

# Magtens iscenesættelse og “det andet liv”

## *En læsning af Aleksandr Sokurovs magttetralogi*

– Mattias Blicher

“Døden er døden. Den kan ikke besejres.” Dette er den sidste replik i Aleksandr Sokurovs *Moloch* (1999), da Eva Braun ved indgangen til Ørnereden tager afsked med Adolf Hitler igennem en nedrullet bilrude. Replikken indfanger ikke blot den herskende grundstemning i *Moloch*, men slår også tonen an for de tre film – *Taurus* (2001), *The Sun* (2005) og *Faust* (2012) – der følger efter, og som samlet set udgør Sokurovs tetralogi om magt. Døden er i tetralogien på én gang et tema og et perspektiv, som kaster lys og skygge over livet, og er det, der står i vejen for den absolutte magtfuldkommenhed.

Men selvom filmene er tematisk beslægtede, er de stadig meget forskellige. At der er tale om et samlet værk, er ikke ved første øjekast tydeligt. Det er imidlertid heller ikke overraskende. Selvom man nok kan argumentere for, at de fire film deler en række fællestræk, så er det Sokurovs erklærede hensigt at søge hen mod noget anderledes, når han laver en ny film. Dyrkelsen af diversitet vanskeliggør umiddelbart en forståelse af sammenhængen mellem de fire film. Ligeledes kompliceres

forståelsen af filmenes indbyrdes relation, fordi der ikke hersker en egentlig orden mellem dem: "Filmen [*Faust*] er kronologisk set den sidste del, men ellers er tetralogien en cirkel. Der er ikke et begyndelses- eller slutpunkt per se. Man begynder med *Moloch*, følger cirklen hele vejen rundt, og så ender man ved *Moloch* gennem *Taurus*, *The Sun* og *Faust*," har Sokurov udtalt i et interview med kritiker Jeremi Szaniawski. Ifølge Sokurov skal tetralogien altså betragtes som en åben cirkelstruktur, man kan træde vilkårligt ind i uden nødvendigvis at ankomme ved et endemål. Strukturens manglende orden og cirkulære forløb lægger sig i forlængelse af en historieopfattelse i især de tre første film, der ud over Hitler handler om Vladimir Lenin og den japanske kejser Hirohito, og som gør op med den officielle historieskrivning.

Skildringen af Hitlers, Lenins og Hirohitos væremåde og dagligdag fylder meget i henholdsvis *Moloch*, *Taurus* og *The Sun*. Deres udseende, kropssprog, de personer, de omgås, og den historiske ramme giver umiddelbart indtrykket af at være gengivet detaljeret og nøjagtigt. I *Moloch* er man tilbage i 1942 på besøg højt oppe på bjerget Kehlstein i Ørnereiden. I *Taurus* følger man Lenin rundt i og omkring Gorki, palæet, som ligger lidt uden for Moskva, og som Lenin brugte som permanent bolig fra 1923 og frem til sin død i 1924. I *The Sun* opholder Hirohito sig i sit kejserlige palads med dertilhørende underjordisk bunker i et sønderbombet Tokyo, 1945.

Men fokuset på detaljer og banal dagligdag betyder også, at Sokurov ser mere eller mindre bort fra de historiske begivenheder, der har været med til at definere de tre diktatorer. Dermed svækkes kausaliteten mellem diktatorerne og den historie, de var med til at skrive, og det giver plads til, at groteske og barokke sider af diktatorerne kan dominere uden at stå

som en medforklarende årsag til historien. I *Moloch* underholder Hitler sit entourage med infantile historier om gamle, døde koner, der bruges som madding til at fange krabber med, og joker med at hans selskab drikker dødste, hvorefter han i ramme alvor påstår, at finner er et kronisk nedtrykt folkefærd, da sne udstråler melankoli. Hitlers fabulationer og indfald, der befinder sig et sted mellem perfid humor og absurde forestillinger, er også en vaklen mellem selvynk og en vrede vendt mod hele verden, mellem hypokondri og en magtsyge, som står i fuldt flor i de raseriudbrud, Hitler rammes af i løbet af filmen.

I *Taurus* er Vladimir Lenin så svag, at han knap kan gå selv og synes ramt af begyndende demens. Han bliver konstant passet på og holdt øje med og kæmper for at træde ud af rollen som patient for at indtage pladsen som statsmand og landsfader. "Kan selv!" udbryder Lenin kolerisk gentagende gange, mens beslutninger bliver truffet på hans vegne. Hirohito er i *The Sun* en hellighed, den rest af Japan, som skal forsvares til sidste blodsdråbe imod amerikanerne i slutningen af 2. Verdenskrig. Han bliver klædt på, får skemalagt sin dag med møder med ministre og undervisning i havbiologi, og han ved ikke engang, hvordan han skal åbne en dør, da han skal mødes med den amerikanske general Douglas MacArthur. Han har tics, der får ham til at åbne munden uden, at han nødvendigvis vil sige noget. "Han er som et barn," konstaterer MacArthur. Men vel og mærke et barn, som behandles som en guddom, der er hævet over og afsondret fra den menneskelige verden, som han skal forstå og lede sit land i. Et barn, der til sidst vælger at kapitulere på Japans vegne og afskrive sig sin guddommelighed.

Ved at vægte de groteske sider hos de tre diktatorer bevæger Sokurov sig i retning af at gøre det velkendte ugenkendeligt – en form for historisk

*ostranie*, der afdækker og understreger de konstruerende og subjektive elementer i historieskrivningen. Fredric Jameson argumenterer i sit essay *History and Elegy in Sokurov* for, at ugenkendeligheden er et udtryk for psykisk splittelse. Ved at Sokurov opholder sig på grænsen mellem fiktion og dokumentar, rystes forholdet mellem det offentlige og private, hvilket får privatlivet til at blive til en skizofren dissociation, hvor det mægtige og magtfulde falder tilbage i en slags senilitet eller anden barndom. Det groteske og barnagtige kan således også ses som en reaktion på, at Hitler, Lenin og Hirohito i den ubetydelige dagligdag er afskåret fra og fremmedgjorte over for den offentlige sfære, hvori de historiske begivenheder finder sted. De er splittede mellem en offentlig identitet og et privat selv. De er fremmedgjorte som individer over for kropslig tilstedeværelse; som mennesker over for materiens verden. Ostranien og fremmedgørelsen retter sig imidlertid ikke bare imod det historiske i de tre film, men er en del af et generelt opgør med specifikke kriterier for, hvordan virkeligheden tager sig ud på film. Sokurov forklarer: "Man bliver nødt til at lave en film på en sådan måde, at den overkommer sin egen betingelse, sin egen ramme og bliver til en anden film – et andet liv." For Sokurov er "det andet liv" ensbetydende med kunst, og film bliver ikke til kunst, hvis ikke den søger en selvoverskridelse. Filmkunsten skal indeholde en bevægelse imod det, den har svært ved at udtrykke og favne. En søgen efter det usynlige og uudsigelige, for nu at parafasere Paul Schraders beskrivelse af den transcendentale film i sin bog *Transcendental Style in Film* fra 1971. Men denne søgen eller bevægelse gør ikke, at Sokurovs magttetralogi automatisk kan kaldes metafysisk eller transcendent. Hvor Schrader i sin bog argumenterer for en særlig transcendent stil, er Sokurov interesseret i stilbrud. Stilbruddene indebærer i første omgang et opgør med et konventionelt virkelighedsprincip forstået som genkendelighed.

“Ja, det er behageligt for tilskueren at se alle de ting på lærredet, som vedkommende har set i sit liv. Og derved at være på samme niveau som forfatteren af det skabte værk. Dette aftalte spil mellem publikum og forfatter skaber et meget farligt fænomen, som kaldes massekultur.”

Massekultur er for Sokurov blot en produktion af genkendelighed, hvilket på forhånd udelukker enhver selvoverskridelse og dermed skabelsen af “et andet liv”. At nærme sig det ugenkendelige er nødvendigt for, at tilskueren kan træde ud af massekulturen og indgå i et intellektuelt forhold med filmen. Derfor må Sokurovs egne film også konstant søge nye veje for ikke at sidde fast i et genkendeligt filmsprog.

### **Totalbevægelse, totalteater og endeløs paranoia**

I *Faust*, der er baseret på Wolfgang von Goethes og Thomas Manns værker om Faust, forplanter denne søgen imod det nye sig som en del af en gennemgående uro. Faust er videnskabsmand og leder i filmens begyndelse i en død krop efter sjælen. Han finder den ikke, men forestillingen om sjælen som noget håndgribeligt og en uudslukkelig tørst efter at observere og forstå den, driver Faust i armene på Mauricius. Mauricius, der er en slags jordisk Mefistofeles, giver Faust fornemmelsen af, at der forude ligger uanede muligheder og absolut indsigt. Tryllebundet af Mauricius' gådefuldhed og overmenneskelige natur følger Faust efter ham overalt. Undervejs bliver Faust betaget af den unge Gretchen. Han bliver så besat af tanken om, at hendes skønhed indeholder svaret på forskellen mellem liv og død, at han sælger sin sjæl til Mauricius imod at tilbringe en nat med Gretchen. I en drømmende sekvens falder Faust sammen med Gretchen ned i en skovsø, hvorefter der klippes til Faust, som nærstuderer Gretchens krop på hendes værelse. Måske er hun død.



*Faust* (2011). Foto: Films Boutique.

Faust flygter ud af værelset og ridder sammen med Mauricius væk fra byen. De ankommer til et tåget klippelandskab, hvor Faust til sidst bliver så træt af Mauricius, at han overdænger ham med sten og fortsætter alene ud i ingenmandslandet.

Kameraet er i *Faust* i stadig bevægelse. Det svæver og stryger ankerløst rundt i den lille tyske 1800-talsby i hælene på Faust og Mauricius. Sekvenserne veksler mellem at glide sømløst over i hinanden og at støde mere eller mindre frontalt sammen, hvilket skaber en svimlende fornemmelse og kværnende malstrøm af billeder og indtryk. Samtidig gør Sokurov brug af en linse, der forfladiger og strækker billedet ud. Det forfladigede billede træder særligt frem i et møde mellem Faust og Gretchen på Fausts loftværelse, hvor nærbillederne af deres ansigter nærmest tager karakter af russiske ikoner. Det bevægelige kamera og det flade billede gør sammen med klipningen det svært at orientere sig i filmens rum. Desorienteringen er en måde at gøre op med det konventionelle virkelighedsprincip på, men det skaber også en indre spænding i filmen. En spænding, hvor *Faust* på den ene side nærmer sig en malerisk form for stillbillede og på den anden side konstant søger videre og derved ikke giver de maleriske filmbilleder ro og plads til at blive oplevet og kontempleret fuldt ud. Men manglen på ro, mulighed for kontemplation og sansning af det partikulære, kan samtidig forstås som en opfordring til tilskueren om ikke bare at lade sig rive med af *Fausts* billedmalstrøm.

De sekvenser, hvor den maleriske tilgang træder tydeligst frem, kan ses som demonstrative medieanakronismer midt i en billedoversvømmelse, som rækker ud over *Faust*. Filmen udfordrer tilskueren til at reflektere over billedernes status i *hastighedskultens* mediesamfund og til at gå

kritisk til filmlærredet. At arbejde imod den bevægelse, der distraherer perceptionen, og tvinger den til konstant at bevæge sig videre. I det lys kan man opfatte *Faust* som produktet af to strømninger, hvor den ene forsøger at skabe en abstrakt totalbevægelse ud af filmens enkeltdele, og hvor den anden modsætter sig og forsøger at udstille skabelsen af denne sammenhæng som totalitær og gold. Som et produkt af den videnskabelige ånd og den sansende subjektivitet; af forestillingen om magtfuldkommenheden over for den uundgæelige død.

*Faust* er tanke som bevægelse; en tankebevægelse, der til tider deler sig i to og andre gange er tilstede på samme tid. En videnskabelig rationalitet, der higer efter at forstå verden i eviggyldige, absolutte teoretiske totaliteter i et forsøg på at undertvinge sig den, og en åben fornuft, der omfavner mennesket som et sansende, kontemplativt og forgængeligt væsen. Denne dynamik mellem abstrakt ratio og sansende fornuft er også et spil med fysiske og psykiske distancer til filmens rum, der på den ene side desorienterer og tvinger tilskueren til bare at lade sig føre med af *Fausts* strøm af billeder og indtryk i håbet om, at en form for forløsning indtræffer, og på den anden side i korte øjeblikke giver tilskueren mulighed for at træde ind i en slags autonom kontemplation, hvori sansningen og refleksionen kan mødes. Selvom *Fausts* udtryk rummer langt mere bevægelse end de tre andre film i tetralogien, så er det netop i måden at bruge bevægelsen på og i sekvenser, der aktiverer tilskueren ved kortvarigt at modsætte sig den totaliserende bevægelse, at *Faust* rækker ud efter resten af tetralogien.

I *Moloch* er størstedelen af indstillingerne næsten statiske, og de sjældne *zooms*, panoreringer og *tracking*-indstillinger er langsomme og diskrete. Billederne er præget af dybdeskarphe d og favoriserer distance. Filmen



er indhyllet i mørke og tåge, og Ørneredens strenge og solide geometri er grundpillerne i et filmisk rum, der emmer af kulde og autoritet.

Mørket og tågen optræder som et negativt rum, der ikke blot omkranser, men også udvisker figurer og objekters konturer. “For eksempel i scenen hvor Eva lader til at gå i ét med lænestolen. Jeg ønskede ikke større adskillelse mellem hendes krop og objekterne omkring hende, som om hun i det mørke hjørne, suspenderet i tid, ventede på noget,” fortæller Sokurov og refererer til *Molochs* begyndelse, hvor Braun venter på Hitlers ankomst. Braun synker ned i en lænestol og smelter nærmest sammen med den. Hun sidestilles med interiøret og rekvisitterne. Hun er blottet for autonomi i forhold til det rum, der omgiver hende. En autonomi, hun tilsyneladende genfinder, da Hitler ankommer – men kun tilsyneladende. For ingen i *Moloch* gør reelt set krav på en egen autonomi. Joseph Goebbels, Magda Goebbels, Martin Bormann og til dels Braun udgør et publikum, der gør alt for at behage Hitler og ikke træde ved siden af. I et slags privat totalteater bevæger Hitler sig rundt blandt dem og gør dem til en del af sit improviserede stykke. Deres handlefrihed dikteres af Hitlers luner og påfund. “Uden et publikum foran dig, er du intet andet end et lig,” siger Braun til Hitler i et af deres mere private øjeblikke. Men hvad er Braun og resten af selskabet, hvis ikke de er Hitlers publikum? *Molochs* rum bliver til en scene, hvor end selskabet bevæger sig hen, og mørket og tågen er med til at give fornemmelsen af, at totalteatrets udstrækning potentielt ingen grænser kender. At totalteatret er en mobilisering af ethvert publikum. At totalteatrets deltagere er nøglen til tusindsårsriget.

Men der findes også et andet publikum i *Moloch*, som ikke tager del i Hitlers stykke. I flere korte klip ser man vagter iagttage selskabet, og selv uden for Ørnereden holder snigskytter skarpt øje. Desuden træder enkelte



*Moloch* (1999). Foto: Arte.

personer kortvarigt ud af selskabet og betragter resten af selskabet udefra. Disse små perspektivskift er dels med til at understrege en fornemmelse af overvågning og dermed det manglende privatliv og er dels med til at gøre perspektivet på historien variabel. De små perspektivskift optræder også i større eller mindre grad i *Taurus*, *The Sun* og *Faust* med lignende effekt. I *Moloch* er perspektivskiftene dog også med til at markere totalteatrets grænse; hvornår figurer træder ind og ud af roller, og hvem og hvad, der er en del af Hitlers stykke. Denne grænsemærkning fungerer som en implicit *verfremdung*, hvorved tilskueren opnår en distance til selskabet og begynder at reflektere over både sin egen autonomi i forhold til filmen og i en bredere politisk og social kontekst.

Ved at iagttage og fornemme tågen og mørkets opløsning af rummets dybde og figurernes bevægelse i rummet åbnes der for et kritisk forhold til filmen. Hvad der ved første øjekast tager sig ud som et mærkeligt parodisk totalteater fuldstændig isoleret fra nazismens rædsler, bliver til et billede på en magtmekanisme, der truer med at opsluge alt og alle i en forestilling om den absolutte ekspansion.

På lignende vis bliver *Taurus'* rum og overflade brugt til at illustrere magt, men til forskel fra *Moloch* bliver tilskueren gjort til en del af magtens iscenesættelse. *Taurus* ånder af forfald og opløsning. Billederne er grynede – næsten fugtige – og ofte holdt i blå og grønne overtoninger. Kamerabevægelserne er lettere, men også ujævne. Lenin bærer makeup, som var han et balsameret mosefund. Men Lenin er ikke død endnu. Magten er dog ved at glide ham af hænde, og han bliver allerede behandlet som ligegyldig og irrelevant af staben omkring ham. I en scene uden for Gorki-palæet vil en fotograf tage billeder af Lenin og konen Nadezjda Krupskaja. "Tag ikke billeder uden min tilladelse," siger Lenin i et forsøg

på at opretholde en facade af autoritet, mens det ligner, at parret delvist poserer for kameraet – først oprejst, derefter siddende på en bænk, som om situationen fremprovokerer en bevidstløs kropslig adfærd. En bil ankommer, og da Lenin vil stige ind i den, kommer fotografen for tæt på, og vagterne lægger sig imellem ham og Lenin, hvorved Lenin bliver klemt mellem vagterne og bilen. Den bureaukratiske magt er i opløsning, og hvad der forekommer at være modsatrettede ordre eller opgaver udvikler sig til et mindre kaos. Fra at være den store statsleder, er Lenin reduceret til at være klemt i et magtapparat, hvor han er betydningsløs. Men vagterne og fotografen repræsenterer også to forskellige opfattelser af Lenin. Hvor fotografen forsøger at give Lenin en visuel repræsentation – at gøre ham til centrum – behandler vagterne ham som en umyndig patient, hvilket underbygges af andre situationer i *Taurus*, hvor de tilsyneladende ignorerer, misinformerer og ydmyger Lenin. Denne delte opfattelse og den problematiske repræsentation af Lenin viser sig også i selve filmsproget.

Filmens beskæringer er ofte ustabile, og Lenin synker ind imellem delvist ud af dem. Udover en fornemmelse af overvågning bevirker klippene med de små perspektivskift også en paranoid stemning. Det skyldes, at overvågningen synes at ske i smug, da det ofte er umuligt at lokalisere, hvor i rummet Lenin iagttages fra. I flere scener kommer en person ind fra den forkerte side af billedet, som i et møde mellem Lenin og Stalin på en balkon, hvor Stalin entrerer fra højre side, selvom han burde komme ind fra venstre side af billedet. De brudte synslinjer og den falske kontinuitetsklipping vildleder og gør det filmiske rum upålideligt, mens de ustabile beskæringer orienterer sig lige så meget imod det rum, der omgiver Lenin, som Lenin selv.

Man fornemmer både tilstedeværelsen af Lenins smådemente og paranoide tilstand og stabens undergravning af Lenins autoritet i det upålidelige filmiske rum og den falske kontinuitet. Men denne dobbelte tilstedeværelse bevirker også, at begreber som mening og realitet bliver flertydige og øjeblikbestemte. Selve optrevlingen af filmsproget suspenderer altså muligheden for at skabe en endegyldig sammenhæng og fastholder tilskueren i meningsskabelsen som en uafsluttet bevægelse. Derved udvider filmen imidlertid magtspillet til også at omfatte tilskueren. Magtspillets iscenesættelse af sig selv som fragmenter, der skal fortolkes og sættes i sammenhæng, styrker (forestillingen om) magtens tilstedeværelse, på trods af – eller måske snarere på grund af – at den endegyldige sammenhæng aldrig konstrueres. Magten rejser sig i *Taurus* ikke bare ud af Lenins forfald, men også fordi det ustabile rum, som Lenin er ved at forlade og efterlade, bliver forsøgt fyldt med mening. I *Taurus* bliver tilskueren som et fortolkende subjekt uvildig medskaber af magten og efterfølgende underlagt den ved at blive fastholdt i den endeløse meningsskabelse, da måden, magten præsenterer sig på, falder sammen med fortolkningen af den. Et sammenfald eller kollaps, der spejles i billedernes grynedede tekstur og overtoninger, der i de mest intense sekvenser forvrænger figurer og det rum, som omgiver dem, og giver fornemmelsen af, at de er som støbt eller indhuggede i en overflade.

### **Chaplin som fremmedgørelse**

*The Sun* er stilistisk set enklere og klarere end resten af filmene i tetralogien. Men filmens enkelhed skal ikke forstås som Sokurovs tilnærmelse af en form for genkendelighed. Enkelheden er snarere endnu en måde at udtrykke et aspekt af magtens iscenesættelse på. Lyset spiller i den forbindelse en central rolle. Det veksler mellem en dunkel belysning i interiøroptagelserne i bunkeren under paladset og et barskt dagslys i



*Taurus* (2001). Foto: Lenfilm Studio.



*The Sun* (2005). Foto: The Works.

de afblegede eksteriørscener. Kontrasten er så stor, at dagslyset nærmest skærer i øjnene første gang, Hirohito bevæger sig udenfor. Modsætningen mellem lys og mørke er åbenbar og illustrerer umiddelbart antagonismen mellem amerikanerne og japanerne. Men modsætningen rummer også en form for magtforhold eller særegen logik. Lyset markerer en potentiel kampzone, mens mørket er til stede, når japanerne er i kontrol og sikkerhed. Lyset er ensbetydende med ødelæggelse og undergang, mens mørket er opretholdelse og overlevelse. Lyset er tomt for de positive træk, som det normalt forbindes med. I en japansk kontekst, hvor solen er et nationalsymbol, kan dagslysets anderledes og truende karakter ses som et udtryk for en national selvforståelse, der er trængt og såret.

Dikotomien mellem lys og mørke går igen i modsætningerne mellem ude og inde, oppe og under og som nævnt mellem amerikaner og japaner. Hirohito udfordrer imidlertid dikotomien. Ikke ved at forsøge at etablere et andet forhold mellem disse modsætningspar, men ved at forsøge at overskride selve dikotomien. "Min krop er den samme som din. Jeg har ingen særlige kendetegn," siger Hirohito til sin personlige tjener, efter at han er blevet klædt i uniform før et møde med ministre og generaler. Påklædningsscenen udtrykker en distance til de ritualer og ceremonielle, der knytter Hirohito uløseligt til magten, og til magtens forestilling om den guddommelige udødelighed. Men scenen udtrykker samtidig også en bevidsthed om magten som iscenesættelse, magten som en tom trone.

Senere studerer Hirohito fotoalbummer. Først et familiealbum. Derefter et album med fotografier af Hollywood-skuespillere som Humphrey Bogart, Charlie Chaplin og Marlene Dietrich. Løst indsat i albummet er der også to fotografier af Hitler ved siden af Paul von Hindenburg. Da

Hirohito efterfølgende møder amerikanerne, har han klædt sig ud som Chaplin. Han iscenesætter altså sig selv som en komiker, der excellerer i fysisk komik, og som en kunstner, der har leveret filmhistoriens mest berømte diktatorparodi af Hitler i *Diktatoren* (1940). Hirohito er bevidst om sin akavede opførsel og aparte fysiske fremtoning og forsøger at pakke den ind i en subversiv antiautoritær karakter, der parodierer magten og overskrider de etiketter og normer, som den japanske kejser forventes at overholde og derved også dikotomien. Hirohitos imitation af Chaplin skal dog ikke forstås som en slags *happening*. Rollespillet er en måde at distancere sig fra den skam, kapitulationen medfører, og et forsøg på at træde ud af den fremmedgørelse over for kropslig tilstedeværelse og omverdenen, som dominerer Hirohitos tilværelse.

I løbet af filmen overlades tilskueren ind imellem til at betragte kropslige detaljer i nærbilleder, såsom Hirohitos hænder og sveddråber på hans pande. Og som Chaplin-imitator kastes Hirohito ud i situationer, hvor hans kropsbevidsthed og bevægelsesfornemmelse udfordres og udvides. Som da han pludseligt selv skal åbne en dør for første gang, ryge en cigar eller posere for amerikanske fotografer (hvilket i øvrigt er særdeles tabubelagt, da det at se afbildninger af kejseren for japanere er helligbrøde). Han danser endda for sig selv under et af møderne med MacArthur, da han tror, at MacArthur midlertidigt har forladt lokalet. Kroppens fysikalitet begynder at blive nærværende for Hirohito som en fornemmelse, uden at der er tale om et refleksivt foretagende. Og via de taktile nærbilleder og den komiske fysikalitet i de akavede situationer, får tilskueren mulighed for at skabe en anderledes relation til billedet og filmens univers, som ikke er styret af den dikotomiske strukturs måde at opfatte og opdele verden på. Tilskueren oplever glimtvis en sanselighed, der aktiverer kroppen i den filmiske erfaring, hvorved en forståelse af,



hvordan Hirohitos gryende kropsbevidsthed bringer ham tættere på at træde ud af magtens eksistentielle isolation og skabe en meningsfyldt kontakt med omverdenen, muliggøres.

*The Sun* er den eneste af filmene i magttetralogien, der antyder en mulighed for at træde ud af magtens fremmedgørelse. Men omvendt kan Hirohitos imitation af Chaplin også i sig selv ses som en form for fremmedgørelse. Ved at træde ud af rollen som japansk kejser og ind i rollen som den diktatorparodierende Chaplin, konfronterer Hirohito sin egen væren med sin egen anden-væren. Med sin egen modsætning. Denne dublering eller eksternalisering af sit eget selv kan ses som en form for konstruktiv fremmedgørelse, der giver Hirohito mulighed for at slippe ud af magtens isolation. Den selvoverskridelse, som Sokurov søger i sin kunst, kan måske forstås som en sådan konstruktiv fremmedgørelse. I forlængelse heraf kan man anskue den distance, tilskueren får til sin egen rolle som tilskuer i *Moloch* og *Taurus*, som et forsøg på at igangsætte en positiv fremmedgørelse, hvor tilskueren vender tilbage til sig selv med en anderledes bevidsthed. En bevidsthed, der måske handler om at forstå, at mennesket som udgangspunkt er undertrykt i en rolle som passiv tilskuer til magten, men at magten samtidig er afhængig af repræsentation – af et publikum – for at eksistere. At det for tilskueren handler om at erfare, hvilken rolle vedkommende spiller i forhold til magten. *The Sun* præsenterer i den forbindelse tydeligst af alt en anderledes visualitet, der ikke bare skaber en kritisk distance, men også et meningsfuldt kropsligt nærvær og dermed en anden måde at være tilskuer på. Af de fire film, er *Faust* den, der kommer tættest på at konfrontere den passive og den aktive tilskuer med hinanden i selve filmoplevelsen; hvor den svimlende passive ekstase møder den sansende og kritiske fornuft. Men det er samtidig også den film, hvor magten synes

mest abstrakt, hvor magten ikke manifesterer sig som en tydelig æstetisk strategi centreret om magtfulde personer, men i stedet kommer til udtryk som et distraherende og desorienterende kaos, der dominerer sanserne og passiviserer refleksionen.

Hvis selvoverskridelsen skal forstås som en konstruktiv fremmedgørelse, skal “det andet liv” så forstås som en form for harmonisk tilstand eller ideel syntese, som fremmedgørelsen fører til som hos Hegel og andre tyske idealister? Selvom man nok kan argumentere for antydningen af en dialektik og ansatser til en transcendental filmkunst i Sokurovs æstetik, så skyller magten som et forlorent metafysisk tidevand ind over filmene og fører de transcendentale ansatser i retning af en tilbedelse og iscenesættelse af den absolutte magt som en kraft, der kan overkomme og overskride alle begrænsninger. Selvoverskridelsen møder i intentionen om at nå en fuldendt idealtilstand, hvor individet dominerer de omgivelser, som det tidligere var underlagt, en bedragende og tom metafysik og bliver derved slavebundet af fremmedgørelsen. Hvis “det andet liv” imidlertid ikke forstås som et udtryk for en metafysisk idealtilstand, men som et kulturelt modbillede, der ligger uden for individets umiddelbare erfaringshorisont, så kan man anskue “det andet liv” som en frisættelse af et dynamisk spil mellem tanke og sansning, der indeholder fremmedgørelsen som en cirkulær uafsluttet proces. Mødet med “det andet liv” er måske en form for horisontsammensmeltning, hvor subjektet dannes på ny af det fremmede ved at præge det.

---

*Mattias Blicher, filmredaktør på magasinet Atlas og kulturformidler hos Gentoft Bibliotekerne.*

## Litteratur

Jameson, Fredric. 2006. "History and Elegy in Sokurov". I: *Critical Inquiry*, Vol. 33, No. 1. Efterår 2006. USA: The University of Chicago Press  
// Szaniawski, Jeremi. 2014. *The Cinema of Alexander Sokurov – Figures of Paradox*. USA: Wallflower Press.