

MONTAGE-LISTE

- Bornedal, Ole: *Knust, kværn, Kæstet*. (1985). (Prix Italia, 1986).
Moriendo (1988).
- Clausen, Viggo: *Alma Mater græder* (1951). *Jeg tilspørger dig* (1952).
Tarzan og Larsen (1953). *Klassekammerater* (1955). *Bustur til Harzen* (1959).
- Dahlerup, Axel: *Hørebilleder fra dagliglivet*. (1930'erne og 1940'erne).
- Nyholm, Anders: *Mordet på 007* (1983) (Prix Italia, 1984).
- Schwartz, Stephen: *Willys verden* (1969). *Vi mennesker* (Serie, 1970).
Det indre blik (1982) (Prix Italia, 1982). *Notater fra en losseplads*
(1986). *Tidens præg* (1990).
- Stentoft, Christian: *Dina* (1981). *Uden straf ingen skole* (1985)(Prix Italia, 1985). *Afslag på et kys* (1987). 0059 - *Ensomhedens rædselskabinet* (1990).

Ib Bondebjerg er docent ved Institut for Film, TV & Kommunikation, Københavns Universitet.

Den instinktive semiotiker

Om kultfilm som betydningsproduktion mellem film og tilskuer.

Af Anne Jerslev

Begrebet kultfilm har oftest været knyttet til et eksklusivt fanpublikums sening af mere eller mindre "anderledes" film på obskure tidspunkter. Anne Jerslev forsøger i denne artikel at fundere begrebet bredere. Kultfilm ses som et betydningsfelt mellem en film og dens publikum. Og ved at karakterisere elementer i denne tekst-tilskuerrelation, som kan kaldes en kultkultur eller en kultisk begivenhed argumenteres der for, at det, der engang var en niche i filmkulturen, i dag karakteriserer mediereceptionen i bredere forstand.

Den 7.2.79 var der repremiere på Howard Hawks' film *The Big Sleep* i Grandbiografen i København. En forventningsfuld mumlen fyldte den i forvejen proppede sal, inden lysene gik ud; jeg følte mig hensat til fornemmelsen af at være blandt et teaterpremierepublikum, før tæppet går, som man ellers nu om dage kun ser på film om teater. Jeg oplevede mig som en ligestillet blandt kendere. Vi havde alle set *The Big Sleep* før - sådan virkede det. Vi vidste, hvornår highlightene stod for og opfattede det, som om de udspillede sig i samme nu for netop os. Et sted, flere steder i den mørke sal lød der replikker, som umiddelbart efter blev udtalt af Bogart eller Bacall; efter scenen, hvor de afprøver hinanden via hestemetaforer, lød der klapsalver. Og da filmen var færdig, klappede alle taktfast og piftede, som for at få skuespillerne på scenen igen.

Kultfilm som dekonstruktion

Denne lille stump af en erindring beskriver en historisk specifik etablering af en kultbegivenhed omkring en film. Den så at sige sætter en kultfilm i eksistens. Jeg vil bruge erindringen som afsæt til at diskutere, dels hvad kultfilm, som et begreb, der vandt udbredelse i USA fra ca. midt i 70'erne, er for noget. Dels til at undersøge den specifikke betydningsproduktion, der er resultatet af mødet mellem kultfilm og publikum, og som jeg vil kalde den kultiske begivenhed eller kultkulturen.

Som kulturel praksis og som tekstuel iscenesættelse er denne begivenhed interessant, for det første fordi den kan læses som metafor for elementer i en "postmoderne" kulturtilstand, postmoderne her i den forstand at den overskrider modernismens betydningshierarkier: den kultiske begivenhed taler om ophævelsen af entydige kulturelle koder, og den etablerer et bestemt forhold mellem filmtekster og deres publikum, baseret på en viden formet som en "intertekstual encyclopedia". Umberto Eco (1984 og 85) benævner ved hjælp af dette begreb et moderne publikums omfattende bevidsthedsmæssige billedlager, som strukturerer læsningen ind i et lystfyldt mønster af gentagelse.

Den kultiske begivenhed er for det andet interessant, fordi dens diskursive praksis i mangt og meget kan ses som en spidsformulering af de strukturer, man kan finde i reception af levende billeder i dag i almindelighed, i biografen - og på TV.

I manchetten til den første af de to artikler af Olle Sjögren om amerikanske kultfilm i det svenske filmtidsskrift *Chaplin* siges, at

Begreppet kultfilm har i Sverige kommet att bli en nött marknadsföringsetikett. Men bakom termen döljer sig också en internationellt utbredd kätterrörelse, i ständigt uppror mot pompöst rättrogna moraliska och estetiska normer (s. 280).

Hans artikel repræsenterer en udbredt opfattelse af kultfilm som en subkulturel bevægelse, der indgår i et andet kredsløb end populærkulturens. Men i dag kan "kultfilm" ses som et begreb, der har mistet noget af sin specifikke, afgrænselige betydning. Det drejer sig ikke om, at filmmarkedsføringen har usurperet begrebet, men snarere om, at når reklamen kan markedsføre snart sagt en hvilken som helst film som kultfilm - ja udnævne den til kultfilm endnu inden den har haft premiere - så har den sat ord på en strømændring i mediekulturen.

"Kultfilm" eksisterer stadig, som en *visningsform*. Men med udbredelsen af videomediet og dermed med mulighed for at se den mere horror-definerede del af denne "kætteræstetik" hjemme, og med videreudviklingen af den mudring af specifikke forestillinger om moralske og æstetiske kvaliteter i kunsten, som jo allerede var startet i 70'erne, er det sværere at tale om kultfilm som antifilm og en slags modstandskultur mod den traditionelle populære underholdningsfilm.

Når jeg taler om kultfilm og kultbegivenhed, taler jeg først og fremmest om et relationelt system. Jeg vil se den kultiske begivenhed som en forform til en mere almen udbredt receptions-kultur her mod slutningen af århundredet, en slags mental tilstand i kulturen, som eksisterer i én form i de tekstlige udtryk, og som publikum så omformer i en specifik kultfilmdiskurs. Forstået sådan bliver den kultiske begivenhed betegnelsen for en "postmoderne" kulturform omkring fiktionsfilm: en teatralisk iscenesættelse, en det optiske imperiums teaterscene, der på den ene side celebrerer filmen som Gud, igennem den rituelle gentagelse, alvorligt, fordi de levende billeder er guddommen. Men som på den anden side også i selvsamme rituelle gentagelse celebrerer, at Gud og teksten er døde som meningsfyldte størrelser, men lever som figur-lige, formelle æstetiske materialiteter.

Det er med fokus på særlige formelle og æstetiske fællestræk ved fiktionsfilmene og ud fra en opfattelse af, at halvfemsernes publikum på væsentlige punkter er ændret i forhold til 70'ernes, at begrebet kultfilm kan få en ny betydning. Men at film, der indholdsmæssigt tematiserer outsiders liv eller på andre måder appellerer til bestemte afgrænsede publikumsgrupper, stadig kan give anledning til subkulturelle samværsformer, det er selvklart.

Beskrivelsen af *The Big Sleeps* repremiere handler først og fremmest om en interaktion mellem publikum og tekst. Denne interaktion er for det første baseret på en historisk distance. På flere led: Vi er tilskuere til en film fra 1946, men samtidig er vi til "premiere" på samme film, som var den lavet i går. Vi kender den ud og ind, men samtidig er vi forventningsfulde, som skulle vi se en film, der efter megen foromtale endelig er kommet til landet. Disse historiske sammenstød gør, at vi bliver os arrangementet, tilskuersituationen, ekstremt bevidst. Og erindrer man sig Günther Saljes teoretiske beskrivelse af "das stumm-passive sichfallen lassen" i filmsettingen (Salje 1977:273)

eller Christian Metz' tale om "the spectator's solitude in the cinema": at det filmiske publikum ikke konstituerer "a true 'audience', a temporary collectivity" (Metz 1982:64) - i forhold til teaterpublikummet - må man sige, at der her er tale om langt flertydigere positioner.

Men interaktionen mellem publikum og tekst handler også om en *emotional distance*, forårsaget af at vi kender filmen, mere eller mindre ganske vist, men alligevel. Det vil sige, at vi ikke nødvendigvis identificerer os med en narrativ progression eller med Marlows/Bogarts eller Vivian/Bacalls projekter. Kendskabet til filmen gør, at vi ikke hopper på dens historie. Fordi vi kender den ligger fascinationen i suverænt - og derfor på skrømt - at fremsætte hypoteser om "what happens next", netop fordi vi kender svaret på forhånd. Mens filmens "stereotyped frames", som Eco kalder det stereotypiserede mønster af situationer og handlinger i genrefilm, udfolder sig for vore øjne og ører, iler vi i tankerne hen mod den næste elskede situation, endnu inden den er dukket op. Den kan betragtes for sig selv, adskilt, hævet over resten af filmen; derfor kan den virtuose repetition af de samme få sætninger få et lille klap med på vejen.

Den historiske distance mellem film og publikum forlænger også interetekstuelle referencer frem i tiden; for tilskueren kender ikke blot *The Big Sleep*, men den peger frem mod nyere film: andre Marlow-skuespillere, film noir remakes, nye sekundære tekster: ekstra-tekstuelle mediehistorier om de elskende, der også var elskende udenfor lærredet, osv. osv.

Jeg skal herefter komme frem til et "klassisk" eksempel på den filmkultiske dialog, men sammenfatte, at i det små sker der i Grandbiografen en slags *dekonstruktion* af teksten, en afmontering af dens kohærens. Men denne afmontering kan samtidig kun finde sted, fordi filmen også lægger op til den og dermed tilbyder en bestemt læsemulighed for sit publikum. Fordi filmen ikke er så sammenhængende diskursiv, som den ser ud til: Fordi selv nok så mange gensyn med filmen ikke kan forhindre, at det er umuligt at hitte rede i de mange mordgåder i forløbet. Og fordi filmen tydeligvis skifter historie og genre midt i forløbet, fra en film noir til en kærlighedshistorie¹. Det repetitive i begivenheden, den historiske distance til filmen og dens usammenhængende narrativ skaber tilsammen en *betydningsproduktion*, der kan kaldes en *kultbegivenhed*: Kultbegivenheden transformerer filmen til kultfilm og sætter publikum som kultpublikum.

Repetition er altså et centralt begreb i talen om kultfilm. Som jeg skal vise, var en af *The Rocky Horror Picture Show* publikummets dyder, i veritabel forstand, at have set filmen snesevis af gange. Men repetitionen kan også bestå i den fornemmelse af *déjà vu*, som det bevidste og åbenlyse intertekstuelle spil, der karakteriserer moderne mediefiktion, kan afsætte. Begge former for repetition muliggør publikums dekonstruktion af teksten. Til en forståelse af en moderne receptions kultur bliver det især af betydning at begribe den intertekstuelle dekonstruktion².

Hvad der skete i *Grand* sker mere udtalt i andre kultfilmbegivenheder, bl.a. under de efterhånden herostratisk berømte visninger af Jim Sharman og Richard O'Brians *The Rocky Horror Picture Show* (1975). Eksempelvis var gennemgående ritualer, at:

Throughout the showing of the film fans call for camera cuts and character action. They ask questions of the characters, respond to the characters' comments, and add lines to the film's dialogue. The fans also "help" the characters - by providing flashlights to show the way to Brad and Janet as they trudge through the dark, rainy night, for example. In addition, the audience adds its own special effects, such as hurling toasts when a toast is proposed in the film, and squirling one another with water pistols in the rain sequence" (Austin, 1981:46)

Det internationalt udbredte *Rocky Horror Picture Show* publikums rituelle forestillinger - fra filmen erhvervede sin kultstatus efter at være sat på plakaten i en lille biograf i Greenwich Village i april 1976 og 4-5 år frem - er velanalyserede. Jonathan Rosenbaum beskriver (Hoberman og Rosenbaum 1983) endvidere, hvordan kultpublikummet i starten var en subkultur af seksuelle minoritetsgrupper. Efter at midnatsshowene var blevet berømte, blev de søgt placeret ind i et kulturelt hegemoni af massemedierne, men også invaderet af studerende, der øjnede en mulighed for at se sig som en ny filmpublikumsavantgarde og dermed at udfylde det kulturelle tomrum efter *nouvelle vague* publikummet i 60'erne.³ Hvad der interesserer mig her er imidlertid ikke at diskutere kultbegivenhedens historiske karakter af subkulturel aktion eller ej. Derimod at undersøge den diskurs, som kultbegivenheden udfolder.⁴

Det der er på færde i kultkulturen er intuitive, diskrete eller meget synligt agerede brud på fiktionens placering af sig selv som den, der suverænt udfolder sig for sin læser og dermed pla-

cerer denne, in casu publikum, som dem, der skabes gennem teksten.⁵ "Radical bricolage" kalder Corrigan (1986) publikumets aktion. Tekstens suverænitet demonteres. Dens diskursivitet sættes i drift ved at publikum leger, at det er instruktører for og skuespillere i fiktionen på én gang. En kultisk begivenhed er på én og samme tid en konstruktion af og en slags rejse i et fiktivt univers.

Den gængse opfattelse af kultfilm

Begrebet kultfilm er altså ikke en filmimmanent størrelse. Det er ikke en genrebetegnelse i anden forstand end i Andrew Tudors interessante og polemiske opfattelse af, at genre er en receptionskategori: "*Genre is what we collectively believe it to be*" (Tudor 1976:127)

Kultfilm er fundamentalt en flydende størrelse. Det er en størrelse, der kun eksisterer for så vidt som man kan tale om et bestemt interaktionsforhold mellem tekst og publikum. Og dette er igen muliggjort af nogle bestemte tekstlige organiseringer og historiske omstændigheder.

Ikke desto mindre har den eksisterende litteratur om kultfilm forsøgt at *forankre* begrebet ved at sætte mærke på bestemte film og udgive filmanalyseantologier. Heinzlmeier, Menningen og Schultz (1983) opregner en række eksempler på stjerner med kultstatus så forskellige som Greta Garbo, Rudolf Valentino og James Dean. Hahn og Jansen (1985) fastlægger og refererer indholdet i en række kultfilm, fra *The Rocky Horror Picture Show* til *Casablanca*, *American Graffiti* og *Play it again, Sam*. Peary (1981, 1983, 1989) gør det samme i sit (foreløbige) 3-bindsværk, men mere analytisk og mere historisk bevidst. Hobermans og Rosenbaums bog *Midnight Movies* (1983) handler ikke alene om kultfilm, for så vidt som de to skribenter analyserer film og - i nogle tilfælde - publikumsadfærd, de finder interessante, fordi de æstetisk eller tematisk må placeres i randen af og mere eller mindre i opposition til populærkulturen: *The Rocky Horror Picture Show*, John Waters film, David Lynchs første langfilm, *Eraserhead*, Georg Romeros film *Night of the Living Dead*. Men historien om *Eraserheads* udbredelse er samtidig også en typisk historie om etableringen af en kultfilm, i ordets oprindelige betydning. Der skulle dét til, for at skabe et udbredt fanpublikum

for denne surrealistiske kropsfantasi, at den blev sat på *midnatsprogrammet* i en Los Angelesbiograf.

Austin (1981) er den eneste, der har lavet en systematisk, overvejende kvantitativ analyse af et kult publikum og dets repetitive adfærd, nemlig *The Rocky Horror Picture Show* publikummet. Rosenbaum analyserer det i Hoberman og Rosenbaum (1983) strukturelt, tilnærmelsesvis, på baggrund af et stort empirisk materiale, bl.a. samtaler med berømte "regulars", de fast tilbagevendende fans.

Der er noget paradoksalt ved kultfilmantologierne, al den stund de fikserer filmenes status som kultfilm. For "kultfilm" er fundamentalt en *historisk specifik tilskrivning til en film*. Hvad der er en kultfilm i en periode og et land, er det ikke nødvendigvis i en anden. Og kultfilm er altid historiske. Kun tidens gang muliggør repetitionen. Og repetitionen placerer filmen som ikke-ny i forhold til tilskueren.

Følgende træk synes de forskere og skribenter, der gør andet end at liste filmtitler, at være enige om karakteriserer kultfilm og den kultiske begivenhed: For det første visningstidspunktet: sent om aftenen, ofte i week-ends. For det andet lave produktionsomkostninger og mangelfuld distribution, hvorved filmene placerer sig udenfor mainstreamkredsløbet. (Hermed falder dog en del af antologiernes film ud). Der er altså en tendens i litteraturen til at forstå kultpublikummet som oppositionelt i forhold til den kommercielle massekultur. Og i sammenhæng hermed anses kultfilm for det tredje for, tematisk og æstetisk, at gestalte randeksistensers liv. Derfor falder elementer i kultfilm og det som Chute (1983) kalder *Outlaw Cinema* sammen. Endelig omtaler litteraturen for det fjerde den repetitive og aktive publikumsadfærd som kultfilmkonstituerende.

Kultfilm bliver altså i sidste ende kommercielle successer. (*The Rocky Horror Picture Show* distribueredes ved premieren i 1975 i 7 kopier, men efter nogle år i 200). På den anden side er kultfilm også, i kultfilmlitteraturen, film der placerer sig selv udenfor filmindustriens middle-of-the-road produktion. Kultfilm er 'anderledes' film, der qua dette kan definere deres publikum som noget særligt. Så det understreges hos Hahn og Jansen (1985), at kultfilm er kassesucceser, men ikke alle kassesucceser er kultfilm. I takt hermed er en gennemgående forestilling, at kultfilm ikke kan kalkuleres af filmindustrien - de skabes af publikum. Der ligger altså i denne litteraturs analyser en implicit forestilling om en slags filmkunstens trash-æstetik og et

biografernes avantgardepublikum, der ser andre film end de store masser og gør det på en anden måde.

Min kritik af de forfattere der laver værkantologier om kultfilm er nu, at de for det første fastholder begrebet i en nicheposition - til benefice for intellektuelle/analytikere, der hermed kan beskæftige sig med dele af populærkulturens film, samtidig med at de ophøjer dem til camp, i Susan Sontags forstand. At "kultfilm" dermed, for det andet, bliver en slags omvendt kvalitetsmærkning af det ikke-identiske: En bog om kultfilm bliver en bog om film, der er bemærkelsesværdige, ikke som artmovies, som kunst, ud fra en immanent æstetisk vurdering, men fordi de kan hæve sig over den kommercielle malstrøms mørke og vinde et publikum, der alene af den grund elsker at se dem igen og igen. For det tredje kan de værker, der udnævner og samler en række film til kultfilm kritiseres for i det store og hele kun at beskæftige sig med indholdsmæssige aspekter ved filmene og ikke gøre sig overvejelser over mønstre i de kontekstuelle rammer, der lige så vel bestemmer en film som kultfilm, og uden hvilke begrebet ikke har mening. Og som er logikken bag, at så forskelligartede film som *Blow Up*, *Casablanca* og *Rumrejsen* år 2001, f.eks. (i Hahn og Jansen (1985)) kan samles under samme hat.

Det vil sige, at set fra min synsvinkel mangler litteraturen præcise historiske relativiseringer og nødvendige overvejelser over kulturel betydningsproduktion.

Kultfilm og intertekstualitet

Prøver den omtalte litteratur at beskrive en række kulttekster (film og stjerner) på baggrund af nogle vage forestillinger om, at filmenes indhold og/eller deres produktion, distribution og publikum har en vis outsiderposition til fælles; - og er det der indirekte binder disse film sammen forestillingen om at kultfilm som "cultural event" er hævede over økonomiske kalkulationer, at de er en slags subversiv kulturel niche; - er en overordnet forståelse altså, at det er identifikationen med forskellige indholdsmæssige positioner i filmen eller filmens placering i et kulturelt landskab, der skaber en kultfilm, - så argumenterer Umberto Eco (1984), ved at tage Michael Curtiz' *Casablanca* fra 1942 som eksempel, for, at der er nogle *formelle forhold* ved filmen og en bestemt form for kvalitet, der kan gøre en film til et

kultobjekt. Og han taler i forlængelse heraf om film, som er "*Born in order to become cult objects*" (Eco 1984:209)

Ecos artikel er spændende, fordi han argumenterer for, hvad det er i den ene pol i interaktionen, i *teksten selv*, der inviterer til etablering af kultkulturen. Det der gør et værk til et kultobjekt, altså en film så elsket, at den *ritualiserede gentagelse* bliver en betydningsbærende struktur i seningen, er, mener Eco, lige præcis dets invitation til at lade sig dekonstruere:

In order to transform a work into a cult object one must be able to break, dislocate, unhinge it so that one can remember only parts of it, irrespective of their original relationship with the whole. (Eco 1984:198)

Casablanca er ikke elsket eller fascinerende, fordi den inviterer sit publikum til at identificere sig med den narrative gåde: kommer Victor i sikkerhed og tager Ilse med ham? Ej heller med Ricks og Iles kærlighedshistorie: historien om de to, der var bestemt for hinanden, men som skæbnen eller verdenshistorien ville noget andet med. Men i en anden forstand er det alligevel disse arketyriske historier, der er grundlaget for fascinationen. Casablanca bliver elsket, fordi dens arketyriske figurationer

indicate a preestablished and frequently reappearing narrative situation, cited or in some way recycled by innumerable other texts and provoking in the addressee a sort of intense emotion accompanied by the vague feeling of a *déjà vu* that everybody yearns to see again (Eco 1984:200).

Det er *den store forsamling* af arketyper, narrative spor, i et noget (genremæssigt) usammenhængende narrativ, der, mener Eco, skaber den følelsesmæssige oplevelse. Og i den forstand giver han kultobjektet en kvalitetsmærkning:

Two clichés make us laugh but a hundred clichés move us (Eco 1984:209).

Kultobjektet er *intertekstuelt* organiseret, eller rettere giver resonans i det ubevidste, der består af en *visuel encyclopædi*, "the treasure of the collective imagination", som han taler om andetsteds (Eco 1985). Men i modsætning til i nye film er intertekstualiteten skjult i Casablanca. Citationstegnene er ikke fremhævede og tabet af indre sammenhæng skjult i historien.

Denne visuelle eller filmiske "encyclopedic expertise" er et moderne kulturelt og bevidsthedsmæssigt faktum; derfor, mener Eco, tager *moderne* (kult)film udgangspunkt heri:

What Casablanca does unconsciously, other movies will do with extreme textual awareness, assuming also that the addressee is equally aware of their purposes. These are "postmodern" movies where the quotation of the topos is recognized as the only way to cope with the burden of our filmic encyclopedic expertise" (Eco 1984:209).

Den moderne kultfilm er én stor citatsamling, hvadenten den intertekstuel taler fremad: Casablanca peger på Play it again, Sam, eller tilbage: Play it again, Sam taler om Casablanca. Dens subjektive kvalitet er baseret på den genkendelsens glæde og forventning om, hvad der kommer, som de direkte subtile intertekstuelle referencer giver, udtalt med tydelige citationstegn, og/eller de utallige følelser af déjà vu, fordi intet siges som ikke er sagt i en eller anden form før. Eller: alle tekster er *variationer*, der taler i en intertekstuel dialog mellem sig og i tilskueren (jvf. Eco 1985).

På baggrund af Ecos overvejelser ville f.eks. Davis Lynchs film Blue Velvet kunne karakteriseres som en nutidig kultfilm. Den er en "postmodern movie" i Ecos forstand, for så vidt som dens intertekstuelle og intermediale referencer er dens eneste udtryksform, intertekstuel især til Alfred Hitchcocks produktion og intermedialt til viden om at skuespilleren Isabella Rossellini er ansigtet i Lancôme reklamerne og til viden om Dennis Hoppers desperate private liv.

Kan man som tilskuer ikke fange de mere eller mindre subtile henvisninger til Rear Window og Vertigo, til Batman-serien, til Dressed to Kill og til The Rocky Horror Picture Show, kan dialogen føres med de "arketypiske" personer i filmen: den gode og den onde, barnet og den voksne, lovens håndhæver og forbryderen, osv. Eller føres med genrerne: den salonfåhige gyser og den mindre pæne horrorfilm, og deres klassiske markører: f.eks. elevatoren, den mørke trappe, den sønderrevne krop.

Aktiveringen af en intermedial ekspertise i forhold til den kvindelige hovedperson er muligvis især interessant og nydelsesfuld for kvinder. I kraft af kendskab til Lancômerekamerne inviteres man til at kigge nærmere, med et undersøgende og erotisk blik, på det usædvanligt smukke ansigt. Og det afsløres, at der er en ikke usædvanlig krop under ansigtet.

Blue Velvet er postmoderne, fordi den tydeligt gør opmærksom på sine citationstegn. Det bølgende, blå fløjlstæppe i starten og slutningen af filmen - også et filmcitater - understreger filmens bevidsthed om, at den ikke repræsenterer en "virkelighed", kun andre tekster.

Endelig er den fyldt med signifikante replikker. ("That's for me to know and you to find out", "Bud - King of Beers", "Touch me! Hit me!", "I close my eyes, then I drift away" - Roy Orbisons sang som den frygtelige Franks perverse ven Ben mimer). Disse "tekster" er rammet ind af sketches, der er sat nødtørftigt sammen til en historie om et afhugget øre og en mystisk kvinde, Dorothy, hvis gåde det er den mandlige hovedpersons projekt at løse. Måske! ⁶

Blue Velvet er et eksempel, der passer som fod i hose ind i Ecos brug af begrebet kultfilm, idet det for ham sammenfatter det *tekstlige* fællestræk ved en række film, at de på en gang er populærkulturelle film og åbenlyst taler om deres karakter af tekst. Men de senere års diskussion om opløsningen af klassiske narrative koder tyder på, at hans *tekstligt funderede* kultfilmdefinition kan gælde for en lang række film. At Eco altså faktisk med "kultfilm" siger noget bredere om moderne fiktionstekster i det hele taget og om elementer i en historisk specifik receptionsform, nemlig om en slags intertekstuel kodning af perceptionen og af oplevelsen. Med sit eksempel viser han, at det nødvendigvis må ske i vore dages læsning af Casablanca.

Eco er selv i en bemærkning inde på en udvidende historicering ved at indføre begrebet *Cult Culture*. Han siger, efter en gennemgang af intertekstualitet i Steven Spielbergs E.T., at

The required expertise is not only intercinematic, it is intermedial, in the sense that the addressee must know not only other movies but all the mass media gossip about movies. This third example presupposes a "Casablanca universe" in which *cult* has become the normal way of enjoying movies. Thus in this case we witness an instance of metacult, or of cult about cult: a Cult Culture (s. 210 - den sidste understregning er min).

Kultkulturen, med dens dekonstruerende, mere eller mindre råbende, snakkende eller teatralske læsning er altså ikke noget særligt. Den er ikke et sub- eller delkulturelt udtryk, men et element i en historisk almen setting, hvor teksten befinder sig i et noget mindre fastforankret rum end på det hvide lærred. Thi

teksten er altid allerede intertekstuelt bestemt. Og det er perceptionen og afkodningen også.

Et moderne publikum er et publikum af *instinktive semiotikere*. Og kultkulturen er da en dekonstruerende og repetitiv tekstlig (inter)-aktion, funderet i muligheden for aktivering af intertekstuelle koder, opslag i 'den visuelle encyclopædi'. - I talen om en metasemiotisk kultur må omtalen af noget, der minder om en slags kollektive ubevidste naturligtvis benytte sig af en tekstmetafor!

Lavbudgetfilmen *The Rocky Horror Picture Show* er denne kultkultur set i historiens forstørrelsesglas. Tilskuernes leg med filmen - dekonstruktionen - er betinget af gentagelsen. Publikum nedbryder hermed den modsætning mellem tidsligt nærvær og tidsligt fravær og mellem aktør og 'karakter', som adskiller film og teater, og det erstatter den voyeuristiske drift, der sætter "film" (cinema), metateoretisk set, med et totalteater, hvor voyeurisme og ekshibitionisme ikke er til at skille fra hinanden. Kultkulturen er igen betinget af, at som kulttekst er *The Rocky Horror Picture Show* i sig selv en intertekstuel collage. Dens handlingstråde svinger bevidst mellem forskellige genrer og brydes gentagne gange op af sang- og dansenumre. Den citerer utallige Hollywoodfilm, f.eks. *King Kong*, *Sunset Boulevard*, *Dr. Strangelove* og *Frankensteins Brud* (jvf. Rosenbaums analyse i Hoberman og Rosenbaum 1983). Som kultbegivenhed er biografshowet en uendelig kæde af signifikanter: en berømt New York "regular" spiller skuespilleren Tim Curry, der spiller rollen Frank-n-Furter. Som årene går spiller en anden "regular" den berømte første "regular", der spiller Tim Curry, der spiller Frank, osv. Og da *the* Tim Curry selv forannoncerede sin tilstedeværelse ved en New York biografvisning blev han, ifølge Rosenbaum, afvist med de ord, at han allerede var den tredje Tim Curry den dag.

Endelig indgår *The Rocky Horror Picture Show* show'et i andre filmtekster omkring 1980: I Alan Parkers film *Fame* fra 1980 er to af filmens hovedpersoner til en visning af *The Rocky Horror Picture Show*. (Parker har haft Sal Piro, en af de berømte "reulars" som konsulent på sekvensen). Og kæden af signifikanter forlænges, da tilskuerne til *Fame*, under visningen i en biograf i Florida, stod op og dansede en Rocky Horrorordans, ("Time-Wharped"), kultpublikummet i *Fame* danser foran lærredet sammen med *Rocky Horror Picture Show*filmens figurer.⁷

Filmreception er kultkultur

Vendes forstørrelsesglasset, er der nogle lighedspunkter mellem kultkulturen og den betydningsproduktion, der skabes af to drenge foran videoen i følgende lille uddrag af deres beskrivelse af, hvordan de sammen ser en videofilm i 1987:⁸⁾

- hvordan synes du det er sjovt at se film sammen med kammerater?

Søren: ja, men altså, lige som med Mads, jeg tror ikke hans far og mor ville have vi sådan sidder hele tiden og spoler frem og tilbage på videoen. Vi spoler sådan frem og tilbage for at se .. se det sjove.

Mads: Når man er sammen med sin mor og far, ik, altså de griner også. Det er ikke det samme som med kammerater, det er ligesom .. jeg synes man har det sjovere!

Søren: Vi sad og skreg af grin

Mads: Om aftenen da sad jeg og grinede lidt sammen med min mor og far. Da grinede man lidt af scenen og så var den slut, så var den ikke sjov mere. Men når jeg er sammen med Søren, så sad jeg og skreg af grin 5 minutter efter. Det er ligesom, ligegyldigt hvad der skete, så grinede vi bare. Når så Søren griner, så begynder jeg at grine. Og når jeg griner, begynder Søren at grine. Og så bliver vi bare ved sådan. Hver gang der bare skete det mindste, så begynder vi at grine (..) Men da var vi jo også alene hjemme.

Der er mange ting på færde mellem de to drenge og deres film - og indirekte mellem drengene og deres forældre. Og jeg foretager uden videre et spring fra et offentligt til et privat rum og fra ét medie til et andet - om *forskellene* mellem hvilke og deres publikum der er teoretiseret en del (f.eks. i Ellis 1982). Men det der falder i øjnene er *ligheder* mellem drengenes adfærd, mine beskrivelser af kultkulturen som en moderne biografkultur og i øvrigt i beskrivelser af TV-seerne som publikum rundt omkring i receptionsforskningen.

Mange film har i dag træk af kultfilm. Og *formen* for reception, i biografen, foran TV'et og videoen *nærmer sig hinanden*. Den tilnærmer sig den kultkultur, hvis mest veludviklede ritualer findes i The Rocky Horror Picture Show'et. I drengenes frem- og tilbagespoling på videomaskinen ligger en instinktivt dekonstruerende læsning, en opløsning af entydigt hierarkiserede betydningsstrukturer i en slags kropslig, materiel afvisning af at følge de regler og de tilbud om læsning, teksten konstruerer. Og som en del af dekonstruktionen foretager drengene et gentagelsesritual i deres leg med maskinen, i deres tilbagevendende til det samme elskede sted. *Forskellen* mellem film og video

er, at drengene her kan se filmen én gang og deres yndlingspassager mange gange. Biografpublikummet ser såvel hele filmen som deres yndlingssekvenser lige mange eller lige få gange. Drengene dekonstruerer fiktionens tid, mens biografpublikummet - enten i kraft af et bogstaveligt eller glimtvis fornemmet déjà vu - dekonstruerer fiktionens rum.

Kultkulturen omkring *The Rocky Horror Picture Show* og filmens udbredelse fra at være et must for diverse minoritetsgrupper og subkulturer til at nyde udbredelse i noget bredere grupper af unge kan altså som historisk fænomen og som semiotisk praksis ses som et udtryk for kultfilm og kultkultur som noget, kulturelt og socialt, *særligt* og *afgrænseligt* i medielandskabet. Den er lokalt konstitueret, uden for massekulturen, men til forskel fra de egentlige subkulturer ikke i opposition til den.

I dag kan begrebet meningsfuldt både forstås og anvendes anderledes. Det giver i højere grad perspektiver til forståelse af elementer i mediereceptionen at forankre det bredere, i forhold til reception af populærkulturens filmtekster som sådan. Kultkulturen materialiserer som sagt en ophævelse af entydige kulturelle koder. Hvadenten (dele af) filmen ses en eller flere gange, hvadenten den spiller bevidst og nuanceret intertekstuel som *Blue Velvet*, eller den som en variation over en genre indgyder fornemmelsen af et déjà vu, som *Casablanca* eller *The Big Sleep*, så indgår et moderne publikum i en semiotisk "dialog" med en præsent film-tekst, der hives ud af sit nærværende fravær. I "dialogen" indskriver publikum tilsvarende de repræsenterede figurer som var de "virkelige" personer. Og omvendt markerer publikum i "dialogen" sig selv som skuespillere i en fiktion, det selv laver. Det spiller "virkeligheden" som teater og filmen som en virkelighed, det er bevidst om som fiktion.

For så vidt er der i kultfilmbegivenheden tale om en betydningsproduktion eller betydnings"bearbejdning", der overskrider - eller i hvert fald ikke synes at svare til - de postmodernistiske teories grundlæggende forestilling om udtryksspillet. Man kan snarere se den som en slags *jonglering med et sæt grundlæggende erfaringer i en billedkultur - nemlig publikumsoplevelsen som hverdagserfaring*. I kultkulturen sker der på én og samme gang en bestandig afprøvning af og repetition af det at være publikum. Som historisk specifikt fænomen transformerer kultkulturen tilskuerne til publikum. Kan tilskueren tildeles en bestemt subjektposition i forhold til den *klassiske* Hollywoodfilm, så kan man måske omvendt, set fra kultkulturens historisk specifikke

synsvinkel tale om, at "subjektet" konstitueres som tilskuer, som publikum, i og gennem den kultiske begivenhed.

NOTER:

- 1) Annette Kuhn gennemgår i *The Power of the Image* bl.a. *The Big Sleeps* forløb og dens sekundære historie om Bogarts og Bacalls kærlighedsforhold.
- 2) Når jeg i det følgende taler om intertekstualitet, bruger jeg dels begrebet til at tale om det simple forhold, at tekster mere eller mindre bevidst og direkte citerer stumper af andre tekster. Og dels angiver intertekstualitet det mere komplicerede kulturelle betydningsforhold, at tilskuerens reception af en (her: filmisk) tekst formes af, ja overhovedet er muliggjort af såvel de andre filmiske tekster, publikum allerede har været i berøring med, som med andre, ekstra-mediale diskurser. (jvf. Culler (1981) og, for en diskussion af specifikt *filmreception* og intertekstualitet, Lahti (1988)).
- 3) Kultpublikummet har et på én gang forelsket og uhøjtideligt forhold til deres film, hvorfor dets både spontane og iscenesatte adfærd står i modsætning til det højtideligt intellektuelle forhold, der vel har karakteriseret en stor del af publikum til 60'ernes avantgardistiske art-movies. Men disse var i høj grad også "diskursive" film i modsætning til nutidens "figurlige" film, for at tale med Lash (1988), der har denne noget bastante modsætning mellem en modernistisk og en postmoderne æstetik fra Lyotard.
- 4) Jeg skal dog nævne Gaylyn Studlars vældigt interessante artikel 'Midnight s/Excess. Cult Figurations of "Femininity" and the Perverse'. I denne diskuterer hun, hvordan kønnet og seksualiteten er sat på spil i 3 "midnight movies", nemlig John Waters *Pink Flamingo*, *The Rocky Horror Picture Show* og Slava Tsukermans *Liquid Sky*. Hendes udgangspunkt er, at "the midnight movie frequently embraces perversion as an outlaw sexuality, a revolutionary excess of desire unhinged from accepted values and celebrated as social deviance" (s.5).
- 5) Jeg taler på et lidt andet niveau end den lacaniansk inspirerede filmteori (Metz og teoretikerne bag det engelske filmtidsskrift *Screen*), som min tekst indirekte parafraserer. Denne filmteori er ikke en receptionsteori, men en teori om cinematografisk betydning. Som en sådan teori om subjektets konstituering gennem tildelingen af en bestemt psykologisk position i forhold til såvel filmen som medie - Metz taler om identifikation med kameraet - som i forhold til den fiktive fortælling - og dermed også som en

teori om filmisk fascination - er det værd at gøre opmærksom på, at teorien taler om den klassiske fortællende Hollywoodfilm. Den psyko-semiotiske filmteori er altså også en teori om populærfilm - ikke om avantgardefilm. Nye "fortælleformer" i fiktionen, andre visuelle greb og en anden publikumsadfærd - empirisk forstået - må da i det mindste spørge til teoriens *historiske status*. (Thomas Elsaesser taler i *American Graffiti und Neuer Deutscher Film* om, at den klassiske films invitation til identifikation med en ødipal position, afløses af narcissistiske almagtsfantasier. Denne teoretiske hypotese lader han følge af - og det er det originale i hans artikel - en diskussion af, hvordan en række nyere tyske film æstetisk og tematisk repræsenterer ophævelsen af en ødipal orden).

- 6) For en udførlig analyse af *Blue Velvet*, se Jerslev (1989a).
- 7) Når Elsaesser (1986) på et teoretisk plan taler om at identifikationen ikke mere etableres som psykisk mekanisme i forhold til publikum, så synes det på et empirisk plan heller ikke at være identifikationer, der aktiverer kultpublikummets kostumering. Et kultpublikum identificerer sig ikke - det imiterer lystfyldt.
- 8) Citatet er plukket ud af et længere interview med de to drenge om fritid, skoleliv og mediebrug, jeg lavede i foråret 1987, i forbindelse med et projekt om mediereception i skolen - og udenfor skolen, jvf. Jerslev (1989b).

LITTERATUR

- Austin, Bruce A. (1981): "Portrait of a Cult Film Audience: The Rocky Horror Picture Show", in *Journal of Communication*, spring.
- Chute, Davis (1983): "Outlaw Cinema", in *Film Comment* vol 19, no. 5.
- Corrigan, Timothy (1986): "Film and the Culture of Cult", in *Wide Angle*, vol 8, no. 3&4.
- Culler, Jonathan (1981): *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge & Kegan.
- Eco, Umberto (1984): "Casablanca: Cult Movie and Intertextual Collage", in *Travels in Hyperreality*, Picador, 1986.
- Eco, Umberto (1985): "Innovation and Repetition. Between Modern and Postmodern Aesthetics", in *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, fall.
- Elsaesser, Thomas (1986): "American Graffiti und Neuer Deutscher Film - Filmemacher zwischen Avantgarde und Postmoderne", in Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe ed.: *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Rowohlt.
- Ellis, John (1982): *Visible Fictions*, Routledge & Kegan.

- Hahn, Ronald M. et alii (1985): *Kultfilme*, Wilhelm Heyne Verlag, München.
- Henzlmeier, Adolf et alii (1983): *Kultfilme*, Hoffmann und Campe.
- Hoberman, J. & Rosenbaum, Jonathan (1983): *Midnight Movies*, Harper & Row.
- Jerslev, Anne (1989a): "Rejsen til det mørke kontinent. Om Blue Velvet", in *Kultur og Klasse* 64, 16. årg., nr. 4.
- Jerslev, Anne (1989b): "'Sjove film, dem ser man for at have det sjovt' - piger og drenge - mediereception og mediepædagogik", in *Mediekultur* 11.
- Kuhn, Anette (1985): *The Power of the Image*, Routledge & Kegan.
- Lahti, Martti (1988): "Subjects in Search for the (Con)text - Inter-textuality and the Spectator Subject", in Lähi Kuva: *Issue on Nordic Film Studies*, 1-2.
- Lash, Scott (1988): "Discourse or figure? Postmodernism as a 'Regime of Signification'", in *Theory, Culture & Society*, vol 5, no 2-3.
- Metz, Christian (1982): *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, Mac Millian.
- Peary, Danny (1981): *Cult Movies*, Delta Books.
- Peary, Danny (1983): *Cult Movies 2*, Delta Books.
- Peary, Danny (1989): *Cult Movies 3*, Sidgwick and Jackson.
- Salje, Günther (1977): "Psychoanalytische Aspekte der Film- und Fernseh-analyse", in Leithäuser, Thomas et alii: *Entwurf zu einer Theorie des Alltagsbewusstseins*, Suhrkamp.
- Sjögren, Olle (1988): "Underjordingarnas leende", in *Chaplin* 219, årg. 30, nr. 6.
- Sjögren, Olle (1989): "Underjordingarna sticker upp", in *Chaplin*, 220, årg. 31, no. 1.
- Studlar, Gaylyn (1989): "Midnight S/Excess. Cult Figurations of 'Femininity' and the Perverse", in *Journal of Popular Film & Television* vol 17, no. 1.
- Tudor, Andrew (1976): "Genre and Critical Methodology", in Bill Nichols ed.: *Movies and Methods*, University of California Press.