

“Glad to be alive. Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut*”, in Bo Tao Michaëlis og Peter Christensen (eds.) *Film og fin de siècle - essays om 90'ernes film*, 2001, 192-200

Glad to be alive

Frederic Raphael: “... Things have changed a lot between men and women since Schnitzler’s time.”
Stanley Kubrick: “Have they? I don’t think they have.”
Frederic Raphael: “(After thought) Neither do I.”

Moralen i en film udtrykkes sjældent så explicit som i Stanley Kubricks meget omtalte og kritiserede *Eyes Wide Shut*. Efter ægteparret Bill og Alices foreskellige erotiske æventyr - ganske vist uden een eneste kødelig realisering - opsummerer Alice i slutscenen deres erfaring: at de skal være glade for at have overlevet rækken af æventyr, i drøm som i virkelighed. Virkeligheden henviser her ægtemanden Bills store odysse gennem New York, der fylder det meste af filmen og bringer ham i armene på en række skønheder og sluttelig i stor fare. Allerede i en tidligere scene sætter filmen en tyk streg under denne morale, da forsiden på en tabloidavis, som Bill læser på en cafe (og hvori han erfarer om en models mystiske død - den samme model, som Bill har mødt ved det orgie, han uinviteret har tiltvunget sig adgang til), lyder: “Glad to be alive”.

I forhold til moralens enkelhed er det ellers ikke nogen særlig enkel film. I forhold til den megen foromtale og kryptik, filmens langvarige tilblivelse var omgærdet med, fik den vel også en noget skuffende modtagelse. Ganske vist kunne en del af skuffelsen øjensynlig skrives på husarens konto, at man havde ventet noget mere vovet var kommet ud af en afklædt Nicole Kidman¹. Hertil kom cineasternes ærgrelse over at se to lettere hollywoodstjerner overcastet som hovedfigurer i en film, der overstiger deres kapacitet. Også denne kritik skyder forbi målet: Kidman spiller fremragende, og når Tom Cruise kan forekomme mere glat og dybdeløs, så er det jo i fuldstændig overensstemmelse med den person, han skal fremstille.

Kubricks sidste film er faktisk et mesterværk, der afslører en dybgrund af mindre enkle nuancer, når man kigger nærmere på den. Dens overordnede emne er naturligvis et så notorisk usexet emne som ægteskabet, til overflod understreget med castingen af et reelt eksisterende ægtepar i hovedrollerne (allerede dette emne har sikkert ærgret dele af den mere puerile filmkritik) -

og ægteskabets spænding i forhold til dets lokkende periferi af fristelser. Men den nævnte morale er på sin vis hverken for eller mod ægteskabet. Bills mange halvhjertede forsøg på utroskab straffes ikke - sådan som det er den automatiske hollywoodkutyme - men på den anden side anbefales der heller ikke skilsmisse som probat kur mod syvårskløen. Filmen har snarere karakter af på kølig afstand at dissekere en strukturel spænding i ægteskabet, som den ikke moraliserer over.

Handlingen i kort resume følger som nævnt lægen Bill og den arbejdsløse gallerist Alice, der er gift og har et syvårigt barn. Ved en fest møder de hver for sig erotiske tilnærmelser, og Bill bliver kaldt op til festens vært Ziegler for at redde en narkoluder, der er besvimet af en overdosis i hans arme. Under en hashrus diskuterer parret festens begivenheder og Alice bekender sin lyst til utroskab under forrige sommers ferie. Denne oplysning ophidser Bill og udløser hans rejse gennem en lang række erotiske tilbud - først en død patients, der erklærer ham sin kærlighed, så en gadeluder, og endelig filmens mærkelige højdepunkt, da han møder en gammel studiekammerat, der giver ham løsenordet til et orgie i et Long Island-palæ. Adgangen kræver et kostume, som i en kostelig scene anskaffes i et udlejningsselskab, hvis ejers datter også figurerer på tilbudslisten. I palæet betragter Bill i sin forklædning distant et køligt fremstillet orgie og advares af en af pigerne om at han er afsløret. Han pågribes og stilles for en art tribunal, der kræver at han smider tøjet som indledning til en ikke nærmere angivet afstraffelse, da pigen tilbyder at tage hans straf, så han slipper på betingelse af tavshed. Næste morgen beslutter han alligevel at udforske begivenhederne og finder studiekammeratens hotel, blot for af den flirtende bøsse-receptionist at få at vide, at han forlod stedet samme morgen tvunget af to ledsagere. En tur ud til palæet bringer kun en skriftlig advarsel mod yderligere udforskning. Tilbage i byen opsøger Bill den søde luder fra aftenen før blot for i stedet at kaste sig over hendes veninde - indtil hun afslører at veninden samme morgen har fået diagnosen HIV. Et opkald til den døde patients datter ender også blindt. Endelig opdager han at han skygges og læser den famøse avisartikel om den døde model, fatter mistanke om at hun er identisk med pigen ved orgiet og får det konfirmeret på lighuset. Nu tilkalder Ziegler ham, afslører at han var tilstede ved orgiet og advarer ham effektivt mod at gå videre i sine undersøgelser. Bill trækker udklipet om den døde model frem, Ziegler indrømmer at hun er identisk med pigen, men hævder at hendes død er en almindelig overdosis, der intet har med tribunalet ved orgiet at gøre. Tilbage hos fru bryder Bill sammen og fortæller alt, og hun responderer med ovennævnte moraleⁱⁱ. Forløbet ender således med, at ægteskabet (indtil videre?) opretholdes, men uden at nogen definitiv løsning forgøgles: spændingen mellem ægte- og utroskab henstår køligt som et vilkår.

Dette underbygges af filmens fortælle teknik, der som altid hos Kubrick er ekstremt antipsykologisk. Kameraets afstand til scenen er hos ham også betragterens afstand til personernes psykologi. Det er situationer, der har Kubricks interesse, ikke personer. Derfor er der også kort fra person til type, fra scene til problem, hos ham - heraf hans ry som "tænkende instruktør". Men nøjagtig det samme forhold - antipsykologien - bevirker at det henstår implicit hvad det egentlig er, der tænkes. Som generelt hos Kubrick fremstår filmen således som en gåde, delikat indpakket i det langsomme, dvælende kameraarbejde og de smukke, dybe billeder, men en gåde. Dens mest åbenlyse komponent er allerede gådefuld i forlægget hos Schnitzler: den frelsende lunders indsats til Bills fordel ved orgiet. Det hensvæver i det dunkle, hvilken præcis straf, det er hun påtager sig, men det hensvæver i det endnu mørkere, hvorfor i alverden hun ofrer sig. En nærliggende fortolkning er, at pigen simpelt hen er identisk med den narkoluder, hvis liv Bill frelser i filmens indledning, og den understøttes af navneligheden (pigen fra orgiet identificerer Bill via avisartiklen som Amanda Curran, og pigen ved festen har kælenavnet Mandy), men fortolkningen modsiges af, at Ziegler i den afsluttende irrettesættelse af Bill explicit omtaler Mandys tilfælde som en parallel til Amanda Currans for at sandsynliggøre, at sidstnævnte blot døde af en banal overdosis. Men selv hvis man går ind på, at de to skulle være identiske, er Currans offer stadig uforståeligt: hun skylder i så fald ganske vist Bill hjælp under en overdosis, men at hun skulle redde hans liv ved at give sit eget ses ikke motiveret. Antipsykologien bevirker, at filmen ikke giver noget som helst clue til denne gådes løsning; snarere fremstår Currans handling - ligesom den søde luder - som et eksempel på spontan, umotiveret godhed, der spejler den spontane, umotiverede ondskab, som filmen også rummer (gadebandens overfald på Bill, Zieglers kynisme).

Et andet kompleks af gåder angår orgiet og logen eller sekten bag det. I transformationen fra Wien til New York et århundred senere ligger her et problem. Det er indlysende, at delagtighed i orgier har været dybt kompromitterende for Wiens spidser omkring 1900; noget tilsvarende i New York anno 2000 synes næppe at være tilfældet, når man undtager de notorisk sårbare amerikanske politikere på dette punkt. Hvorfor så det omfattende hemmelighedskræmmeri med tilknyttet magtapparat af agenter, spioner osv.ⁱⁱⁱ Filmen giver to muligheder (der ikke udelukker hinanden) for svar: reelt indgår deciderede forbrydelser som drab også i logens aktiviteter. Eller de deltagende er i den grad offentlige personer - fx. netop politikere - at offentliggørelse af aktiviteterne kunne skade deres karrierer. Tager vi disse forklaringer for gode varer, henstår yderligere spørgsmål. Den indledende ceremonielle scene ved orgiet med maskeret publikum anslår en intensitet, der ganske skuffes ved orgiets reelle begyndelse. De pornografiske scener er overordentlig tamme, og de fleste af de mange deltagere står og sidder besynderlig tilbagetrukne som betragtere. Både antydningens kunst og den

mere hardcore pornografiske fremstilling ville antagelig have virket stærkere på dette punkt, men man kan måske se den foreliggende fremstilling som en angivelse af Bills distante outsiderblik på hvad der foregår. I alle tilfælde efterlader filmen ikke tvivl om hverken sektens existens eller magtmidler, og dette udgør reelt dens andet store tema udover ægteskabet og dets udfordringer. Indledningsvis synes disse to temaer: ægteskab/utroskab og institution/anti-institution at dække hinanden som to eksempler på samfundsmæssig overflade, der skjuler en gærende, farlig og suveræn natside. Men at dette ikke konsekvent er tilfældet er noget af det, der gør *Eyes Wide Shut* så intrigerende. Gældende hele filmens første halvdel fremstilles problemkomplekset ægteskab/utroskab ud fra det skema, der lader ægteskabet være samfundsbærende institution og utroskabens udfordring være en marginal, institutionsopløsende affære (patientens forelskede datter på kanten af vanvid, narkoluderen hos Ziegler, exilungareren og fotomodellerne ved festen ...), der gærer i kimform overalt i det sociale. Men med introduktionen af logen, ifølge Ziegler båret af samfundets spidser, ændres dette skema, idet overskridelsen angiveligt giver anledning til en institutionsdannelse, til og med i samfundets top, således at magten giver adgang til en suverænitet, der evner at overskride de normer, den selv sætter. Filmens mareridt er således ikke, at utroskab opløser ægteskab - det er at utroskaben kan skaffe een i kontakt med en skjult og suveræn instants i samfundslegemet, i besiddelse af uanede magtmidler. I tilknytning til temaet om ægteskabet og dets udfordringer ligger der således et helt andet tema, som hele det erotiske for så vidt kun er en art anledning til - eller metafor for, om man vil - nemlig spørgsmålet om et hverdagsliv i institutionerne og et undtagelsesliv udenfor dem. Bills mareridt er indledningsvis hans kones utroskab, men ultimativt ender hans mareridt som det at være underlagt en hemmelig og suveræn magts uhindrede luner. Undtagelseslivet uden for institutionerne er ikke den glade anarkists sag - det liv bliver straks genstand for en re-institutionalisering, men nu i en form, der savner offentlige og demokratiske institutioner magtadskillelse, forhandling og retsgarantier. Den nietzscheanske loge er netop karakteriseret ved, at her kan et løfte ikke kaldes tilbage; i overmenneskedyrkelsens subkultur er den ritualiserede grusomhed reglen. Hvis filmen ikke vælger side mellem ægte- og utroskab og fremstiller spændingen mellem disse to i kølig mikroskopering, så er dens afstandtagen fra den subkulturelle grusomhedslogik entydig - lige fra gadebanden og til det isnende portræt af Ziegler i Sydney Pollacks gyselige gestaltning. Ikke at Kubrick tror på at dette onde i samfundets suveræne dyb kan udryddes - det kan man tage *A Clockwork Orange* som vidne på - det fremstår snarere som et vilkår, der kan domesticeres mere eller mindre vellykket. Det er dens mindre explicit udtalte morale.

-
- i. Nærværende bogs gode redaktør Bo Tao Michaelis lod sig gribe af samme bølge, da han i en analyseskitse mente at vide, at filmens centrale emne var Nicole Kidmans kusse.
- ii. Som det fremgår af med-manuskriptforfatteren Frederic Raphaels *Eyes Wide Open* om filmmanuskriptets tilblivelse, er det ikke nogen tilfældighed, at manus overordentlig tæt følger forlægget i Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*. Kubrick stillede explicit opgaven som at "oversætte" denne fra århundredskiftets Wien til vor tids New York, og næsten hver gang Raphael improviserede sig for langt væk fra forlægget, blev han kaldt til orden med et "Track Arthur. He knows how to tell a story." (88). Den afgørende undtagelse er de to scener med Ziegler i indledning og afslutning, hvor vi præsenteres henholdsvis for hans kyniske forhold til en narkoluder på gravens rand og for hans delagtighed i logen bag orgiet. Raphael argumenterede disse ændringer gennem med henvisning til nødvendigheden af en enhed i plottet, der er fraværende hos Schnitzler.
- iii. Det fremgår af Raphaels bog, at Kubrick selv har været bekymret på dette punkt: "Stanley Kubrick: Can you give me some idea who those people are at the orgy, some kind of background, so I can kinda believe in what they're doing?" (143) Det får Raphael til at forfatte et fiktivt FBI-dokument om en hemmelig loge fra Kennedy-tiden ved navn "The Free", der ud fra en nietzscheansk ideologi afholder sådanne orgier, et dokument, som Kubrick indledningsvis hopper på som ægte.

Den filmiske fremstilling af orgiet har iøvrigt ifølge samme bog været et problem for Raphael og Kubrick, der på dette punkt kun har fået sporadisk hjælp af Schnitzler.