

John Mortensen

## Track 29

Flere af Nicolas Roegs film har kultstatus. Det er film, der har bevæget sig mod strømmen – som Neil Sinyard udtrykker det.<sup>1</sup> Det er film, der som temaer har haft menneskelige forhold, som er tabu, eller som befinder sig i grænselandet for det normale. Men det er også film, der har et andet sprog, end vi normalt møder i *mainstream*-film: der er scener, der monteres ind over hinanden og forvirrer vore perceptioner og følelser og dermed fortæller os det, der er latent i dem. Det har fremkaldt afsky for og afstandtagen til filmene; filmbranchen har ikke været glade for dem: *Performance* (1970) samlede støv i to år, inden den kom ud; *Castaway* (1986) blev forsinket og næsten opgivet, inden Canon skød penge i den; *Eureka* (1983) blev trukket tilbage af filmselskabet; *Bad Timing* (1980) fik Ranks navn fjernet fra startbillederne (gongongen); *The Man Who Fell to Earth* (1976) har fået bortklippet 20 minutter i USA og i videoudgaverne. *Don't Look Now* (1973) og *Bad Timing* blev censurerede, inden de kunne vises over BBC. Den sammenmonterede elskovs-/påklædningsscene i *Don't Look Now* eksisterer i fire forskellige versioner. Det er undersøgelsen af sexualitetens og voldens implikationer og filmens formsprog, der har lært af den freudianske psykoanalyses associationslogik og af surrealismen, der er skyld i det – og som samtidig har gjort filmene til kultfilm. (At filmene har opnået denne status, står i kontrast til, at tre af dem ikke har været vist i danske biografer, nemlig *Walkabout* (1971) og de to sidste, *Cold Heaven* (1992) og *Heart of Darkness* (1994) – den sidste er dog udsendt på videomarkedet.) *Track 29* (1987) vil jeg i det følgende analysere. Den er en af de film fra Roegs hånd, der har vakt mindst furore. Det skyldes, at dens tema er barneønsker. Den udforsker imidlertid temaet med samme kompromisløshed og voldsomhed, som Roeg har gjort i de andre film. Den viser komplekset af længsel, forhåbning, incestuøse fantasier, angst og generindret vold, der er forbundet med dette ønske.

Jeg starter analysen med at se på, hvordan filmen er fortalt. Vi er konstant i tvivl om, hvorvidt Martin, den tilbagevendte søn, er virkelig eller fantasi hos moderen, Linda. Dermed kan filmen give os et indblik i Lindas følelsesmæssige forvirring og identitetsdiffusion. Herefter analyserer jeg det fortalte: a) scenerne mellem Linda og Martin, b) forholdet mellem Linda og hendes

mand, Henry, c) Henrys firdobbelte liv. Jeg ser på Roegs brug af teater og film som kulisser, som forudsættes bekendte, og som bruges til at spille op ad. Og til sidst behandler jeg spændingen i filmen mellem Roeg og Dennis Potter, filmens manuskriptforfatter.

## *Spil med det virkelige*

Handlingen i *Track 29* strækker sig over to dage fra første dags morgen til tredje dags morgen. Der fortælles kronologisk, men med spring i rum. Det meste af tiden befinder vi os i byen, der ligger ved Cape River i North Carolina, men vi er dog også til stede ved et Trainorama for legetøjstog et sted i USA, som vi ikke ved, hvor er. Blot ved vi, at man kan komme dertil i bil fra byen, hvor handlingen ellers foregår, i løbet af et par timer. Endvidere er der flash backs til den kvindelige hovedperson, Linda Henrys, ungdomstid et sted i USA. Samme fortælleform med en handling, der udspiller sig inden for et kort tidsrum og så flash backs bag om handlingens begyndelsessekvens, møder vi hos Nicolas Roeg også i *Insignificance* (1985). I andre af hans film udsættes vi for et mere sprængt univers og en mere sprængt tidslig struktur, hvor forskellige handlingsforløb inden for forskellige tidsrum monteres sammen. Flash back'ene er så ikke nogen, der bevæger sig ud over den kronologisk set første sekvens. Eksempler på sådanne film fra Roegs hånd er *Don't Look Now*, *Bad Timing* og *Eureka*. *Track 29* er derfor en relativt traditionelt fortalt film, hvor på den ene side tidsforløbet ikke er sprængt, når vi ser bort fra et enkelt klip fra anden dags morgen, der optræder samme dag om aftenen, og hvor vi på den anden side tydeligt får fortalt, hvornår der er tale om flash back: det er kun i disse, at vi møder Linda i en rød kjole, at hun ser yngre ud osv. I modsætning til *Insignificance*, hvor vi har fire hovedpersoner, er der kun én i *Track 29*. At der er tale om en hovedperson, angives inden for Roegs univers ved, at vedkommende har fået tildelt flash backs, og det er der fire personer, der har i *Insignificance*; i *Track 29* kun Linda. Flash back'ene er korte glimt – et billede der går gennem hjernen – de andre scener er længere – også når to forløb er monterede. Endvidere er der en fantasi, der er klippet ind: en lastbil kører ind gennem Lindas soveværelse (på første sal); eller lidt senere går den gennem loftet. I den første scene med Martin kan han imidlertid ikke tilskrives Lindas fantasivirksomhed. Her har fortælleren gennem afstand til hende lagt ham ind.

Måske kan man sige, at Lindas og Martins forhold blot er fantasi. Den usikkerhed, vi har om, hvorvidt Martin kun er i Lindas fantasi eller virkelig er til stede, er det, der holder os fangen og i tvivl om, hvad det er, vi er vidne til. Vi

efterlades i mange scener i en uvished om, hvorvidt Martin er virkelighed eller Lindas hallucination/fantasi, og det gør, at filmen ikke kun skildrer Lindas ydre relationer, men også hendes indre verden. Når disse to verdener glider sammen eller optræder samtidigt, får vi beskrevet hele Lindas univers: ikke kun hendes kedelige hverdagsliv, men også hendes fantasier, håb, dagdrømme – og mareridt – selv om skildringen ikke lukker sig om sig selv. Lige som i *L'année dernière à Marienbad* (1961) af Alain Resnais, hvor vi aldrig finder ud af, om de to personer har mødt hinanden og har været elskere, lykkes det os ikke ved første gennemsyn at finde ud af Martins status. (I begge film hen-sættes vi i tvivlen gennem brugen af montage.) Et sted, i scenen i restauranten, snakker tjenerne sammen om Linda, som vi samtidig ser sidde og snakke med en imaginær person. Lige før har hun snakket med Martin. Her afsløres det, at Martin er et tankefoster og ikke eksisterer for andre end Linda. Da Linda kikker ud af vinduet første nat, er der tomt i gadelygtens skær, men i næste billede står Martin der så. Da vi senere – og ikke med Lindas øjne – kikker ud af vinduet, er han der ikke. Over for dette står et tredje sted, første scene, hvor vi møder Martin alene og helt uden kontakt med Linda. Lidt senere lykkes det for ham at få et lift hos en lastbilchauffør, ja selv en hund reagerer på ham: den løber bange bort. Martin blaffer. Inden han tages op af lastbilschaufføren, er der en bil, der kører forbi ham uden at ænse ham, så man kommer til at tænke på, om chaufføren overhovedet har set ham – eller blot ignorerer ham. Et andet sted opfatter vi Martin som virkelig, nemlig i cafeteriaet, hvor han ikke kun sidder over for Linda, men også over for hendes veninde Arlanda; tilsyneladende er han altså ikke kun udsprunget af Lindas fantasi. Kameraet driver sit puds med os som tilskuere, men det er også det, der som en instans uden for Lindas verden alligevel viser os, at Martin er udsprunget af hendes indre verden. I scenerne, hvor vi har Linda og Martin sammen, skifter vi mellem at se Linda fra Martins synsvinkel og Martin fra Lindas synsvinkel i *point of view*-skud. Vi ser dog også lidt af den seende. Dermed får vi et subjektivt kamera, der samtidig gør os opmærksom på den seende. Der er imidlertid tillige en tredje synsvinkel, som kameraet indtager, og som ikke kan være Lindas eller Martins. Denne tredje synsvinkel møder vi: a) når vi skal fastholde dramaet mellem dem – kameraet foregiver at indtage tilskuernes synsvinkel, b) når det vil vise os reaktioner i omgivelserne, som ikke er synlige for Linda, c) når det vil afsløre for os, at Martin er en illusion. Når det gør det, viser det samtidig, at det andre steder har forsøgt at forføre os, at binde os en illusion på ærmet. Det viser os, at det ikke er en vederhæftig og pålidelig fortæller. Det hensætter os i samme ambivalens og tvivl på vore sansers evne til at afgøre, hvad der er virkeligt, og hvad der er fantasi eller hallucination, som Linda befinder sig i. Vi oplever den samme identitetsdiffusion som Linda.

Det er Dennis Potter, der har skrevet manuskriptet. Mest kendt er han for tv-serierne *Pennies from Heaven* (1978) og *The Singing Detective* (1986). Der er stor kongruens mellem de måder, Potter og Roeg laver film på. I en analyse af *The Singing Detective* har Ib Bondebjerg<sup>2</sup> peget på, at der i den fortælles på fire niveauer: 1) et kriminalistisk niveau, 2) et terapeutisk niveau, 3) et socialisationsniveau og 4) et meta-fiktionelt niveau. På det første niveau er historien i *Track 29* forandret fra at være en krimi til at blive en gyser, hvor det ikke er et spørgsmål for os om at afdække, hvem morderen er, men om at få det til at løbe koldt ned ad ryggen på os, når han slår til. Det er det terapeutiske niveau, der står i centrum: Lindas traumer og hendes forsøg på at komme fri af dem, hvad der tilsyneladende lykkes til sidst. Socialisationsniveauet møder vi i flash back'ene, men også i Martins infantile adfærd over for Linda og Henry. Det meta-fiktionelle niveau er til stede som den intertekstuelle leg med generne gyser og tegneserie. Endelig er *Track 29* også en satire over *the American way of life*. Netop satiren er med til at forstørre scenernes udsagn ud i det groteske, hvad der også gør, at filmen kan spille med de andre niveauer, gøre dem til klicheer og fremkalde latteren.

## Mor og søn

Lad os se på det fortalte. Først Lindas og Martins historie.

For Linda er Martin en yderst ambivalent størrelse. Han skifter mellem at være kærlig og forurettet krævende. Det afspejler sig i de to sange *M.O.T.-H.E.R.* af Theodore Morse og Fiske O'Hare fra 1915 – en sang som jeg kan forestille mig har været sunget på de engelske varieteer – og John Lennons *Mother* fra 1971. Den første sang er apotheose til moderen. Her er et par af linierne:

»O means that I owe her what I am [...]  
E means everything she's done to save me [...]  
M is for the million things she gave me [...]  
H is for her heart as pure as gold.«

Dette er den selvopofrende moder uden egne ønsker. Vi får skildret moderen som alt-givende og ren, og vi hører den taknemmelige søn synge om hende, der altid har været omkring ham. Dette billede står stærkt i kontrast til John Lennons sang, som vi hører i filmens indledende sekvens, mens forteksterne vises:

»Mother, you had me  
 But I never had you  
 I wanted you  
 You didn't want me [...]  
 Mamma don't go.«

Her møder vi det forladte barn, det efterladte barn, det uønskede barn. Der er et skrig efter moderens kærlighed og et forsøg på at holde fast på hende, men der er også en anklage. Martin skifter i sin interaktion med Linda mellem disse to positioner.

Vi starter *Track 29* med nogle krydsklip mellem de to. I den allerførste scene møder vi Martin midt i den bagende sol fuldt påklædt i læderjakke, et slips og med en hue, som små børn har på om vinteren for ikke at få mellemørebetændelse, og oven på den har han en cowboyhat. Vi ser Martin på broen over Cape River stå og blaffe. Han skriger »Mammy«. Senere bevæger han sig ind på en kirkegård. Vandet angiver fødsel, mens kirkegården angiver død og genopstandelse, det fortrængtes tilbagevenden.<sup>3</sup> Huen angiver det barnlige, menesket der ikke er blevet voksen. Resten af tøjet fortæller os, at der må have været koldt i den grav, han er opstanden fra. Temaet med barnet, der vender tilbage, stødte vi også på i *Don't Look Now*, hvor John Baxters elskede og ønskede datter vendte tilbage i skikkelse som en gammel ækel kvindelig dværg, der slog ham ihjel. Samme ambivalens klæber til Martin, da han opvækkes fra de døde. Til sidst lykkes det for ham at blive taget op af en lastbilchauffør, der imidlertid bliver træt af at høre på ham og sætter ham af (en time senere). Linda møder vi derhjemme sammen med sin mand, Henry Henry, der er ved at gøre sig klar til at tage på arbejde. Hun ser lidt adspredt tv på et af de mange apparater, der er i hjemmet. Her ser hun en science fiction-film fra England, hvor der tales om den fjerde dimension, og hvor en af personerne råber »Mammy« – helt lige som Martin. Senere møder vi Linda og hendes veninde Arlanda på et kafeteria. Det er ved dette kafeteria, at lastbilchaufføren smider Martin af. Han kan ikke forstå ham og hans engelsk. Det kan tjeneren heller ikke i kafeteriaet. Martins engelsk forbinder ham med den engelske science fiction-film. De to »Mammy« trækker endvidere forbindelsen. Hans engelske gør ham til en særling og placerer ham uden for fællesskabet. Arlanda reagerer også meget negativt på ham. »Jesus Christ!« – udbryder hun, da hun sammen med Linda forlader etablisementet.

Martin trænger sig på. Da Linda om natten ikke kan sove, giver hun sig til at kikke ud af vinduet og ser ham *nedenfor* stå i gadelygtens skær. Han holder øje med hende – hun må ikke slippe væk. Allerede her ser vi, at han ikke kun er et *ønske* for Linda, men noget, der forfølger hende og ikke vil lade hende i

fred.

I næste scene er han trængt ind på det område, som familien Henry har fælles med naboen, og hvorpå der er en swimming pool. Det er om morgenen den næste dag; Linda forsøger at drukne sig selv. (Hun har dog husket at få badehætten på.) Hun har røven i vandskorpen, men hovedet *nedad*. I kameraet fra hendes vinkel ser vi Martin stå (uklart) *deroppe*, stor, mægtig og truende. Linda opgiver selvmordet, fordi hun har tilskuer på. Uden for huset, ud mod vejen, er der en mægtig kugle, der står på fire ben; den rager op over husenes tage. Den lyser om natten. Den er en vandtårn. Den ligner en affyringsrampe for et rumskib i en science fiction-film, og den bryder sammen med en rund antenne på plænen foran de lige former, der møder os, når vi ser huset forfra, men også når vi ser familien Henrys hus sammen med de andre. Pointen er nu, at vi fra Lindas synsvinkel i vandet ser Martin med denne runde kugleformede figur (vandtårnet) i baggrunden. Det forbinder Martin med den og overfører nogle af forestillingerne fra den til ham. Han fremtræder som et væsen fra en fremmed planet, hvad der også var antydnet med science fiction-filmen på Lindas tv. Det, at man ser ham nedefra, gør ham større og mere faretruende. Dertil kommer, at han er fuldt påklædt – i læderjakke, selv om han har smidt sin hue, cowboyhat og sit slips – hun har kun sin badedragt og badehætte på. Hun stiger vredt op af vandet og tager sine badesko på. Han forfølger hende imidlertid, rør ved hende bagfra, og da hun vender sig, bringer han sin mund tæt på hendes bryster. Samtidig begynder han at afsløre sin identitet – og sit kendskab til hendes liv. Han fortsætter med at trænge ind på hendes område. Først på terrassen, hvor han giver sig til at plaske med maden, der står tilbage, som et 1 års barn. Derefter trænger han også ind i huset. Han sætter sig dernæst ned i lænestolen, som om stedet er hans hjem. Han rører ved hende, for pludselig i kåd ondskab at holde hende fast i et jerngreb.

Næste scene er i bilen. Martin er forsvundet, og Linda leder efter ham. Han leger imidlertid borte/tit og dukker op fra bagsædet; han forskrækker hende voldsomt. På dette sted er han lige ved at kysse hende. I stedet for rører han med fingeren ved hendes læbe. Linda er på vej over til sin mand, der er læge. Det forhindrer Martin, da han er bange for hospitaler. Det antydes, at han har tilbragt en del år indespærret på et psykiatrisk hospital. Da han får sin ret, falder han til ro og læner sig op ad hende som et lille barn.

I den efterfølgende scene er de på restaurant. Hun er både glad for at have mødt ham og tydeligvis bange for hans lidt mærkelige bevægelser. Han opfordrer hende til at kysse sig, men hun bestemmer sig i sidste øjeblik for at lade være. Nu vælter det op med bebrejdelser over alt det, han har manglet i sin barndom: at hun ikke har kærttegnet ham, at hun ikke har leget bort/tit med ham, at der ikke blev pustet på hans knæ, da han slog det, at hun ikke var der

om natten, at hun ikke ventede på ham ved skolens udgang, og endelig at han ikke fik fortalt eventyr. Det sidste honorerer hun og begynder at fortælle om sin egen ulykke: forførelsen, voldtægten og fjernelsen af barnet ved fødslen. Under fortællingen bliver han ivrig som en barn og taler som et barn. Han ser helt henført på hende, som kun et barn (eller barnlige sjæle) kan. De ender med at gnide panderne sammen af bare ophidselse.

Næste scene: de kommer hjem. Han holder om hende på en voldelig måde og reagerer som et forurettet barn, da hun beder ham om at vaske hænderne. Det er et narcissistisk raseri. Han kræver, at blive puttet, og det lykkes ham at kysse hende (=oral indtrængen).

Derefter er vi ovenpå. Hun ligger på sengen, halvfuld. Først ser vi ikke ham, men hører ham pludre et barnesprog, siddende i et indhak i rummet. Han leger med dukker, men går til hendes begejstring derefter over til at male overskæg på et billede af Henry. Han savner legetøj og bruger så hendes pessar, så han får en større mund. Derefter putter han den sæddræbende cream i munden, men spytter den ud igen. Han bruger dog tuben som en sutteflaske på en af dukkerne.

Martin befinder sig derefter i rummet med modelbanen, som han hektisk begynder at ødelægge. Først ved at placere dukker på banen, så togene kører ind i dem, derefter ved at dirigere dem mod hinanden og endelig til sidst ved at rive banen i stykker som King Kong. Han udstøder også de samme lyde som kæmpeaben. Alle disse ulykker er fremstillet lige som i en actionfilm. Til sidst begynder blod at sprøjte ud fra banen.

I den efterfølgende scene med de to ligger han oven på hende i entreen. Han kysser hende. Derefter kommer der en scene, der får hende til at smelte: han synger *M.O.T.H.E.R.*, mens han akkompagnerer sig selv på klaveret. Det er en dybt sentimental sang. Martin har smidt jakken og sidder i opknappet skjorte. På sidste vers er der tilføjet et englekor. Hun får tårer i øjnene og kærtegner hans hånd. Han bebuder derefter, at han vil gå op og smadre togbanen.

Den sidste gang, vi ser Martin, er, da Henry går op for at tilse, at Linda ikke har ødelagt banen. Her kommer Martin springende ud fra et lille rum, *nøgen*, og begår 'fadermord' med en forskærerkniv. Samtidig er Linda på vej op ad trappen med den samme kniv. Der flyder blod ned på banen, der også denne gang bliver smadret. Her er indtrængen fuldbyrdet.

I alle scenerne har vi set Linda i en kedelig hverdagskimino, i løbetøj eller i badedragten. Den tredje morgen klæder hun sig derimod i en hvid klassisk dragt fra 50'erne. Til den hører en hvid hat med sorte prikker. Hun står et øjeblik foran klaveret og spiller et par toner fra *M.O.T.H.E.R.* Hendes dragt og hat har samme farver som klaviaturet. Hun forlader derefter huset og lader Henry råbende tilbage – helt modsat de andre dage, hvor det er ham, der for-

lader hjemmet, og hende, der bliver tilbage. Samtidig ser vi en blodgennemtrængning på stuens loft vokse. Dette blod kommer fra modelbanen. Først optrådte det, da Martin raserede banen, så da han begik 'fadermordet' og endelig her da Linda er stærk nok til at forlade hjemmet. Blodet er selvfølgelig udtryk for hendes symbolske mord på Henry og det han står for, modeltogene. Der optræder imidlertid også blod et andet sted i filmen, nemlig i forbindelse med hendes fødsel. Måske er blodet også udtryk for den endelige uddrivelse af det tankefoster, der har plaget hende. *The intruder* er kastet ud. Hun forlader i hvert fald hjemmet i godt humør, frigjort, alt imens vi hører sangen, der starter: »Fairy tales can come true/If you're young at heart«.

Martin er både det ønskede og savnede barn, Linda endelig får og den ubudne gæst. Han er tydeligvis et fremmedelement – det er, som om han kommer fra en fremmed planet. Han taler i hvert fald ikke amerikansk. Hele filmen igennem er Martin skildret både som det barn, Linda ønsker, og som en person, hun er bange for. Historien handler om, hvordan denne ambivalens skærpes, så at han på den ene side bliver den, der synger sin moders pris, og på den anden det monster, der spøger på loftet, så Linda ikke tør gå derop og må tilkalde assistance fra Arlanda. Til slut sejrer den 'gode' Martin. De hvide og sorte farver på klaveret er de samme, som findes i Lindas dragt. Den 'onde' Martin har derimod angrebet Henry og frigjort Linda fra ham. Dermed kan hun endelig få fostret ud af kroppen. Men Martin er også en ubuden gæst. Historien viser hans stadigt længere indtrængen: først trænger han sig på i cafeteriaet, så våger han ved huset om natten, så trænger han ind i området ved swimming poolen, så på terrassen, så i stuen, i soveværelse og til sidst i rummet med modelbanen. I forhold til Linda trænger han sig også på: han rører ved hende, rører ved hendes mund med fingeren, han tiltvinger sig et kys og lægger sig oven på hende. I begge disse indtrægningsprocesser er der vold til stede: han smadrer modelbanen, og han holder Linda i et jerngreb og lægger sig oven på hende, så hun ikke kan bevæge sig. I forhold til Linda er hans interesser at kysse hende og at fastlåse hende – altså prægenitale ønsker. Martin starter med at være fuldstændig tilknapet med solbriller, slips, hue og hat. Han slutter med at være nøgen og med blod på sig (fra Henry), som da han kom ud af moders skød. For Linda er relationen til Martin også en terapeutisk proces. Det vender jeg tilbage til.

## *Hustru og husbond*

Linda er gift med lægen Henry Henry. Linda er hjemmegående, Henry er udearbejdende. Vi har dem derfor kun sammen i nogle morgen- og aften/natsitua-



tioner, i alt 5 scener.

I den første scene leger Henry med sit elektriske tog; han er i godt humør. Vi panorerer ud over opstillingen med klipper, huse, kraner osv. Der er en computer til at regulere hele maskineriet. Banen breder sig helt ud i gangen og endda lidt ind i soveværelset. Linda ser science fiction i et tv. Hun er i træningstøj. Hun siger til sig selv, at det er det samme hver morgen. Ved morgenbordet studerer han et katalog for elektriske tog. Linda ser demonstrativt tegnefilm på et lille tv-apparat. Vi er på terrassen. Hun foregriber, hvad han vil sige til afsked, og ganske rigtig: sådan siger han. Vi ser altså et ægteskabeligt liv præget af rutine. Hun går derhjemme, keder sig og fantaserer. Han går på arbejde – og viser ingen interesse for hende. Han overhører hendes utilfredshed og frustration.

Den anden scene foregår samme nat. Linda er stået op, hun kan ikke sove, og hun kikker ud af vinduet i håb om at se Martin, hvad hun også gør. Hun går tilbage til sengen, hvor Henry ligger vendt bort fra hende. Hun prøver at forføre ham ved at kalde ham far og sig selv en uartig pige. Hun lægger sig oven på ham. Med dobbeltnavnet med de to H'er ledes vore tanker hen på en anden person, der også har et dobbeltnavn med to H'er, nemlig Humbert Humbert i Vladimir Nabokovs *Lolita* (fra 1955).<sup>4</sup> Humbert er akademiker som Henry. Han studerede medicin med psykiatri som speciale, men skiftede til engelsk litteratur. Der er den samme store aldersforskel mellem de to par. Hvis der har været en sådan relation, som der var mellem Humbert og Lolita, imellem Henry og Linda (som forøvrigt har tre af Lolitas bogstaver), så er vi nu nærmere i den situation, hvor Humbert finder Lolita efter hendes sociale fald og som frugtsommelig. Her er hendes ydre falmet, hendes skønhed ødelagt, og hun ser koneagtig ud og håbløst forslidt. Alligevel nærer Humbert stadig kærlige følelser over for Lolita; det kan man ikke sige, at Henry gør over for Linda. Til sygeplejerske Stein siger han, at han finder denne leg afskyelig. Da Linda bliver afvist, lader hun lyset brænde, så Henry ikke kan sove. Det er en kampsituation, hvor han tvinges til at stå op og slukke det. Han kommer også til at lægge sig op ad en af Lindas utallige dukker, som han foragteligt kaster på gulvet. Igen i denne scene ser vi et spil foregå, som ser ud til at gentage sig ustandseligt, og som ender i konflikt. Konflikten kommer, fordi han nægter at spille med. Vi ser, at forholdet ligger under for gentagelsestvang.

Tredje scene foregår igen om morgenen. Først ser vi Henry lege med det elektriske tog; derefter ser vi dem i spisesituationen. Her tager Henry fader/datter-spillet op – nu da det er ufarligt – men hun afviser at spille med. Hun har forskærerkniven i hånden. Hun prøver at interessere sig for hans tog, men han afviser hende. Hun har endda købt en sneplov til ham, men han afslår at modtage gaven: den hører til et canadisk tog, som han ikke har. Han afviser, at

hun kan have forstand på tog. Hun må ikke trænge ind i hans verden – det er ikke en kvindeverden. Dernæst er vi i stuen, hvor hun kræver at få et barn. Uden at se på hende begynder han at udskrive recepter på nervemedicin, som han rækker til hende. Han forsøger ikke at berolige hende. I stedet for ser vi et patient/læge-spil. Det nægter hun at spille med i og truer med at begå selvmord. Dette spil nægter han så at deltage i og tager af sted på arbejde. Det er tydeligt, at de spil, der optræder i denne scene, er nogle, som gentages dag ud og dag ind – uden at nogen af personerne kan finde ud af at opløse dem.

Den fjerde scene foregår om natten, hvor også Arlanda er til stede. Linda har tilkaldt hende, fordi hun er bange for Martin, og fordi hun vil fortælle om sine traumer. Midt i det hele kommer Henry hjem, og Arlanda falder ham i armene, skrækslagen over Linda. Henry indtager først lægerollen og taler til Arlanda, som var hun en sygeplejerske, om patienten Linda. Men Linda deltager ikke i dette spil, men kalder Henry en stakkel («Poor ickle Henry Henry»). Henry falder så ud af rollen som læge og slår Linda. Arlanda forhindrer yderligere hustruvold, og Henry løber ovenpå for at se, om det elektriske tog er uskadt. Linda tager afsked med Arlanda og bevæger sig derefter op ad trappen med forskærerkniven i hånden. Til slut ser vi Linda i soveværelset sige for sig selv, at hun ikke gjorde det (altså myrdede Henry).

Dette billede glider over i den femte scene, en morgenscene, hvor Linda tager sit hvide tøj på og begiver sig bort. Vi ser ikke ham, men togene i bevægelse. Hendes glade exit akkompagneres af hans råb efter hende. Først her i den 5. scene er spillene mellem dem forbi – hun forlader sit hjem fuld af dukker som Nora, fri både fra bindingerne til mand og søn, men huset bløder.

De to mænd repræsenterer to dele af Lindas livsverden. Henry repræsenterer hverdagens kedsomhed og ritualiserede gentagelser, livsverdenen blottet for transcendenser. Med ham har hun spiludkast, der aldrig bliver fuldført, men gentaget uforløst i en uendelighed. Begge nægter at deltage i hinandens spil. Hele første etage af huset består af Henrys modelbane, selv ind i soveværelset når den. På trappen er der endda et stort billede af et tog. Det er Henrys barn, som han nægter at dele med hende, og som optager hele hans tid i hjemmet. Adskilt fra denne verden repræsenterer Martin den finitte meningsprovin, fantasien, ja egentlig har denne forbundet sig med to andre: drømmen og sindssygen. Mens der normalt er en grænse mellem livsverdenen og dens finitte meningsprovinser, så der må foregå et oversættelsesarbejde for at komme fra det ene område til det andet, og man aldrig er i tvivl om, i hvilket man befinder sig, så er de her vokset sammen, så man ikke længere kan skille dem ad og orientere sig. Desuden blander fortiden sig i nutiden. De finitte meningsprovinser er Lindas relation til Martin. Han er både det ønskede barn og hendes værste mareidit, forbundet som han er med voldtægt, fornedrelse, savn og

tab. Martin er voksen, men narcissistisk krævende som et lille barn. I forhold til begge mændene er der tale om ødipale relationer. Linda forsøger at spille datter over for Henry, som skal spille faderen. Datteren vil forføre faderen. Over for Martin er hun moderen og Martin sønnen, der vil forføre hende. Det barnlige er truslen mod den voksne verdens kontrollerethed. Martin er dog ikke kun ødipal ønsker, men også præødipal, orale, ja i de ødipale ønsker har de orale taget overhånd. Situationen med Martin kulminerer i ødelæggelsen af den faderlige verden, togbanen, og 'faderdrabet'. Ingen af disse to relationer er mellem genitalt modne personer. Generationsforskellen invaderer kønsforholdet.

Et ligeligt forhold har hun dog til en person, nemlig Arlanda. Der er en stor lydlig lighed mellem de to navne. De er begge to hjemmegående husmødre. Arlandas mand ser vi kun håret af i sengen, hvor han ligger og sover. I samme værelse ser vi en kondicykel. Det er den fysiske træning, som Arlanda er beskrevet gennem: vi møder hende kun i joggingdragt. Hun sover selv med den på. Lidt deodorant kan tage svedlugten, når hun har været ude at løbe. Deodoranten brugen hun, da vi første gang møder hende på cafeteriaet. Arlanda er den, Linda spejler sig i. I den afgørende situation, hvor Lindas frygt for Martin og hendes traumer lægges (delvist) frem, bliver Arlanda skrækslagen. Linda blotlægger en psykodynamik, som skubber Arlanda væk. Hun kan ikke bære hele Lindas ambivalens, der svinger mellem gråd og fortvivlelse på den ene side og latter og destruktivitet på den anden. Først da Henry starter sin hustruvold, vågner Arlanda fra rædslen og forsvaret Linda.

Ligesom Heavenly Finley i Roegs tv-film *Sweet Bird of Youth* (1989) er Linda et objekt. Heavenly Finley har været under sin faders herredømme. Hun overgives senere til George Scudders herredømme. Han er læge og temmelig meget ældre end hende. Ind i mellem denne transport af hende som objekt ligger hendes frigørelsesforsøg og hendes kærlighedseventyr med Chance Wayne. Hun bliver gravid, og George Scudder fjerner barnet, men ødelægger samtidig hendes evne til at føde børn. Hun plages som Linda af barneønsker. Linda er også objekt, først for sin faders kontrol, senere for Henrys. Mellem de kontrollerende mænd er også gået et frigørelsesforsøg, der ender i voldtægt, men også i tabet af barnet og det efterfølgende savn. I begge filmene er de unge kvinders udbrudsforsøg fra det patriarkalske herredømme skæbnesvangert; det efterlader dem med ulykke og savn og puttet på plads i den orden, der indefryser deres subjektivitet. Linda »er i den utålelige situation, at hun på én gang er offer og tilgivet«.<sup>5</sup> Som offer har hun savnets tomhed og den underlegnes position; som tilgivet har hun ikke mulighed for protest, for at ytre sin subjektivitet. Netop det gør det svært for hende at bevæge sig. Hun fastholdes i en position, hvor kun mørket kan brede sig: »at være blevet tilgivet er et hel-

vede [...]».<sup>6</sup> Det er først, da hun indgår i en relation, der er båret af lighed og spejling – forholdet til Arlanda – at hun formår at indlede en terapeutisk situation og at bryde ud af det patriarkalske herredømme.

## *En mands fire liv*

Hos Linda er der en ophævelse af grænserne mellem livsverdenen og de finitte meningsprovinser. Fantasi, drøm og sindssyge har invaderet den drænedes livsverden. Hos Henry er det perversionerne, der er fremherskende. Dem kan man med en omvendning af et Freud-citat kalde det neurotiske symptoms positiv.

Henry er læge og arbejder på en klinik for ældre mennesker. Han arbejder med en gruppe af mennesker, der befinder sig i den anden ende af livsforløbet end Lindas fantasiverden befolket med børn. Dette er hans første liv. Den perverse adfærd trænger imidlertid ind i arbejdslivet og regulerer det. Det gælder for Henry om at vinde lyst, og det tilsidesætter hans professionelle forpligtelser. Vi ser en pervers scene med dr. Henry og sygeplejerske Stein – det tyske navn fremhæver det hårde og sadistiske. En perversion er en iscenesættelse, der skal foregå et bestemt sted, der kræver bestemte rekvisitter og endelig et regelsæt, der sikrer mod, at farlige og uforudsigelige forhold dukker op. Den perverse scene, vi iagttager, er en udveksling af tjenesteydelser mellem de to. Det formaliserede udvekslingsforhold sikrer ritualiseret afstand og følelsesmæssig distance. Scenen er grotesk skildret; det understreges af, at Henry taler om Lindas perverse datter/fader-iscenesættelse i netop denne scene. Den perverse iscenesættelse består af to sekvenser. I den første yder dr. Henry en tjenesteydelse for sygeplejerske Stein, i den anden omvendt. Den ene tjeneste er den anden værd. Røvballer er i centrum i begge. I den første sekvens er en patient, Mr. Ennies, inddraget. De blotter hans røvballer, og begge ophidses. De kan knapt nok holde sig væk fra hinanden. Det er væsentligt, at scenen foregår i et hospital, og at de er klædt i deres professionsdragt. Rekvisitten er en stor penislignende sprøjte, som Dr. Henry ret brutalt stikker Mr. Ennies med i ballen. Dr. Henry tilføjer Mr. Ennies smerte som en tjenesteydelse for sygeplejerske Stein. I den næste sekvens, der foregår i et aflukket rum, er de stadig iført det hvide tøj. Nu er det Dr. Henrys baller, der står i centrum. Her er det nødvendigt, at alt foregår efter reglerne, efter ritualet. Det implicerer, at sygeplejerske Stein skal iføre sig røde gummihandsker, der skaber afstand mellem de to kroppe, og at slagene, som hun tildeler ham, skal sættes ind på et bestemt tidspunkt og i takt til de toglyde, som de har på et kasettebånd.

Denne perverse lyst overskrider arbejdslivets professionelle indstilling. De to har glemt, at Mr. Ennies ikke kan tåle penicillin, og at deres egen leg kan

høres over det meste af klinikken.

Det andet liv er Dr. Henrys hemmelige liv med sygeplejerske Stein. Vi møder dem, hvor lystens styrke forårsager, at forholdet ikke længere kan holdes hemmeligt på klinikken. Vi møder dem sammen til Trainorama, som jeg vender tilbage til. Og endelig møder vi dem sammen i bilen på vej hjem fra Trainorama. Her erklærer Dr. Henry – efter at have kløjs voldsomt i sproget – at han vil flytte sammen med sygeplejerske Stein. Denne tjenesteydelse gengælder hun straks med *fellatio*.

Det tredje liv er det ægteskabelige liv med Linda. Dette liv er præget af en ritualiseret rutine, som Dr. Henry bruger til at holde Lindas emotioner og følelser på afstand. De samme scener gentager sig dag ud og dag ind. Der er noget voldsomt uforløst over dem. Den ene part kaster nogle udkast til spil på bordet, men den anden responderer ikke på dem, afviser at deltage i dem. Henry forsøger hele tiden at holde afstand til Linda, nogle gange ved at krybe ind i sin professionsrolle. Freud skriver, at »det fælles karaktertræk ved alle perversioner [er], at de har opgivet forplantningsmålet«. <sup>7</sup> Mens barneønsket er i focus i Lindas ønsker og implicit eller eksplicit er til stede i alle hendes spil, er det det, Henry opretter barrierer imod. Dette ønske i den form, det har hos Linda, implicerer en regressiv bevægelse, der er truende for ham. Han kan kun vinde lyst, hvis der er en afstand til dette ønske, eller hvis det har forklædt sig og er ritualiseret.

Det fjerde liv er fritidslivet, hobbyen med de elektriske tog. Der er noget infantilt i denne beskæftigelse. Henry bliver barn igen. Samtidig er togene hans barneønsker, der har forklædt sig. Togene er de kontrollerede børn, der følger en af ham anvist bane. De udviser ingen spontaneitet eller foretager sig noget overraskende. Togene står i modsætning til Lindas krævende, voldsomme og følsomme barn, Martin. Henry opfatter denne verden af modeltog som diametral modsætning til Lindas fantasiverden om børn. Da Martin smadrer togbanen, og den begynder at bløde, ser vi den skjulte parallellitet. Modelbanens skjulte mening åbenbares derved, Linda har fyldt soveværelset med dukker, ja de ligger endda i sengen. Hendes fantasier om det tabte barns hjemkomst bestemmer helt hendes gøren og laden. Resten af førstesalen er befolket med hans forklædte fostre, de elektriske tog. I hjemmet er al hans opmærksomhed koncentreret om dem. Hjemmet bliver derved til en kampplads mellem dukker og tog, mellem de åbenlyse og forklædte barneønsker, mellem kvindelig og mandlig regression. Der er ikke et sted, hvor der kan nåes et kompromis, lige som der heller ikke er et spil, de begge kan deltage i. Henry kommer imidlertid til gennem sit sprog at karakterisere sin egen beskæftigelse med togene. Han siger til Arlanda om Linda: »She is [...] totally loco« (min kursiv). Ved på denne vis at sætte lighedstegn mellem vanvid og lokomotiver,

gør han tillige sin egen excessive beskæftigelse med de elektriske tog til vanvid. Det er en afsporet beskæftigelse.

Tankefostrene og den regressive beskæftigelse har Henry imidlertid formået at transformere til en beskæftigelse, der kan give ham anerkendelse og anseelse – som digteren hos Freud. Han er national leder af foreningen af modeltogsejere. Her kan han sole sig i de andres anerkendende blikke; her kan han hyldes og fejres. Den normalitet, som Henry hævder at repræsentere – i modsætning til Lindas sindsyge – bliver lige så gal som det, den vil beskytte sig mod. Den er pervers; den udlevs i legen med togene, i massehysteriet på Trainorama og i de ritualiserede handlinger med sygeplejerske Stein. Den er ikke gemt bort som Lindas, men har opnået en socialt accepteret form på Trainorama.

Filmens samfundskritik er koncentreret om Dr. Henry, og den kommer tydeligst frem i scenen fra Trainorama. De dominerende farver i scenen omkring hyldesten af Henry og hans tale er blå, rød og hvid, det amerikanske flags farver. Scenebaggrunden er disse farver, og kvinderne, der kører bort med ham i toget, er også udklædt i disse farver. Henry taler stolt og opløftet om sporene fra kyst til kyst, der skabte den store nation. Det er *the American way of life*, der prises. Han taler om gamle dage, da vi vidste, hvem vi var, hvad vi var, og hvor vi var på vej hen. Henry optræder som en amerikansk præsident, der takker for tilliden, kysser de nærmeste tilhørere og rækker hænderne i vejret som en vinder – selv om han kun er national leder for modeltogsejerne. Deri er der noget komisk. Det er der også i massens fanatiske hysteri. Henry taler til den, som Nixon tidligere har gjort: nemlig som om den er det tavse flertal, der længe er blevet underkuet, og hvis ønsker aldrig er blevet hørt. Det, der er småt, blæses omnipotenserende op. En ligegyldig hobby gøres til livets centrale mening. Med den komiske udlevering af den hysteriske masse trækkes politikere og prædikanter imidlertid også ned til det punkt, hvor de får menneskelige dimensioner.

Henry priser modelbaneejerne, der gøres til forsvarere af uskyldens, anstændighedens og det sunde familielivs bastioner. Hvad vi ellers ser til Henry, afslører denne påstand som løgn for hans vedkommende. Scenen er altså også en afsløring af det hykleriske hos den slags prædikanter, som vi træffer nok af i USA.

Med figuren Henry leverer filmen en kritik af normalitetens patologi (det periferes opblæsthed, massehysteriet) og forløjethed (den anstændige overflade, der skjuler den ikke vedkendte perversion). Det normale er lige så sygt som det, det afgrænser sig fra.

## Citater som kulisser

*Track 29* har stærke lighedstræk med Harold Pinters dramatik. I 1962 fotograferede Roeg for Clive Donner filmudgaven af Pinters *The Caretaker*. Pinters dramatik er »udforskningen af hverdagssprogets gentagelser, modsigelser og absurditeter«. <sup>8</sup> Hos Pinter møder vi »stagnation i dialog og aktion«. <sup>9</sup> Både *The Dumb Waiter* (1957) og *The Caretaker* (1960) består af disse dialoger, hvor der ikke siges noget, og hvor der ingen fremdrift er, sådan at dialog og samspil til sidst løber ud i sandet. I Roegs fotografering af *The Caretaker* bringes dialogen endnu mere ud af fatning ved at blive komplementeret med skud gennem døråbninger og fra andre akavede vinkler. <sup>10</sup> Vi møder som regel to personer, der hver især har et spil, som de vil have den anden til at deltage i. Det lykkes stort set aldrig. Parallelt med dette foregår der en kamp om territoriet. Det er meget tydeligt i *The Caretaker*. <sup>11</sup> Denne pinter'ske hverdagssamtale, hvor personerne taler forbi hinanden, findes tydeligt i Lucys og Geraldts dialoger i *Castaway*, men også i *Track 29* har Potter og Roeg overført kommunikationssammenbruddet som normalt tilstanden i Lindas og Henrys hverdagsliv. Linda og Henry taler ikke med hinanden. De udfolder en kamp om at få lov til at definere, hvad der skal spilles, og de kæmper for at vinde den andens anerkendelse af spiludkastet. Det lykkes ikke. Derfor er hverdagssamtalen en kamp mellem to personers spiludkast og blikke som hos Sartre. <sup>12</sup> Den, der med blikket og spiludkastet kan tvinge den anden under sig og bestemme situationen, har gjort sig til herre. Kampen om anerkendelse ses også af rummet, som hver af personerne befolker med tankefostre: dukker eller tog. Dette er imidlertid kun det ene aspekt af det, som *Track 29* har overtaget fra Pinter.

Det andet er spillet om identitet eller skildringen af personer med en svagt udviklet identitet. Dette ses i *The Caretaker*. Første gang, Mick møder Davies, overfalder han ham, anden gang optræder han som hans allierede mod broderen Aston. Endnu tydeligere er det i *The Dumb Waiter*, hvor vi har to revolvermænd, der venter i et kælderværelse på en tredje person, der skal give dem deres opdrag. Til sidst går den ene ud og kommer tilbage uden revolver og bliver skudt af den anden. De har forvandlet sig til offer og bødde. Den usikre identitet, identitetsdiffusionen, finder vi hos Linda. Det er altså det samme tema som hos Pinter. Linda synes lige som Pinters personer at være styret af ubevidste og driftsmæssige tilskyndelser. Der er imidlertid forskel: Mens Pinter bliver stående her, ønsker Potter og Roeg at forstå disse tilskyndelser. Netop dette perspektiv gør, at Potters/Roegs kunst ikke kun er drama, men film. I filmens medium er det muligt at forbinde scenerne på en anden måde end den kronologiske. Klippeteknikken gør det muligt at fortælle med en freudiansk associationslogik med forskel, lighed, forskydning og fortætning. Dermed kan

traumerne afdækkes, og gentagelsestvang i nutiden ophæves.

Pinters skuespil gør brug af farcen, ikke for at fremkalde munterhed, men for at give os et kik ned i absurditetens mørke. Der er en sort humor, der viser groteske afkroge af livet. Potter/Roeg bruger også farcen – alt i filmen har et grotesk anstrøg; nogle scener er endda massive som scenen fra Trainorama. *Track 29* vil imidlertid ikke kun vise os livets absurditet, men også give en kritik af herredømmet og af normaliteten.

Et fjerde punkt, hvor *Track 29* låner fra den pinter'ske dramatik, er brugen af *intruder*-temaet. Vi møder det i *The Caretaker* hos personen Davies, der er bange for de farvede, der bor ved siden af og måske går ind og bruger ejendommens toilet. Davies er imidlertid selv *intruder*. I *The Dumb Waiter* venter de to personer på den udefrakommende person, som de begge frygter. Pointen hos Pinter er imidlertid, at den fare, som personerne tror at lokalisere udenfor, faktisk kommer indefra, i personerne selv. Det er denne overraskende dialektik, som *Track 29* driver til det yderste ved langt hen ad vejen at lade os i tvivl om, hvorvidt Martin er virkelig eller ej, og om, hvad han vil.

*Intruder*-temaet spiller en afgørende rolle i flere af Roegs film. Der er tre film, hvor vi følger den ubudne gæst: *The Man Who Fell to Earth*, *Heart of Darkness* og *Walkabout* (1970) – i sidstnævnte er der to ubudne gæster. Der er to film, hvor vi først har personen som *intruder*, *Eureka* – Jack McCann trænger ind i en klippehule og finder guld – senere udsættes han selv for *intrudere* i form af mordere, der trænger ind i hans hjem. I *Sweet Bird of Youth* trænger Chance Wayne først ind i den patriarkalske og religiøse orden ved at vende tilbage til sin fødeby, St. Cloud; til slut trænger tre mænd ind i hans hotelværelse og kastrerer ham. Der er en film om en person, John Baxter, der lukker øjnene for den ubudne gæst og dermed blander sig for sit indre og derfor må dø (*Don't Look Now*). Den film ved siden af *Track 29*, hvor temaet er stærkest markeret, er imidlertid *Performance*, Nicolas Roegs første film (som han lavede sammen med Donald Cammell). Her er gangsteren Chas på flugt både fra politi og det syndikat, han tidligere tilhørte. Han søger tilflugt i et hus, der ejes af en rockmusiker, der har trukket sig tilbage, Turner, og nu lever med sine to kærester. Filmen handler om, hvordan Chas' identitet og personlige udstråling langsom nedbrydes, og om hvordan hans dikotomiserede forestillinger om, hvad der er mandligt og kvindeligt, normalt og sindsygt udviskes – ligesom vikingerne endte med at overtage den romerske kultur, som de underlagde sig. Her er det den ubudne gæsts pansrede identitet, der nedbrydes. Da Chas køres bort af gangsterne, der har opsporet hans gemmested, ligner han mere Turner end sig selv. I *Track 29* handler det mere om at slippe af med *the intruder* ved at se, at han er en del af den, som han trænger ind hos. Det får *Track 29* til at ligne en anden film, nemlig J. Lee Thompsons *Cape Fear*



(1962). Allerede i den indledende sekvens henledes vor opmærksomhed på denne film: Martin står på broen over Cape River, og vi ser skiltet med dens navn, og senere under Lindas 'psykoanalyse' med Arlanda som lyttende kører Cape Fear på tv-apparatet i baggrunden. Forbindelsen knyttes yderligere ved, at Martin pludselig klippes ind i billederne på tv af *Cape Fear* fra scenen om morgenen i swimming poolen, hvor Linda ser ham nedefra, og han virker truende. I *Cape Fear* er det fortiden, der vender hævnende tilbage, fordi den ikke er gjort op. *Cape Fear* handler om Max Cady, der 8 år tidligere er blevet angivet af Sam G. Bowden for at mishandle en kvinde. Nu 8 år efter vender han tilbage for at ødelægge Sams liv, mishandle og slå hans kone og datter ihjel. Filmen er en gyser, og temaet er indtrængen – men den har ikke det psykoanalytiske perspektiv, som *Track 29*<sup>13</sup> har. (Da Linda bevæger sig ovenpå med den store forskærerkniv for at myrde Henry, henledes vor opmærksomhed på en anden intertekstuel reference, nemlig Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960).)

Man kan sige, at Potter og Roeg meget bevidst bruger vort kendskab til film og drama. Pinters dramaer og Lee Thompsons film anvendes som skabeloner med nogle særegne genretræk, der er kendt af tilskuerne. Men *Track 29* bliver ikke stående ved intertekstualiteten, ved citaterne, men spiller op ad dem for at skabe en intensitet, der kan forstærke det, filmen er, nemlig et psykodrama – ikke ibsenssk, men et hvor grænsen for perception, erindring og fantasi ophæves, eller rettere: hvor fantasi og erindring kryber ind i perceptionen. Dermed udnytter Potter og Roeg for alvor det medium, de har til rådighed.

»En films mening er indforlivet i dens rytme, lige som en gestus mening umiddelbart kan læses i gestussen.«<sup>14</sup> Filmen er ikke tanke, men perceptions-gestalt. Den giver os en scene, menneskers adfærd over for hinanden. Det er Nicolas Roegs store fortjeneste, at han med sit filmsprog – klippeteknik, brud i kronologien, den intertekstuelle reference – giver os det, der er til stede i perceptionen, men som vi ikke umiddelbart i hverdagslivet har øje for. Det er ikke en tanke bagved, men noget, der er før tanken, før ordet. Ligesom en bi ser det ultraviolette lys på blomsten, som vi ikke ser, viser Nicolas Roeg os de ultraviolette stråler i vore følelser, som unddrager sig vore ord og tanker, men alligevel er der i vor adfærd som et filigran i den.

## *Track 29 i spændingsfeltet mellem Potter og Roeg*

Potter og Roeg har det til fælles, at de bryder med Hollywoods ligefremme narratologi. I den forsøger fortælleren at gøre sig usynlig for tilskuerne på den måde, at fortællingen følger det fortalte kronologi, så tilskuerne direkte kan opsluges af det fortalte og få dækket deres eventyrlyst. Over for denne

narratologi står Potter og Roeg. Potter anvender et repertoire af ikke naturalistiske teknikker. Voksne udklædes som børn, personerne begynder at synge gamle klassikere i *Pennies from Heaven* eller i *Lipstick on Your Colour* (1993), fantasi og virkelighed monteres sammen. Roeg anvender en ikke-lineær og elliptisk fortællemåde gennem en kompleks redigering og montage.<sup>15</sup>

Men der er imidlertid også klare forskelle mellem Potters og Roegs fortællemåde. Adam Barker har sammenfattet forskellene i tre punkter ved at modstille Roegs *Bad Timing* og Potters *The Singing Detective*: 1) de har et forskelligt syn på Freud, 2) de har forskellige formål med brugen af fragmentering og montage, 3) de inddrager seerne/tilskuerne på forskellig vis.

1) Potter har et eksplicit freudiansk udgangspunkt. *The Singing Detective* er en psykoanalytisk proces, hvor hovedpersonen, Marlow, til sidst rejser sig fra sengen, helbredt. Det er et optimistisk syn på psykoanalysen. Den lykkes. Når Potter bruger populærfiktionens genreformer, fx detektivhistorien, og dekonstruerer den, sker det for at blæse den psykoanalytiske dimension op til et styrende mønster.<sup>16</sup> Den forbliver selv urørt. Anderledes tvivlrådigt og ambivalent stiller Roeg sig til psykoanalysen. Selve hans montage teknik er lånt fra psykoanalysens frie associationsmetode. Roegs billeder inviterer i mange tilfælde til en psykoanalytisk tolkning. Det er tydeligt i *Performance* og *Walk-about* og aller mest markant i *Bad Timing*. Men Roeg står også i et dialogisk forhold til freudianismen. Han hævder, at der er en implicit vold i viljen til viden. I *Bad Timing* er Lindens og Netusils analytiske metode blevet til et symptom på deres tvangsneurose. Psykoanalysen er blevet en del af 'sygdommen', snarere end af helbredelsen. Derfor er det et mere pessimistisk billede, Roeg tegner af psykoanalysen. I nogle henseender ligner Roegs forhold til det seksuelle mere Sartres end Pinters. Sexualiteten har ikke hos Roeg som hos Pinter karakteren af frelse, men danner forbindelser med magt og afmagt. Sexualiteten undersøges gennem den fragmenterede fortælling i sine vektorer, der peger ud mod masochisme, sadisme, fornedrelse, angst for at miste barnet, kropsbeskadigelse, patriarkalsk magt.

2) I *The Singing Detective* bruges en ikke-lineær fortælleteknik. Der skiftes frem og tilbage mellem Marlow i hospitalssengen, Marlow som barn og Marlows fantasi- og drømmeverden. Men alle disse forskellige lag forbindes i sidste instans i Marlow-figuren. De er del af materialet, der udgør hans psykoanalyse, der udspiller sig i forhold til den traumatiserende situation, den lidelsesfulde nutidige situation og overføringssituationen og deres forbindelse i konstruerede fantasier. Nøglescenen er den traumatiserende situation fra barndommen: den lille Marlows syn i skoven af moderen, der elsker med en fremmed mand. Potter bruger den fragmenterede form til at konstituere en hel person, Marlow. Vi er aldrig i tvivl om, hvor vi befinder os tidsligt, om det er i nuti-

den, fortiden eller fantasien. Forskellen mellem dem markeres tydeligt. Fortælleren gør ikke opmærksom på sig selv som organisator, men delegerer ordet og billedet til Marlow. Roeg monterer på en helt anderledes og ugenomsigtig måde. Selv om nogle af de monterede sekvenser kan tillægges en af personerne, fx et flash back eller et *flash forward*,<sup>17</sup> som scenen i *Don't Look Now*, hvor John Baxter ser sit eget ligfølge, så er der andre, der *kun* kan tillægges fortællerens virke. De kan kun forklares på fortællerens niveau. Ikke som en persons associationer, men som fortællerens beretning. Der klippes fra en situation til en anden, der har lighed med den. Der klippes fra en genstand til en anden, der ligner den. Der kan også være farvelighed, lighed i gestalt, i bevægelse eller bevægelsesretning. Struktureringsprincippet kan imidlertid også være forskel, kontrast eller forskydning.<sup>18</sup> Klippene kan endvidere være organiseret rytmisk, som montagen af kærlighedsscene og påklædningsscene i *Don't Look Now*. Det er det visuelle eller auditive hos Roeg, der i samme bevægelse gør filmene diskontinuerte og sammenhængende, men på et andet niveau end personkarakteristikkens.

3) Hvor Potter iscenesætter en voyeuristisk scene, som ikke berører seerens/tilskuerens position, mens han eller hun ser, så gør Roeg voyeurismen impliceret i selve synsaksen af filmen. Der knyttes forbindelser mellem personernes syn og tilskuernes syn. Lindens og Netusils syn i *Bad Timing* leder efter viden, og i denne søgning sprænges den narrative sammenhæng. Tilskueren forsøger på samme vis at skaffe sig viden og sammenhæng, men ledes i sit begær derved ind i den samme tvangsmæssighed, som Linden og Netusil befinder sig i. Chokket til sidst i *Bad Timing* (og i *Don't Look Now*) fremtvinger hos tilskueren en opmærksomhed på, at den vidensdrift, de possessive tilbøjeligheder og den reduktion af kvindens krop til et rent objekt, som ligger til grund for Lindens skændende handling, er de samme ønsker, som har drevet især den mandlige tilskuer til at forsøge at åbne historien. Voldtægtsscenen bliver derfor for tilskueren til en oplevelse af egne tvangsmæssige træk.<sup>19</sup> I modsætning til Potters værker vil Roegs ikke lukke sig i en helbredende handling. De er fulde af ufuldstændige historier, ambivalente syn, krogede forbindelser, der både befinder sig på det fortalte niveau og på niveauet mellem fortæller og tilskuer.

Lad os vende tilbage til *Track 29* og se på spændingen mellem Potters metode og Roegs. I forhold til andre af Roegs film må man sige, at denne er den, der ligger tættest på den psykoanalytiske diskurs. Den befinder sig tematisk inden for den. Det skyldes Potters indflydelse. I *Track 29* er der mange af de træk, vi møder i andre af Potters værker, og som har forbindelse med psykoanalysen: Henry, Linda og Martin er alle karakteriseret ved en stærk infantilisering. Martin er en voksen klædt ud som et barn: Han svinger mellem at opføre

sig som en mand, der er noget mærkelig, og så et barn, der er helt vanvittigt. Det er potter'sk at lade en person lide så stærkt af et traume, at vedkommende fremkalder et fantasifoster, der så tillægges et eget liv. Dette fantasifoster kan så udføre de handlinger, som den traumatiserede person har været imod at udføre eller ikke har turdet at udføre.<sup>20</sup> Dette gælder også for *Track 29*, hvor Linda er personen med et traume og Martin hendes fantasifoster. Martin udfører stedfortrædende Lindas (terapeutiske) opgør: smadringen af Henrys modelbane og drabet på Henry – alt det, der har forårsaget, at Linda har været fanget i en labyrinth, hun ikke har kunnet komme ud af. Det potter'ske ses også i den klare sexualsymbolik hos personernes ønsker og i deres indbyrdes relationer. Sexualiteten er gjort overtydelig, næsten redundant. Endvidere er der den psykoanalytiske helbredelsesproces. Vi ser det fortrængtes opdukken; vi ser det gennemspillet, og vi oplever, at det bliver bearbejdet i samtalerapi. Det sker først i restaurantscenen, hvor Linda taler til Martin/sig selv, og afrundet i Lindas talekur med Arlanda som en (passiv) analytiker. *Track 29* er derfor tæt på Potter og hans positive opfattelse af psykoanalysen.

Men Roeg har også skudt en sonde ind i diskursen. For det første er massiviteten af sexualsymbolik sine steder gjort så tung, at der skabes en kritisk distance til den. Der åbnes for tilskuerens latter: Den psykoanalytiske diskurs kan ikke tages helt alvorligt; den mister i troværdighed. Vi lades endvidere i tvivl om den psykoanalytiske kur faktisk lykkes. Ganske vist bærer Linda ikke sit kedelige, asexuelle husmoderlige tøj, men en hvid/sort dragt, og hun smiler, da hun lader sit hjem bag sig, men den dragt, hun har iført sig, hører ikke hjemme i 80'erne, men i 50'erne. Den kunne være hendes moders eller Marilyn Monroes. Linda er måske ikke kun kommet fri, men har måttet identificere sig med sin moder som en ny binding. Trådene bliver heller ikke helt knyttet sammen, så vi står med et færdigt svar. Det allersidste billede i filmen er af Martin på broen over Cape River. Det er det samme, som indledte filmen. Vi lades i tvivl om, hvorvidt dæmonen faktisk er 'uddrevet' eller ej.

Med hensyn til de to sidste punkter gælder, at *Track 29* har Linda i centrum. Hun er den, der tildeles flach backs. Det er hendes traume og ulykkelige hverdagssituation og hendes psykoanalytiske gennearbejdning, vi følger. På den vis er den potter'sk. Som i andre af hans værker væves nutid, fortid og fantasi sammen. Filmen er som psykoanalysen en gradvis afdækning af den traumatiserende begivenhed. Flash back'ene, der blotlægger stadig flere detaljer, giver os en forståelse af traumet. Men Roeg lader os imidlertid også i tvivl, om vi nu står på fast grund. Ikke kun Henry river sig løs, men også og væsentligst Martin. Der er ikke som hos Potter ellers den klare markering af, hvornår der er tale om fantasi, og hvornår der er tale om virkelighed. Selv om Potter vil noget helt andet, end Eisenstein ville med sin brug af montage teknik, så er de

fælles om tydeligheden. Vi kan næsten gribe forbindelsen, den ubevidste betydning, umiddelbart: den er overtydelig. Hos Roeg skal vi som tilskuere føres på afveje. Fortælleren forsøger ikke »at behage eller fornøje sit publikum, men [...] vrænger [snarere] af det fra lærredet.«<sup>21</sup> Montageteknikken skal mime den rådvildhed, personerne befinder sig i, men ikke tilrettelagt af personerne som indre syn, men som fortællerens position i identitetskrise. Roeg peger i eminent grad på fortælleren. Det er tydeligt i *Performance*, *Don't Look Now* og *Bad Timing*, men det kan også ses omend ikke så markeret i *Track 29*. Vort blik ledes af iagttagelsen af Martin og i den grotesk forstørrede psykoanalytiske symbolisering til at se skævt, til tvivlen på rigtigheden af synet, og hen mod andre og mere formelle positioner. Mens Potter leder os ind i den psykoanalytiske diskurs, forstyrrer Roeg os i samme bevægelse, irrealiserer sammenhængen i den ved at gøre den grotesk, ved at lade skuespillerne overspille, ved at hvile for længe i de intertekstuelle referencer. Vi efterlades med en stump, tvivlende modstand mod optimismen og helbredelsen. Samtidig udjævner han Potters entydighed: Roeg skar en scene ud af manus, hvor Linda dræber barnet, og han formindskede volden i karrusel-/voldtægtsscenen.<sup>22</sup> Dette kunne frigøre figuren Martin så meget fra Linda, at hans eksistens kunne bruges til at spilles ud mod vort krav på sikkerhed, sådan at vi i mindre format hensættes i samme identitetsdiffusion som Linda. Mens Potters manuskript forlanger, at fortællingen trækker sig sammen i dramatiske situationer, hvor konflikterne løses fra et bestemt ståsted, så er Roegs instruktion og fotograferingen af filmen med til at indføre en mangfoldighed af syn i den, så et centralt synspunkt opløses.

## Noter

1. Neil Sinyard: *The Films of Nicolas Roeg*, London 1991, p. 134.
2. Ib Bondebjerg: »Intertextuality and Metafiction. Genre and Narration in the Television Fiction of Dennis Potter«, i: Michael Skovmand/Kim Christian Schrøder (eds.): *Media Cultures*, London 1992, pp. 173ff og Bondebjerg: *Elektroniske fiktioner*, København 1993, p. 376ff.
3. Cf. John Izod: *The Films of Nicolas Roeg*, Hampshire 1992, p. 204.
4. Cf. Neil Sinyard: *The Films...*, op. cit., p. 118.
5. Nicolas Roeg i Ebbe Iversen: *Tilgivelse er et grufuldt våben*, i: Berlingske Tidende d. 22/12-1988 [Interview med Roeg om *Track 29*].
6. Loc. cit.
7. Sigmund Freud: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1916-7), i: Freud: *Studienausgabe*, bd. I., Frankfurt a.M. 1969, p. 312. Dansk udg.: *Forelæsninger til indføring i psykoanalysen*, København 1972, p. 251.
8. Henrik Bering Liisbjerg: »Den moderne engelske dramatik«, i: F. J. Billeskov Jansen (ed.): *Tværsnit*, København 1965, p. 100.

9. Thorkild Borup Jensen: »Dramaturgisk analyse«, i: Harold Pinter: *Vicevæerten*, København 1972, p. 110.
10. Cf. Joseph Lanza: *Fragile Geometry. The Films, Philosophy, and Misadventures of Nicolas Roeg*, New York 1989, p. 25.
11. Cf. igen Th. Borup Jensens analyse.
12. Jean-Paul Sartre: *L'être et le néant*, Paris 1943, s. 298ff.
13. I den nye udgave af *Cape Fear* (1992) af Martin Scorsese er ligheden med *Track* 29 endnu mere markant. Her er Max Cady blevet udstyret med tatoveringer, og her bevæger Browdens båd sig uden styring rundt i stormen, grundstødt – helt lig Lindas krop i swimming poolen.
14. Maurice Merleau-Ponty: *Sens et non-sens*, Genève 1966 (org. 1948), p. 103.
15. Adam Barker: »What the Detective Saw«, i: *Monthly Film Bulletin*, 55. årg., nr. 654, London 1988, p. 193.
16. Ibid., p. 193f.
17. Ib Bondebjerg: *Elektroniske fiktioner*, op. cit., p. 387.
18. Cf. Nic Waller: *Nic. Roeg. Persistence of Vision*, Hammersmith 1978, p. 5.
19. Cf. min artikel, »Bad Timing«, i: *K&K* 73 (1993), pp. 44ff.
20. Cf. Adam Barker, op. cit., p. 194.
21. Kassandra Wellendorf: »Dennis Potter. Fantasier og iscenesættelse«, i: *Kosmorama* 187 (1989), pp. 14f.
22. Ebbe Iversen: »Farlige fantasier«, i: *Berlingske Tidende* d. 26/12-1988.