end det er socialistisk revolution. Efter at Cesare har erobret sin frihed, bruger han den ikke til at vælte Caligari, men til at stikke af med Jane under armen; det er svært at se den handling som revolutionær. Insisterer vi stadig på, at filmen bærer et revolutionært budskab, så dementeres det af, at den implicitte forfatter afsiger dødsdom over oprøreren Cesare: udmattet af at slæbe rundt på tilranede *frk. naturlig kærlighed*, falder han død om.

Brugen af navne strider også mod et simpelt revolutionært indhold. Det er ikke uden problemer i Cesare at se den almindelige borger, der er hjernevasket til på lederens (»Caligaris«) lune at gå ud og slå ihjel, ganske som i verdenskrigen, for Cesares navn ligner så tydeligt »Cæsar« og »kaiser«, at vi må se ham som billede på Kaiser Wilhelm II. Ydermere kan vi jævnføre Caligaris *kabinet*, i hvilken Cesare blev holdt som marionet, med oktoberrevolutionens *kabinet*, i hvilket Wilhelm II blev holdt som marionet. Kernefortællingen synes således at tale det gamle monarkis sag: Kaiser Wilhelm II står (i Cesare) fremstillet som oberst Ludendorffs (Caligaris) dukke og dermed som generalens uskyldige morderslave. Kan vi da finde belæg for at Caligari er Ludendorff? »Caligari« minder om »Caligula«, som på latin betyder »lille soldaterstøvle«. Caligula var kejser af Cæsar-familien, men han var især en frygtelig despot, der blev erklæret sindssyg (som Caligari) og derfor myrdet (jvf. Direktøren i spændetrøje). Måske kan vi se Caligaris stok, som han kommanderer Cesare frem af kisten med, som en art feltmarskals stav. Endelig bekræftes Caligaris identitet med en militærofficer definitivt af, at Janowitz og Mayer tog navnet fra *Unknown Letters of Stendhal*,<sup>19</sup> hvori Stendhal fortæller, at han på vej hjem fra fronten mødte en officer af det navn. Taler filmen for revolution, taler den da for Spartacusforbundets kontrarevolution mod Ludendorffs oktoberrevolution, men vi kan stadig ikke forklare sympatien (ved navnelighederne) for kejseren.

Janowitz har selv bemærket, at Caligari personificerer magtskyge autoriteter og ikke kan reduceres til en enkelt instans eller person, og som plakaten påpegede, er der en Caligari i enhver. Han har også bemærket, at Cesare er et offer for Caligariernes magtmisbrug. Ganske som der er mange Caligariere, er der mange Cesarer, deriblandt både de unge mænd, der blev sendt i krig, og marionet-kejseren. Den, der tyranniserer byen (Caligari), tyranniseres imidlertid selv af byen (fuldmægtigen og politiet) og har derved en Cesare i sig, og den, der er det manipulerede offer (Cesare), udøver selv udåd (hermed menes ikke mordene, der er en påtvungen udåd, men hans frivillige udåd: at bortføre Jane). Cesare har i den situation, hvor han ikke vil slå Jane ihjel, et valg: han kan bruge sin nyvundne selvstændighed til at gøre oprør/revolution mod Caligari

eller glemme Caligari og bortføre Jane; ved at bruge sin frihed til at begå den udåd at bortføre uskyldige *frk. naturlig kærlighed* viser Cesare, at han selv har en Caligari i sig.

Vi må tro, at Wiene og Pommer (og Fritz Lang)<sup>20</sup> har indset muligheden for at give kernefortællingen et dybere og mere komplekst indhold ved hjælp af rammefortællingen. Filmen behandler selvfølgelig revolution (som den også behandler psykoanalyse, hypnose, m.v.), men det dybere indhold er, som nævnt, virkelighedsbestemmelse i det hele taget. Hvem er den Caligari, man skal gøre oprør imod? og er de revolutionære ikke selv Caligari? Foruden at problematisere, hvem der er skurke og hvem helte, problematiserer filmen også samtidens øvrige åndsliv. Rammefortællingen bidrager snarere til at gøre ethvert meningsindhold, man kunne tænkes at tillægge filmen, ustabil (hvilket uden videre kan generaliseres til at enhver vished gøres ustabil). Den, der vil påstå, at han ved, hvordan tingene hænger sammen, har ved sin sikre vished bevist, at han er en Caligari. Det er det samme, om man pådutter virkeligheden at formes efter ens fysiske magtudøvelse eller ens åndelige magtudøvelse – eller for den sags skyld pådutter en film et definitivt betydningsindhold, man er stadig en Caligari!

## *De ekspressionistiske Strømninger*

Ekspressionisterne kastede sig over det industrialiserede kapitalistiske samfunds tempo, disharmoni og fremmedgjorthed og borgerens indholdsløse selvbevidsthed, byens dæmoniske kaos og tyranni. Men de gjorde det med vidt forskellige og uforenelige udgangspunkter og mål: nogle var teosofisk/antroposofisk<sup>21</sup> eller på anden måde spirituelt orienterede og ville hjælpe en åndeligt bevidst menneskehed på vej, andre ville lave revolution og hjælpe et kommunistisk samfund på vej. Politisk set var ekspressionisterne ikke en samlet gruppe, tværtimod, men deres æstetiske sprog var i høj grad fælles. Forfatterne brugte et flammende billedsprog og knivskarpe staccatosætninger. Malerne satte klare lokalfarver op mod hinanden og skabte et dramatisk moment med clairobsecur og skarpe vinkler; tegningen blev skarp og baseret på liniers og vinklers rytmik. Kunstneren brugte motivets linier sådan, at de gengav, hvad han følte for motivet, mere end motivets fremtoning. I alle tilfælde kom den subjektive inderlighed i højsædet frem for den objektive beskrivelse – hvilket gentager min pointe om *Dr. Caligaris Kabinet*, om end filmen går videre og antyder, at hverken den ene eller den anden subjektive inderlighed har mere gyldighed end den umulige objektive beskrivelse. Denne udadtil totalt eks-

pressionistiske film er således indadtil kritisk over for ekspressionismens egen naivitet.

Den tidlige ekspressionistiske film måtte nødvendigvis undlade såvel farverne som talen, men udnyttede til gengæld linie og clairobseur i scenografi og lyssætning – og staccatoen i klippeteknik og gestik. Man lod enkelte karakterer stå for samfundsgrupper eller typer, f.eks. Faderen, Arbejderen, Myndighedene, Frelseren, Den Onde, osv. – og underspillede således individuel karaktertegning. Byen blev typisk en anonym skueplads, der repræsenterede *Det Onde*. Dichotomier som fader vs. søn, autoritet vs. offer, arbejdspligt vs. sexuel lyst, social integritet vs. psykopatologi paralleliseredes og udgjorde en stor del af især den narrative (og filmiske) ekspressionismes tema. Paul Monaco har fundet,<sup>22</sup> at tysk film i tyverne som i en slags besættelse af den tabte krig konstant kredser om temaerne: forræderi, den fremmede som bringer ondt, skyld, kapløb med tiden og farlige gader. Alle de fem temaer findes i *Dr. Caligaris Kabinet*.

Filmen falder også godt ind i den række af dæmonisk romantiske historier, der optog ekspressionisterne. Somnambulisme-temaet og Caligari/Cesare kendes fra E.T.A. Hoffmanns fortællinger, f. eks. dobbeltgængerfortællingen *Djævleliksiren* fra 1816, og film som *Der Andere* fra 1913, hvor en person er offer for personlighedsspaltning mellem borgerlig og antiborgerlig livsform, *Der Student von Prag* fra 1913, hvor studenten indgår en pagt med Den Onde og hans spejlbillede virkeliggøres, og *Golem* fra 1913, den Jødiske myte om en figur af ler, der af Kabbalisten indgives liv og hærger byen Prag. Janowitz har udtalt, at han i *Golem* genkendte sine traumatiske krigsminder. Borgeren har fået et janusansigt, og Dr. Jekyll and Mr. Hyde er her Dr. Caligari und Herr Cesare. Men ikke blot er »du Caligari« (som plakaten sagde), du er i det hele taget altid *den anden*. Og i vores film gælder det totalt: virkeligheden er også altid en anden. Filmen rummer således den ekspressionistiske hang til dichotomisering i en så yderlig konsekvens, at dichotomierne ligger i lag på lag, der ender med at modsætninger mødes og opløser dichotomierne indefra. I Fritz Langs film *Dr. Mabuse, der Spieler* fra 1920, finder vi følgende bemærkning om ekspressionismen: »Ekspressionismen er blot et spil, men hvorfor ikke? I dag er alting blot et spil!« Slår man sig til tåls med, at virkeligheden er ubestemmelig, står man tilbage med kun at kunne sige, at alt er et spil: vi kender ikke virkeligheden, kun vores forestillinger derom, som vi selvhøjtideligt kan mene er sandhed. Det er netop spillets kriterium, at man lader, som om imaginationen er faktuel, og det er psykosens kriterium, at man ikke kan skelne. I *Dr. Caligaris Kabinet* fører det så vidt, at vi har glemt, at vi spiller: selv den, der kan helbrede den sindssyge, kan ikke skelne. Så er det ikke længere spil, men tragedie.

I første halvdel af 20'erne fulgte en del ekspressionistiske film i stil med *Dr. Caligaris Kabinet*, f.eks. *Dr. Mabuse, der Spieler* (1920), *Raskolnikov* (1923), *Nosferatu* (1924), *Der Letzte Man* (1924) og siden *M* (1931) og *Dr. Mabusés Testamente* (1933), der slutter ligesom »Caligari« med Mabusés ansigt alene i billedet stirrende mod publikum. Alle hovedpersonerne i disse film kan ses som varianter over Caligari. I midten af tyverne annekteredes ekspressionismen i det hele taget gradvist af det kommercielle marked og flyttede dermed fra den intellektuelle avantgarde til industriel design, ikke mindst i Hollywoods æstetisering af ekspressionismens formsprog i 'Film Noir'-genren fra årene efter 2. verdenskrig. Dermed spillede ekspressionismens budskab fallit: frigørelsestrangen endte som akademisme eller gik i borgerskabets tjeneste, den blev til design-æstetik eller virkemidler i underholdningsfilm. Det lykkedes ekspressionisterne at revolutionere æstetikken, men ikke mennesket eller samfundet. De manglede et klart alternativ, der skulle erstatte det, de kritiserede.

Tysklands (og i det hele taget Europas og Ruslands) kunstnere og intellektuelle var delt imellem på den ene side en romantisk, spiritistisk og teosofisk/antroposofisk metafysik, der på den ene side interesserede sig for åndernes verden og metafysisk forløsning af verdens byrder, og på den anden side en socialt orienteret anarkistisk og/eller psykoanalytisk tankegang orienteret mod sociale magtstrukturer og det underbevidste;<sup>23</sup> begge udtrykte sig i de traditionelle tyske greuel-romantiske fortællinger og motivkredse. Fælles for ekspressionisterne var en foragt for positivisme, videnskab og bourgeoisiets snusfornuftige principper – alt det, den gode skråsikre direktør og den ædelmodige Franzis står for. Bemærk at filmen således i sit grundtema sætter ekspressionismens yndlingsaversioner op imod den selv (direktøren vs. Franzis) og derved problematiserer ekspressionismens egen udpegning af syndebugke.

## Metafysik

I åbningsscenen sidder Franzis og en mand på en parkbænk og taler sammen. Manden siger, at der findes ånder, og at de har drevet ham fra hus, kone og børn. Der klippes frem og tilbage mellem Jane og Franzis. Franzis siger: »Det er min brud«, hvorefter der klippes til Janes himmelvendte øjne, som får hende til at ligne en afdød. Han fortsætter: »Hvad jeg har oplevet med hende er endnu mere sælsomt, end hvad De har oplevet. Jeg vil fortælle derom.« Når Franzis nedvurderer spiritistisk metafysik, kan det antages at være et synspunkt, den implicite fortæller deler: hvorfor ellers åbne med at præsentere den spiritistiske metafysik via den gamle mand, når den på ingen måde i øvrigt er

relevant for filmen? Men også her giver filmen kontraindikationer: straks det er sagt, klippes der igen til Jane, der som en art antroposofisk åndevæsen uden jordforbindelse svæver forbi de to talende med øjnene vendt mod den højere verden; kontraen pointeres af, at vi tidligere har fået at vide, at hun er Franzis' forlovede, men hvorfor ænser hun ham så ikke? Hun er altså ikke en ånd, men vanvittig. Dermed placeres fortællingens tema som tragedie og inden for den psykiatriske diskurs. Vi forventer så, at Franzis vil fortælle historien om, hvordan hun blev vanvittig, men nej: ikke et ord derom. Og det viser sig efter fortællingen, at Franzis selv er vanvittig.

Her er flere ting sat over for hinanden, men på en uforløst måde: 1) Kernefortællingens præsentation vs. fortællingens indhold; én fortælling affærdiger en anden fortælling, men rummer ikke selv det, den lægger op til. 2) Spiritisme vs. psykologi; kritikken af spiritismen og dens idéindhold: at det psykiske kerneproblem, tvangsførestillinger, er langt mere sælsomt end spiritisme, siges af en sindssyg, dvs. en, der befinder sig inden for tvangsførestillingernes diskurs. Filmen efterlader os således i en situation, hvor vi har svært ved at afgøre, om der er nogen sammenhæng mellem, hvad ting og sager siges at være, og hvad de er. Denne ubestemmelighed grundet på kontraindikationer kendetegner i det hele taget filmen. Spiritismen er blot endnu et eksempel på, at den virkelighed, vi etablerede i begyndelsen, viser sig ugyldig senere. Angående spiritismen har filmen ikke sagt for eller imod, den har sagt, at dommen for eller imod (i.e. tvangstanker er »mere sælsomme«) har samme gyldighed som en sindssyg mands virkelighed (er tvangstanker), thi det er ud fra den, at dommen fældes! Igen udsiger filmen altså ikke nogen dom over noget emne, men der kan dog udledes en dom over domme i det hele taget.

## *Psykoanalyse*

Hvorfor er Franzis indlagt? Måske fordi det i virkeligheden er ham, der i jalousi har myrdet Alan!<sup>24</sup> I denne sammenhæng er det dog ikke afgørende, om vi kan fælde endegyldig dom over Franzis som morder eller ej. Tværtimod er det væsentligt, at filmen ikke bringer nogen forklaring – lige så lidt som en løsning. Hvad vi ser til det faktiske mord, er kun et (NB) *skyggebillede af virkeligheden*.

Det er væsentligt, at filmen ved slutningen kunne have udviklet sig i to retninger: enten mod at afsløre, hvorfor Franzis er indlagt, eller mod at vise, hvordan hans symptomer er opstået (hvoraf hans tvangstanke: at direktøren er Caligari, er kommet). At filmen lader situationen være, hvad den er, uden at ville forklare den, og i stedet kaster et satirisk skær over virkelighedsforstå-

elser og løsninger, er en vigtig pointe: den gentager forklarings og udlægnings uvæsentlighed og hulhed.

Det satiriske eller ironiske forhold til virkelighedsforståelser ligger allerede deri, at vi først ledes til at tro, at noget er virkeligt, hvorefter vi siden får det væltet omkuld, hvilket sker hele filmen igennem. Spøgelser, nej det er der ikke noget sælsomt ved; Jane er brud, nej, hun er sindssyg, og Franzis har næppe friet til hende før; Alan er intellektuel student, nej han er overtroisk og bliver skrækslagen ved en somnambuls forudsigelse af hans død; Cesare ligger i sin kiste, nej, i kisten ligger en dukke. Caligari er markedsgøgler, nej, han er en ond morder, nej, han er direktør for psykiatrisk anstalt, nej, han er skizofren og tror, han er Caligari, nej, han er en god direktør! Franz og den ældre herre sidder i en park og fortæller historier, nej, de sidder i en sindssygeanstalts have. Franz er normal, nej, han er psykotiker – m.v. der kunne nævnes flere, men disse synes de væsentligste omvendinger.

Det ekspressionistiske univers, med dets skarpe linier og grelle kontraster, forekommer alle andre steder end i parken, dvs. i fortællesituationen; det ekspressive kulisser-univers viser sig at repræsentere Franzis' psykotiske univers: kernefortællingen; men den glider over i den normale i rammefortællingens sidste del (hvad det betyder, vil jeg diskutere indgående senere). Omvendt er det ud af den naturlige, frie fortællesituation, parkens ikke-ekspressive og ikke-stiliserede univers, at muligheden for at erkende og helbrede det syge kommer. Der kan ikke være nogen tvivl om, at Franzis finder på historien, mens han sidder på bænken. Havde Franzis fortalt den før og ikke umiddelbart opfundet den i parkens fortællesituation, ville han næppe have reageret så impulsivt panisk, idet direktøren træder ind på anstaltens gårdsplads: de må jo have set hinanden utallige gange før (de mange forudgående og frugtesløse, møder ligger implicit i direktørens »*Endelig* forstår jeg hans vanvid«). Det er altså i det øjeblik direktøren får åbenbaret (kerne-)fortællingens pointe (at Franzis mener at han, direktøren, er Caligari), at direktøren erklærer, at han nu kan helbrede Franzis. Denne mulighed kommer af, at Franzis fortalte historien i parken, hvor han enten fandt på den eller blev bevidst om sin hidtil ubevidste tvangstanke. I fortællesituationen ligger altså både udsigelsen af det sindssyge samt forudsætningen for sundhed – og de er en og samme sag! Så filmens pointe er måske: Fortæl at autoriteterne (direktøren) er sindssyge, og alt bliver godt? Hvilket i grunden har en parallel i rammefortællingens slutdel (psykoterapien): fortæl din psykose, og alt bliver godt (og en parallel til ekspressionisternes højroastede beklagelser over verdens elendighed). I det følgende vil vi finde, at filmen også her giver kontraindikationer.

Direktørens overraskelse over at opdage, at Franzis tror, at han er Caligari, viser, at direktøren endnu ikke aner andet end netop det om Franzis' psykose,

der netop nu åbenbares – han har jo selvsagt ikke hørt Franzis beretning i parken. Når direktøren intet aner om Franzis psykose, virker det som en latterliggørelse af psykoanalysens skråsikkerhed, at Wiene lader direktøren erklære, at han nu ved, hvordan han skal helbrede Franzis. Cardullo har nærmet sig denne pointe:

»Wiene antyder ikke, at den sande direktør for sindssygeanstalten er Caligari-agtig i den kraft og autoritet, han udøver over det menneskelige sind. Det ville være letkøbt. [...] »Nu ser jeg, hvordan han kan bringes ud af sindssygen.« Det udsagn er i sig selv letkøbt: at tro Franzis kan helbredes så let. Wiene gør nar af den borgerlige mentalitets overfladiskhed og tåbelighed, måske endda med selve den menneskelige mentalitet i dens søgen efter simple svar på komplekse spørgsmål (husk direktørens selvtilfredse, tåbeligt smilende ansigt, der stirrer på kameraet, ud på publikum, ved den endelige »iris-out«). Det lykkes ham at give et spark til de borgerlige magtstrukturer som ekspressionisterne foragtede, samtidig med at han latterliggør eller undergraver, i og med Franzis' fortælling, den naivitet og ekstremisme, der lå i det meste af den dramatiske ekspressionisme selv. Den naivitet og ekstremisme er repræsenteret i en enestående grad af Janowitz' og Mayers originale fortælling i sig selv.«<sup>25</sup>

Vi kan tilføje, at Wiene ikke alene gør nar af den borgerlige mentalitets overfladiskhed og tåbelighed, men også af intelligentsiaens selvhøjtidelighed og skråsikre lettroenhed. Vi ser allerede den pointe i Alan: den intellektuelle student er i bund og grund et skvat og dybt overtroisk; den implicitte fortæller skiller sig hurtigt af med ham.

## *Desintegration – reintegration*

Ekspressionisterne så og viste, at det moderne subjekt på en gang var »ved at desintegreres og dog forsøgte at blive reintegreret, ved at dø og dog forsøgte at blive genfødt«.<sup>26</sup> Forkaster man sin samtids menneske, må man spørge: hvilket menneske ønsker man i stedet? Og hvilket samfund? *Dr. Caligaris Kabinet* berører disse spørgsmål og problematiserer ekspressionismens samfundskritik og dens manglende eller uholdbare løsninger. Filmen kommer ikke med flere svar og løsninger, men peger på det absurde i skråsikker virkelighedsforståelse, samt sløve og naive løsninger. Havde manuskriptet til *Dr. Caligaris Kabinet* stået uden rammefortælling,<sup>27</sup> ville filmen blot have været endnu et stereotyp ekspressionistisk vredesudbrud à la: »Autoriteterne er åndssvage, lad



os lave revolution!« Wiene indlejrede Janowitz og Mayers kernefortælling i en ny rammefortælling og fik filmen til at afsløre »det vanvittige, overdrevne og ultimativt selvdestruktive, der var ekspressionismen iboende«. <sup>28</sup> Eftersom filmen selv udtrykker sig i ekspressionismens sprog, kan denne »afsløring« synes selvironisk og selvinvaliderende, altså endnu en modbevægelse, der er med til at øge ubestemmeligheden og efterlade os med den pointe, at alt er ubestemmeligt.

*Dr. Caligaris Kabinet* synes umiddelbart at ligge i forlængelse af den tyske tradition for dæmonisk romantik og »greuel«, men slægtskabet med greuelromantikken findes i overfladen mere end i dybden. Ganske som filmen i andre sammenhænge fremkalder et skema for derefter straks at invalidere det, fremkalder den også den tyske sentimental-romantiske studenter-dandy med kalvekrøs, der vandrer alene rundt i sin lejlighed med himmelvendte øjne, mens han læser digte. Netop sådan møder vi Alan, men han fejes hurtigt af banen. Greuel-romantikken ligger i hele Caligari-temaet, der eksplicit (og rammende) dateres 1783 i direktørens speciale: den erklæres for en tvangstanke.

Ironien finder vi både implicit og eksplicit. Stadssekretæren sidder på en alt for høj stol og er meningsløst utilgængelig (meningsløst, fordi han jo faktisk sidder lige for) og er overdrevet lunefuld (Caligari skal vente, fordi sekretæren er i dårligt humør, ikke fordi han har travlt). Væggen ved fuldmægtigens dør er bemalet med paragraftegn som et overdrevent tydeligt udtryk for hans latterlige paragrafrytteri. Paragraftegnet skal forstås som fuldmægtigens tvangstanke, ligesom *Du musst Caligari werden* er direktørens: i begge tilfælde ser de 'skriften på væggen'. De to betjente sidder fjoget krumbøjet over skranken ligeledes på alt for høje stole. Filmene er endvidere drilagtig over for de selvtilfredse løsninger, de hurtigt udpegede syndebugke og de dramatiske og voldsomme metoder. Dermed er den generelt drilsk over samtidens og i særdeleshed ekspressionismens afmægtige spirituelle og politiske nihilisme. Alligevel er den fuldstændig indskrevet i ekspressionismens verdensopfattelse og æstetik, hvorved den bliver underfundigt selvironisk bag gysset.

## Scenografi

Den afviste spiritist-metafysik tjener et dybere tematisk formål end blot at placere filmens metafysik inden for psykoanalysens frem for spiritismens rammer, nemlig at understrege det før antydede tema: uvished om hvilken virkelighed vi står i. Hele fortælsituationens scenografi er normal (parken) og de to talende virker ikke (umiddelbart) sindssyge, men allerede åbningsstemningen,

»der findes ånder«, rejser spørgsmålet: i hvilken virkelighed? Så træder Jane ind og ligner et åndevæsen eller en vandrende død – er hun en ånd? Er hun virkelig? Franzis erklærer, hun er virkelig ved at sige, hun er hans forlovede, men kan man være forlovet med en kvinde, der ikke ænser en og gebærder sig som en *somnambul*? Temaet gentages stadig: Cesare-somnambul i kisten viser sig at være en dukke. Markeds-Caligari viser sig at være en psykotisk psykiater, der viser sig at være en god helbreder af psykose. Cesare er som søvngænger ond og dør i fortællingen, men efter Franzis har fortalt færdig, ser vi ham levende, hvor han kæler blidt for en blomst. Alle elementerne skifter således valens, kun et element er det samme filmen igennem (fraset fortællesituationen i parken): scenografiens stil som iscenesat virkelighed. Det vil vi se på betydningen af om lidt.

Janowitz skrev i den originale drejebog, at scenografien skulle udføres i stil med Alfred Kubins malerier og tegninger. Mayer har udtalt, at der var et slægtskab mellem hans egne ideer, og George Gross' tegninger med deres foragt for korrupte magthavere. Kubin afslog imidlertid at udføre scenografien, så arbejdet blev overtaget af Declas egne scenografer: Hermann Warm, Walter Reimann og Walter Röhrig. De var alle tre tilknyttet Berlingruppen *Sturm*<sup>29</sup> der promoverede ekspressionisme i alle kunstretninger. Reimann malede ekspressionistisk, og Warm mente, at film skulle være »levendegjorte tegninger«. <sup>30</sup> De var således allerede fra starten disponerede for at lade scenerne fremstå som ekspressionistiske billeder bragt til live, at lade filmen leve op til sin metafor: »levende billeder«.

Filmen blev optaget i studiet. Pommer sagde i 1947,<sup>31</sup> at der blev stillet to krav til scenografien, der skulle eksperimenteres, men især spares. Elektricitet var i efterkrigstiden rationeret, og Decla havde opbrugt sin kvote.<sup>32</sup> Pommer angiver det som grunden til, at man besluttede at lade skyggerne være malede frem for ægte. Sparehensynet medvirkende til, at samtlige kulisser blev udført som bemalet lærred, men denne brug af teaterlærredet er så original, at sparehensynet snarere virkede kunstnerisk befordrende end hæmmende. Wiene gennemførte den ekspressionistiske stil konsekvent og producenten Rudolf Meinert bad om at få kulisserne udført så excentrisk som muligt.<sup>33</sup> De er malet grafisk som ekspressionistiske tegninger og bærer i det hele taget præg af træsnit, f.eks. af Kokoschka- eller Feininger-billeder.<sup>34</sup> Warm's skitser til scenografien synes påvirkede af Kubin. Warm har siden udtalt, at de skulle indfange det moderne livs kaos og være helt ved siden af virkeligheden. Arkitekturen synes desuden inspireret af smalle klaustrofobiske gyder fra middelalderlige byer eller ghettoerne i Prag; Janowitz fødested.

De ydre forhold – efterkrigstidens klaustrofobi, ghetto, tysk middelalderlandsby – integreres i et overordnet udtryk for det sjælelige. I det hele taget bygger det visuelle indtryk ikke på overfladen, men på essensen. Interessen i det åndelige frem for den ydre fremtræden var som nævnt et centralt tema i tysk ekspressionisme.

## *Funktionen af filmens scenografi-som-teaterkulisse*

Film adskiller sig fra tekst ved at have et element af ekstrem konkretion: scenografien. Scenografien udgør det narrative elements kontekst og bærer således et skema, der afgrænser mulighederne for at udfylde det narrative forløbs ubestemmelighedssteder.

Uanset hvordan vi tolker filmen *in toto*, så får vi problemer, når vi sammenlæser narrationen og scenografien. For det er kun rammefortællingens fortælsituation, der er iscenesat normalt – endda med ægte piletræer omkring dem: de eneste ægte vækster i filmen! Naturen er således sund og optræder i fortælsituationen: kulturen derimod er gennemført deform, tydeligvis en skal (kulisse) og blottet for organisk liv bortset fra menneskene og en enkelt *lænket* abe (natur) i menneskeklæder (kultur)!

Så snart Franzis og hans tilhører rejser sig fra bænken er de i den skæve kulisseverden igen – ganske vist det psykiatriske hospital, men ikke desto mindre en skæv kulisse, der scenografisk udgør en forlængelse af den psykotiske virkelighed, som Franzis' fortælling udfolder.

At filmen er tænkt som et teaterstykke, der ikke er et teaterstykke, men en film (der ifølge nogle kritikere heller ikke er en film, men filmet teater), udtrykkes tydeligt i akt-inddelingen og betones i titlen: »Ein Filmspiel in 6 Akten«. Også her finder vi den dobbelthed (ubestemmelighed), jeg igen og igen fremhæver. Det eneste, vi kan sige, er, at vore begreber invalideres. Filmen er så anti-repræsentativ og så lig et filmet teaterstykke, at kritikere har afvist den som en teknisk »regression« og »negation af kamera-realisme«<sup>35</sup> – endda at den er en filmhistorisk fejl.<sup>36</sup> Sådanne kritikere overser den subtile pointe, der ligger i at lade filmen fremtræde som repræsentation af ikke-virkelighed (et teaterstykke): filmen søger ikke repræsentation af det reale, men derimod repræsentation af det irreal: et psykoseagtigt hverken-eller univers. Psykotikerens liv forholder sig jo til den normales som teatrets verden til den almindelige verden: et imaginært/fiktivt plot, der udspiller sig i en pseudovirkelighed.

Wiene vil imidlertid ikke nøjes med at erklære kernefortællingens univers for galt, han erklærer også rammefortællingens »sunde« univers for galt: beg-

ge iscenesættes i en verden af identiske kulisser. Filmen er ikke blot en »ydre projektion af psykologiske begivenheder, [der] får den ekspressionistiske scenografi – snarere end rammefortællingen – til at symbolisere den generelle resignation og trækken sig ind i en skal, der forekom i efterkrigstidens Tyskland«,<sup>37</sup> for scenografien er i sig selv samfundskritisk. Ikke fordi den er grotesk, men fordi rammefortællingens slutning har samme scenografi som kernefortællingen. At det har en semantisk funktion, at de to universer stemmer overens rent scenisk, understreges af, at deres scenografi modstilles scenografien i parken (NB: fortællesituationen). Den modstilling vender jeg tilbage til.

### *Kamerateknik – og brug af iris*

At filmen bevidst er iscenesat som teater understøttes af kameraestetikken, der stort set undgår bevægelse og i stedet lader kameraet *beskue* scenen, som var begivenhederne set fra en teatergæsts ubevægelige plads. Indtrykket af at beskue forstærkes ved brugen af iris, som frarøver billederne deres objektivitet: irisen placerer dem i en tilskuers øje og foregiver dermed at være et subjekts blik på tingene. I dette tilfældet erindret; åbningsscenes klip fra parkbænken til Holstenwall, og Franzis bemærkning: »jeg vil fortælle Dem derom«, knytter irisen til Franzis.

Brugen af iris gentages desuden med en sådan hyppighed, at det giver indtryk af to ting: 1) at hele scenen vokser ud af en enkelt detalje, der: 2) besætter fortællerens opmærksomhed og afføder resten af scenen og dens handling. Dette, at der over en enkelt detalje udfoldes en dramatisk fiktion, er netop et grundtræk ved den paranoide psykose. Kamerateknikken styrker således rammefortællingens situation: at kernehistorien er Franzis' fantasi. Ydermere, siden scenen vokser ud af irisen, at det hele vokser frem i Franzis' fantasi i selv samme fortællesituation. Dette understøttes også af, at Franzis (allerede inden fortællingen er begyndt) overraskes over, at sindssygeanstaltens direktør optræder som Caligari (det må være i det øjeblik, i fortællesituationen, at det går op for ham, at de er et); hans overraskelse får endda en rammetekst for at tydeliggøre det: der står kun det ene ord: »Er«,<sup>38</sup> og der klippes til Franzis' undrende ansigtsudtryk.

Det er interessant, at irisen i kernefortællingen signalerer Franzis' retrospektion eller imagination, for irisen skifter karakter, efter at Franzis' fortælling er færdig. Når den forekommer som ramme omkring de sindslidende, er det inden Franzis er kommet ind i gården igen, og den fungerer som en portrætramme om de enkelte figurer. Til sidst lukker der sig på samme portrætagtige måde en iris om direktørens selvsikre ansigt. Denne slutiris tvinger os

til at spørge: hvis iris? Og dermed: hvis virkelighed? Når den lukker sig til slut, hvor Franzis er i spændetrøje bagest i billedet, kan det kun være den implicite fortællers udsagn om, at det vi har set er publikums syn; i slutscenen stirrer direktøren jo også ind i linsen og dermed publikum i øjnene – vi forventer nærmest, at han vil bukke, ganske som en skuespiller ved at bukke afslutter med at bringe publikum tilbage til bevidstheden om sig selv som tilskuere til en iscenesat virkelighed.

Denne skuespillerpositur er ikke tilfældig: hele filmen er, som tidligere argumenteret, et teaterstykke. Irisen er ganske vist filmen igennem knyttet alene til Franzis – eller rettere (i ekspressionistisk ånd): Franzis som *type*: dvs. som udtryk for det særlige syn på verden, der ikke kan skelne mellem imagination og virkelighed (hvilket er det samme som teatergæstens syn og filmpublikums syn – og for at gentage min pointe om filmen: måske nok alles syn). Publikums syn identificeres således med det syn, der ikke ser virkeligheden, men kun er forestilling om virkeligheden. Så også i kamerateknikken søger Wiene at problematisere både virkelighedens, erkendelsens og udsigelsens status.

### *Det ubestemmelige rum*

Scenografien er forbavsende flad, men former i kraft af kulissernes forstærkede – og forstyrrede – perspektiv alligevel et (i dobbelt forstand!) falsk rum. Et rum, der er ubestemmeligt ved at være baseret på perceptionsfordrejning, får en psykotisk karakter; denne virkning opnås ved det, at ingen af scenografiens linier følger naturlige horisontale/vertikale retninger, de enten hælder eller buer.<sup>39</sup> Det forstærkede eller omvendte perspektiv bevirker, at personerne, når de bevæger sig, virker skiftevis unaturligt store eller små, magtfulde eller svage, truende eller ynkelige – og det vil sige ubestemmelige såvel reelt som symbolsk. I det konsekvent besynderlige univers påvirker besynderligheden det normale element, de sociale relationer præges af dissonans, og personernes forhold til omgivelserne bliver ubestemmelige. Den sociale integritet bliver derved ikke blot forstyrret (har den sit eget liv, er den holdt i skak eller er den ved at styrte sammen?), men endog ubestemmelig i sin forstyrrethed.

En anden ubestemmelighed er flagenes retning. Netop vinden kan opfattes som en klar bærer af retning, og vi finder i filmen to forskellige steder, hvor to flag på en gang forekommer; begge på markedspladsen: det ene sted er et ikke nærmere bestemt sted, det anden er ved Caligaris telt. Flagene det ene sted har samme retning, flagene ved Caligaris telt har modsat retning! Man kan umiddelbart fristes til at mene, at to flag, der samme sted har hver sin retning, betyder, at der ingen retninger findes, men det vil være en forhastet slutning, for to

flag med hver sin retning illustrerer netop to retninger: var der ingen retning, ville de hænge slapt ned. Desuden har de andetsteds samme retning, så det, at der ved Caligaris telt er tale om *dobbelt retning* er en *pointe*, der først og fremmest illustrerer Caligaris dobbeltspil, men også Cesares dobbeltvæsen (menneske vs. maskine/dukke) og ydermere psykotisk vs. sund og sand vs. falsk. Det illustrerer min flere gange nævnte opfattelse, at filmens tema netop, at der ikke findes en retning, uden at der samtidig findes en anden, ikke en mening uden også en anden lige så gyldig/ugyldig; ingen af dem har i sig selv gyldighed.

Scenografien iscenesætter den forstyrrede eller imaginære virkelighed som teaterkulisse. Dette tema gentages i Cesare: han er som somnambul et ubestemmeligt menneske, som Caligari bestemmer over – og Cesare iscenesættes på et tidspunkt konkret som, hvad han ellers kun er metaforisk: en dukke (altså en dukke af et dukke-menneske). Også således forskyder filmen seerens fornemmelse af, hvad der er virkeligt. Caligari, der er den store onde manipulator af det somnambule dukkemenneske, Cesare, viser sig at være den store gode genopretter af virkelighed: direktør på en psykiatrisk klinik. Ikke nok med det: gode Jane viser sig at være en gal patient, onde Cesare: god, og Franzis har selv skabt hele teaterstykket – der ydermere er en filmatiseret fortælling. Intet er altså, hvad det umiddelbart ser ud til at være, og ydermere: intet er, hvad det siges at være, hverken når det siges af myndigheder, læger eller venner.

Gyserfortællingen er ikke kun omklamret af en rammefortælling, men gyser- plus rammefortælling er yderligere omklamret af, hvad der kan kaldes en rammescenografi. De eneste to steder i filmen, der forekommer ægte piletræer, ægte jord og rigtige blade, er der, hvor Franzis fortæller sin historie – først tilsyneladende i en park, siden ved vi, en park ved en psykiatrisk klinik. Parken er det eneste normale, og det normale, som vi tror er frit, viser sig i virkeligheden at være »indlagt« i en galeanstalt. Det normale rum er således blot et frit sted, hvor de gale kan udsige deres imaginære virkelighed.

## *Hvad er meningen?*

Filmene er *in toto* en historie om udsigelse, virkelighed og virkelighedsbeskrivelse/udlægning. Filmen har fire faser med hver sit tema: udsigesituationen (parkbænken), det udsagte (kernefortælling), udsigerens status (Franzis er indlagt) og udsigelsens værdi (den kan helbrede/åbenbare sandheden – om Franzis). Udsigelsens særstatus fremgår tydeligt af, at udsigesituationen (parken) adskiller sig radikalt scenografisk. Det er desuden væsentligt, at udsigelsens

værdi er dobbeltbundet: udsigelse af en psykotisk fantasi er vejen til sandheden (direktøren kan gennem den nå den sande Franzis).

Jeg har tidligere argumenteret for, at det hele er noget Franzis finder på, mens han fortæller. Bemærk den dobbelthed, at selv samme overgang fra det sunde fortælleunivers til det syge Holstenwall også er den, der får Franzis til at identificere direktøren med Caligari. Dette gælder såvel i første som i anden overgang: fra park til by og fra park til psykiatrisk anstalt. Desuden at det principielt er samme identifikationsforhold, der afføder både Franzis' tolkning af direktøren og siden direktørens tolkning af Franzis! Selv det åbenbarende øjeblik er dobbeltbundet, ambivalent, i sig selv ubestemmeligt.

Uanset hvad vi udsiger om virkeligheden, og hvem der udsiger det, så bygger det altså på fejlagtig identifikation af ydre forhold med psykiske forestillinger. Vi udfylder det, vi ikke ved om virkeligheden, med plausible muligheder udstukket af det skema, vi begriber eller lægger i det sete. Pointen i *Dr. Caligaris Kabinet* er, at uanset hvad vi udsiger om virkeligheden, om det så er psykotisk eller professoralt, så kan intet af det hverken bestemme virkeligheden eller løse de modsigelser, der er mellem indre skemaer og ydre virkelighed. Filmen vender dette grundproblem til en kritik af ikke blot erkendelsen, men navnlig forklarings- og løsningsmodellerne. Vi kan ikke sige noget om samfundet, men kun om vores oplevelse deraf; vi kan ikke skelne mellem imaginært og 'sandt', og vi kan heller ikke helbrede samfundet, da det i alle tilfælde blot vil være en manipulationsakt.

Skal vi sammenfatte meningen med alt dette, bliver det noget i retning af: *Du er gal, hvis du siger, det er sandt, hvad du siger, hvis du siger det om noget, der er galt.* Men måske er vi galt på den? Lad os se videre.

### *Fortælle teknik og den narrative struktur*

I en periode mente man som nævnt, at rammefortællingen var tilføjet imod Mayers og Janowitz' intention, hvorefter det siden kom frem, at de faktisk havde en rammefortælling<sup>40</sup> og altså aldrig havde tænkt sig at lade kernefortællingen stå alene. I Mayers og Janowitz' version er Franzis ikke indlagt på en sindssygeanstalt; han er gift med Jane og en velbærget doktor, der for sine punchdrikkende venner fortæller den historie, vi kender fra filmens kerne (dvs. mellem de to parkbænk-scener). I denne rammefortælling er der ingen tvivl om, at historien med Caligari og Cesare er virkelig – og vi bliver endda af en rammetekst bedt om at forstå, at Caligari var en sand videnskabsmand, som det blot slog klik for. Man kan i denne rammefortælling finde den sætning, som Pommer og Wiene har bygget den endelige rammefortælling på: Franzis

nævner i spøg, at han på et tidspunkt »føjte det, som om han selv havde mistet sin sunde fornuft«. <sup>41</sup>

Fortælleteknisk gør Wiene det, at han lader overgangen fra fortællersituation til kernefortælling være kraftigt markeret ved brug af tydelige modsætninger: vi går fra *park, natur, genkendeligt og intimt* til *kulisser, by, uigenkendeligt og prospekt*. Vi er således ikke i tvivl om virkelighedens status: vi går fra sund til sælsom (Franzis karakteriserer jo også sin fortælling som *sælsom*). Men det utrygge (»skema 1«): åndevæsner som mulighed, Jane som »zombie«, »mere sælsom«, er indlejret i det kendte naturlige (»skema 2«); sådan bliver vi straks af åbningsscenerne kodet med to skemaer. Fortælleteknikken undertrykker det skema (1), der gør os utrygge ved parkens sunde virkelighed, ved straks at modstille det med det sælsomme Holstenwall univers. Vi har ingen grund til at være utrygge ved Franzis eller hans virkelighed.

Derimod bevæger vi os, efter at kernefortællingen er endt, glidende og kontrastløst fra Holstenwall over park til sindssygeanstalt. Det er de samme kulisser og de samme personer som i kernefortællingen, oven i købet anbringes Franzis i samme celle, som han fik Caligari anbragt i (hvilket i øvrigt må betyde, at Franzis har været i den før, siden han kan rekonstruere den i sin fortælling). Fraværet af markante skel til sidst får problematiseret, hvilken virkelighed vi befinder os i. De to virkeligheder begyndte som modsætninger, men ender, idet forskellene undertrykkes, som en enhed. De to skemaer (1 og 2), der fremkaldes i åbningen, og hvoraf det ene undertrykkes, kolliderer i slutscenerne ved at det skema, der undertrykkes i åbningsscenen, bryder frem (i øvrigt ganske som Franzis' undertrykte vrangforestilling bryder frem, hvorved det spiritistiske og overnaturlige skema endnu engang forbindes med tvangsforestillinger). Vi bliver, efter at kernefortællingen er endt, utrygge ved Franzis og hans virkelighed (den vi troede var naturlig, skema 2); men idet alting vendes om endnu engang (ved ovennævnte identitet mellem de to verdens aktører og steder og endelig ved den skråsikre direktør), efterlader den endelige slutning os i en situation, hvor vi ikke ved, hvilket skema, vi skal ty til. Det er ikke sådan, at den virkelige verden siges at være lige så kaotisk som en psykotisk fantasi, for dette »lige som« er kernen i, hvad filmen ugyldiggør. Man kan ikke sige noget om noget og derfor heller ikke, at noget er »som«; vi kan til sidst ikke tale om andet, end at de to virkeligheder har blandet sig (vel endda mistet deres distinktion, hvorved endnu en dichotomi, ekspressionisterne yndede, er opløst); det psykotiske og det reelle kan ikke længere adskilles, og ingen af dem kan bestemme virkeligheden.

Rammefortællingens univers er således ubestemmeligt i forhold til kernefortællingen, og begge universer bestemmes som pseudovirkelighed (kulisser og/eller fantasi) i forhold til fortællersituationens (natur/park), men ramme-



fortællingen defineres så til slut i forhold til kernefortællingen som ægte og sund. Værket skaber en åbenlyst ubestemmelig situation, hvorfor vi må konkludere, at værket vil sige noget om den generelle ugyldighed af forklaringer og løsninger, såvel sociale som videnskabelige.

### *Plakaten: Du muss Caligari werden*

I naturen (fortællesituationen) fremtræder det sindssyge normalt, men det er adskilt fra naturen; i kulturen (i slutningen) befinder det syge og det sunde sig inde i hinanden i en uadskillelig enhed, hvor vi ikke kan sige, hvad der er hvad: kulturen er dannet af begge og rummer begge. *Du er Caligari!* som plakaten fortalte enhver almindelig borger på gaden, og som Franzis udbrøder over for Direktøren. Men plakaten citerer ordret Caligaris tvangstanke, ikke Franzis' anklage, hvorfor plakaten må identificeres med både den sunde (pseudosindssyge) direktør og den syge (pseudosunde) Franzis. Plakatens udsagn om virkeligheden, plakatlæserens, er derfor lige så tvetydig, ganske som dens plads i virkeligheden (på gaden) er det og følgelig plakatlæserens status. Er plakatlæseren, eller er plakatlæseren ikke, Caligari? Det afhænger af, hvem vi vælger som udsiger af plakatteksten! Udsigelsen er igen en dichotomi af på en gang sand og falsk, men vi kan ikke afgøre, hvilken af dem, der er hvad: vi kan end ikke skille dem ad, for deres udsagn er identiske! Blot skal de forstås helt modsat. Det er således udsigesituationen, der bestemmer modtagelsen, og modtagelsen, der bestemmer udsigelsen; budskabet i sig selv har ingen gyldighed.

### *Bestemt ubestemmelighed*

Skal vi overveje, om vi overhovedet kan nærme os et mere konkret budskab, må vi indrømme, at spørgsmålet, om samfundet er sygt eller sundt, om man skal lave revolution eller ej, vist ikke er relevant; vi kan kun spørge, om filmen overhovedet mener, at man kan forholde sig klart til den problematiske virkelighed, man er involveret i. Den synes at svare det problematiske, at ens handlinger motiveres af det, man udsiger om virkeligheden – og på den anden side at meningsindholdet af det, man udsiger, er bestemt af ens virkelige handlinger. Forståelse og handling er derfor i alle tilfælde dømt til at være en inkonsistent og ubestemmelig kæde med uhyre skrøbelige led, hvis ender griber fat i hinanden i en cirkel. Det frustrerende ved filmen er, at den ikke levner noget

håb om et gyldigt standpunkt: den iscenesætter ubestemmeligheden og dømmes troen på den sikre viden som psykotisk eller selvglad.

Filmen forholder sig i høj grad, om end indirekte, til sin samtid: den uvisse situation mellem revolutionen og etableringen af republikken; den er splittet mellem det forgangne og det kommende og mellem ubestemmelige universer. Kernefortælling eller rammefortælling; filmen eller tilskueren; Holstenwall, sindssygeanstalten, fortællesituationen, terapien: Hvad er virkeligt? Uanset hvad vi siger om verden, så er det ikke verden, men os selv, vi udsiger. Og subjektet er i alle tilfælde lige langt fra virkeligheden, om man er direktør på en psykiatrisk klinik eller psykotiker. Filmens pointe synes da at være (ikke at det er ligemeget, om man mener det ene eller det andet, som det er så moderne at mene i dag), men at uanset om man mener det ene eller det andet, så bedrager man sig selv, hvis man tror, at man ved besked.

Kun ved at iscenesætte ubestemmeligheden og samtidig tilbyde modstridende skemaer til at udfylde ubestemmeligheden med kan filmen effektivt invalidere de skemaer, den fremkalder. Den vil således ikke invalidere et enkelt skema, men invalidere principielt et hvilket som helst skema. På den måde løfter filmen sig ud over samtidens diskurs og bliver til en almen kritik af diskurs i det hele taget, lige så relevant i dag som i 1919.

## *Åh, nej!*

Faktisk er det påfaldende som filmen spejler vor egen tid (spejlbilledet er identisk, men alligevel modsat). Ganske som de eftertænksomme og klarsynene gemytter reflekterede over ekspressionismens naive politiske og psykologiske idealisme i 1919, reflekterer vi i dag over de sidste årtiers naive idealister og skråsikre politiske og psykologiske ideologier. På samme måde som i *Dr. Caligaris Kabinet* står vi med ungdomsoprørets Caligariere og finder, at de viste sig at være større pampere end de samfundsinstitutioner, de selv væltede; og vi står med flippersnes versioner af Cesare: den blide ungdom, der blev manipuleret af Caligarierne og siden gjort til syndebuk af samfundet – og viste sig altid at have levet i en søvngænger verden; og vi står med dem, der (indrømmet: som jeg nu selv gør mig skyldig i) prøver at udsige hele dette kompleks af selvhøjtidelighed og egoisme – og derved indskraver sig i Franzis: de må indrømme, at det eneste de ved er, at de vist ikke rigtig ved!

Kun de, der definerer en ideologi ud fra sig selv og dernæst definerer virkeligheden ud fra den og lever derefter, kan siges at have en integreret og sikker virkelighed – thi deres skema er urokkeligt som en celled gitter. Fællesnævneren for dem alle er vel selvretfærdig ideologi-»kritik«. Vis mig en idealist

eller ideologisk entusiast, der lever i en afskygning (et skema) af verden i kraft af sin ideologis filter, og som samtidig evner helt og fuldt *at være* i verden filterfri og umiddelbar – da vil jeg indrømme, at der i det mindste er en, der ikke befinder sig i Dr. Caligaris Kabinet! Men paradokset lader sig ikke forlige, og han er da i grunden alligevel en somnambul. Slutresultatet bliver, at *den ideologiske væren* forholder sig til *den umiddelbare væren*, som *den somnambule væren* forholder sig til *den vågne væren*. Vi, der ikke (som den somnambule) vil nøjes med at tro en forestilling om, at virkeligheden *er* virkeligheden, vil altid sige til dem: »Ja, ja, det er godt med dig!« – Indtil den dag vi opdager, de har manipuleret os som uskyldige Cesarer eller lagt os i spændetrøje,<sup>42</sup> som en klarsynets Franzis ... (*Åh, nej! vi er jo så alligevel endt som somnambule*) – men vi der ved, at vi ikke ved, vi skulle jo vide bedre. Men hvad stiller man op, når man ikke ved, hvor man står eller går?

»*Er!*«

Råbe højt kan vi alle gøre – og det gør jeg nu, ganske som Franzis, omend med anseeligt større fornøjelse. Jeg vil endda sige, at jeg morer mig!<sup>43</sup> Til forskel fra ungdomsoprørernes sen-ekspressionistiske tro på Freud og Marx og verbale geværkolber,<sup>44</sup> så kan vi i vor generation (der inderligt imødeser dette Caligari-århundredes endeligt) ikke tage hverken vor egen eller andres råben alvorlig. Der er meget andet end kirke-religion, der er opium. Det synes nu sådan, og deraf kommer et enkelt *ha!*, at hvad religion var for folket i forrige århundrede, har de materialistiske og psykoanalytiske ideologier været for intelligentsiaen i vort. *Ha, ha!* (latterens kilde må De selv finde, kære læser). *Ha! Ha! Ha!*

(*J.E. – Holstenwall, 1994, 75'året for...*)

## Noter

1. Filmens data: Titel: »Das Cabinet des Dr. Caligari – Ein Filmspiel in 6 Akten«. Instruktor: Robert Wiene. Manuskript: Carl Mayer & Hans Janowitz. Producent: Rudolf Meinert/Erich Pommer, Decla-Bioscop, Tyskland 1919. Fotograf: Willy Hammeister. Scenografi: Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig. Skuespillere: Conrad Veidt (Cesare), Werner Krauss (Dr. Caligari/direktør), Friedrich Fehér (Franzis), Lil Dagover (Jane Olsen), Hans Heinz von Twardowski (Alan). Varighed: 80 minutter.
2. I de forskellige versioner af filmen, jeg har set, mangler aktangivelserne fuldstændig i den ene, i den anden (NDR 1993, som jeg her lægger til grund) findes alle aktangivelser undtagen for 6. akt. Jeg finder det rimeligt at placere 6. akt enten

umiddelbart før eller (som jeg har valgt) efter rammefortællingens genoptagelse. Udover de i noterne anførte referencer henviser jeg til følgende titler af direkte relevans for *Dr. Caligaris kabinet*: R.V. Adkinson: *The Cabinet of Dr. Caligari*, London 1972 (oversættelse af drejebogen); M. Budd: »Retrospective Narration in Film. Re-reading »The Cabinet of Dr. Caligari«« In *Film Criticism* IV.1, 1979, p. 35-43; R.B. Byrne: »The Cabinet of Dr. Caligari« In *Films of Tyranny*, Wisconsin 1966, p. 1-43; L. Eisner: *Die Dämonische Leinwand*, Frankfurt a.M. 1987 (org. 1955); A. Lennig: »Caligari as a Film Classic« in S.J. Solomon (ed.): *The Classic Cinema. Essays in Criticism*, New York 1973, p. 56-65; først trykt i A. Lennig: »The Silent Voice. A Text«, 1969; L. Rubenstein: »Caligari and the Rise of the Expressionist Film« in S.E.&K. Bronner D. (ed.): *Passion and Rebellion, The Expressionist Heritage*, Cambridge Mass. 1983, p. 363-374; M. Silbermann: »Industry, Text and Ideology in Expressionist Film« in S.E.&K. Bronner D. op.cit., p. 374-384; S. Ringbom: »The Sounding Cosmos« in *Acta Academia Aboensis A*, XXXVIII (1970).

3. Selv inden for samme artikel af same forfatter; Tomasulo ser f. eks. Caligari som hhv. Hitler, psykoanalytiker og filmmager, jfr. F. Tomasulo: »Cabinet of Dr. Caligari: History/Psychoanalysis/Cinema« in *On Film* 11. Summer 1983, p. 1-7.
4. Her støtter jeg mig til Gadamer, idet jeg ser bestemmelsen af meningsindholdet som afhængigt af det indledende, mere eller mindre afgrænsede, mere eller mindre bevidste, spørgefelt, jfr. Gadamer: *Warheit und Methode*, Tübingen 1960.
5. I *Das Literarische Kunstwerk*, Halle 1931.
6. W. Iser: *Der Implizite Leser*, München 1972. Samt: *Der Akt des Lesens*, München 1976.
7. Eisenstein følte sig f.eks. så provokeret af filmen, at han erklærede, at den var »Et 'barbarisk karneval', der ødelagde filmkunstens sunde barndom og en dadelværdig kombination af 'stille hysteri, spraglede lærreder, oversmurede flader, bemalede ansigter og monstrøse chimærer's unaturlige, brudte bevægelser og handlinger« (citeret efter S.S. Praver: *Caligari's Children*, New York 1980, p. 165, ang. efter »Times Literary Supplement« 20 okt 1978). Eisenstein raser tydeligvis over alt det, der ikke passer ind i hans eget skema for filmæstetik. I bund og grund raser han ikke over andet, end at hans skema ikke magter at begribe Caligarifilmene, hvorfor han med en simpel forsvarsmekanisme vælger at afvise filmene totalt.
8. Praver op.cit. p. 171. Premierien i 1919 var en fiasko, ingen kom; efter heftig lanceringskampagne fik den premiere 12.2. 1920 i Berlins mest fashionable biograf: Marmorhaus.
9. Denne dichotomi er uden tvivl tilsigtet. Fritz Lang anbefalede Wiene at åbne filmene med en scenografi, der var naturlig og genkendelig, som modsætning til det ekspressionistiske by-univers. Dette havde måske oprindeligt kun den funktion at lede publikum langsomt ind i det sære ekspressionistiske univers. Ikke desto mindre kendetegner det overgangen fra fortælsituation til fortalt fortælling og tilbage igen. Muligvis var det ud af denne receptions-funktion, at Wiene og Pommer fik ideen til deres rammefortælling og dens funktion.
10. Erich Pommer var leder af Decla-Bioscop, der producerede filmene, men den formelle producent var Rudolf Meinert.
11. F.eks. *Gesellschaft für die Verbreitung der Volksbildung*, jvnf. B. Murray: *Film and the German Left in the Weimar Republic*, Austin, Texas 1990, p. 17.
12. In: G.A. Huaco: *The Sociology of Film Art*, New York 1965.
13. Murray op.cit. p. 18.

14. Om den kulturhistoriske baggrund, se E. Bjøl: *Vor Tids Kulturhistorie* bd. 2, Politikens Forlag 1978, p. 9-76 og H. Frisch: *Pest Over Europa* 1951, p. 77-93.
15. A.J.P. Taylor: *The Course of German History*, London 1982, p. 110 (orig. 1945).
16. S. Kracauer: *From Caligari to Hitler, a Psychological History*, Princeton 1974, p. 62 (orig. 1947).
17. Ibid.
18. Kracauer op.cit. p. 67.
19. Kracauer op.cit. p. 63.
20. Til at begynde med da det endnu var planen, at han skulle instruere filmen, foreslog Fritz Lang at lave en rammefortælling. Det er uvist, hvem der egentlig komponerede den endelige rammefortælling.
21. C.W. Leadbeater: *Man Visible and Invisible*, 8'th ed. 1980 (org. 1902).
22. P. Monaco: *Cinema and Society. France and Germany During the Twenties*, New York 1976.
23. På den spirituelle metafysiks side med stærkt engagement i teosofi og antroposofi står navne som Kandinsky (*Über das Geistige in der Kunst*, 1911), Mondrian, Jawlensky m.fl omkring *Blaue Reiter* og siden (fra 1923) *Bauhaus*; Kupka var siden sin barndom aktiv som spiritistisk medium; Malevich var passioneret tilhænger af Gurdieff, jfr. R. Lipsey: *An Art of Our Own, The Spiritual in 20'th Century Art*, Boston 1989).  
På den samfundsorienterede og psykoanalytiske side står *Neue Sachlichkeit* og *Die Brücke*. Anarkisterne samledes omkring grupper som *Tat* i München og tidsskrifterne *Die Freie Strasse* og *Die Erde*. En samlingsfigur var Freuds kritiske elev Otto Gross, der organiserede DADA i Berlin i årene 1917-19 sammen med Franz Jung. Desuden må nævnes kredsen om Stefan George og tidsskriftet *Die Aktion*, jvf. A. Mitzman: »Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis« og D. Kellner: »Expressionism and Rebellion« begge In S.E. & K. Bronner D. (ed.) op.cit. (se note 2), p. 55-82 og p. 3-41. Sidstnævnte grupper hentede selvfølgelig inspiration fra Freud, W. Reich, Marx og Nietzsche; begge grupper udtrykte sig i den indflydelsesrige Berlingruppe *Der Sturm* og Herwarth Waldens tidsskrift af samme navn.
24. Cardullo udforsker overbevisende denne tanke. Desværre har jeg ikke plads for at fremstille hele hans psykoanalyse af Franz som morder i relation til personernes værdiskift fra kerne- til rammefortælling, se B. Cardullo: »Expressionism and the Real Cabinet of Dr. Caligari« in *Film Criticism* IV.2 1982, p. 28-34.
25. Cardullo loc.cit. p. 33.
26. Kellner loc.cit. p. 31.
27. Som nævnt har man ment, at Janowitz og Mayer ikke ønskede en rammefortælling og at en sådan var aldeles imod deres oprindelige idé (jvnf. f.eks. Kracauer op.cit.), men blandt Werner Krauss' efterladte papirer fandt man Janowitz og Mayers originalmanuskript, og det har en rammefortælling, jfr. Praver op.cit. p. 168-169.
28. Cardullo loc.cit. p. 33.
29. Jvf. Kracauer op.cit. og i øvrigt note 21.
30. Citeret fra Kracauer op.cit. p. 68 (der citerer R. Kurtz: *Expressionismus und Film*, Berlin 1926. p. 61). »Levende Billeder« er i dag en kliché, men var den gang en fantastisk tanke.
31. Jvf. L. Eisner: »The Beginnings of the Expressionist Film« In S.J. Solom (ed.): *The Classic Cinema*, New York 1973, p. 52, en udvidet og revideret version af kapitlet »Die Geburt der expressionistischen Filmkunst« in *Die Dämonische Leinwand* Frankfurt a.M. 1987 (orig. 1955). Eisner angiver som sin kilde Pommer: »A Tri-

bute to Carl Mayer«, London 1947.

32. Tomasulo loc.cit. p.7.
33. Eisner loc.cit. p. 52-53.
34. Parallellerne mellem Feiningers billeder og filmens scenografi er så slående, at man kunne tro Feiningers havde været indblandet i scenografien eller havde kendt Warm, Röhrig eller Reimann – det er imidlertid ikke tilfældet, og Feiningers kendte intet til filmen før længe efter dens udsendelse, jfr. Kracauer op.cit. p. 69.
35. Begge citerer S. Kracauer: *Theory of Film*, New York 1960, p. 84 ff.
36. Så prominente personer som Ezra Pound og Eisenstein så helst, at filmen aldrig var blevet lavet, da den (angiveligt) spændte ben for filmudviklingens første spæde skridt. Blandt senere anti-Caligari folk kan nævnes Panofsky, Bazin og Tudor. Træk af Caligari-uenighederne fremstilles i Praver op.cit. p. 165-169.
37. Kracauer: *From Caligari to Hitler*, p. 71.
38. Der synes her at være forskellige variationer af filmen. Jeg har set en med teksten »OH!« og en anden med »Er...«, hvilket dog i denne sammenhæng ikke gør nogen forskel, da alle udråbene udtrykker overrasket genkendelse af *ham*, direktøren.
39. Den for tilskueren psykologisk forstyrrende effekt af de skæve og buede linier er behandlet af Kurtz op.cit. (se note 28).
40. Praver op.cit. p. 168-169, hvorfra følgende referat er hentet.
41. Ibid.
42. I grunden er en spændetrøje ikke l'autre i le mème, men l'autre om le mème – eller måske le mème i l'autre. Antager psykiateren Caligari da, at l'autre i l'autre (den fikserede psykotiker) skulle resultere i le mème? Antager hypnotisør Caligari at le mème i le mème (den somnambule) bibringer l'autre? Hvad, kære læser, er da du i forhold til det, du ikke er (dit skema)? L'autre? Eller le mème? Eller måske (oh, kætterske tanke!): *dig selv?* eller (hvor konventionelt) ideologisk avantgardist?
43. Er dette irrelevant? Hvilken funktion tjener morskab i et videnskabeligt apparat? Er det ikke netop fodnotens væsen, at være både et fremmedlegeme og en pointe? Morskaben må da henregnes til en fodnote. Således: *Ha!*  
Muligvis er morskaben såvel vor tids som ekspressionismens største apori, ergo må den være netop en fodnote ud fra hvilken, vi kan dekonstruere skråsikkerheden. At l'autre i le mème, morskaben i alvoren, kendetegner Dr. Caligaris Kabinet, skulle være tydeligt for enhver.
44. En pudsig rekyl disse verbale geværskud har: idet skuddet blev fyret mod De Andres ideologi, ramte kolben den skydende selv, og han så ethvert grundlag for sin egen ideologi dekonstrueret!