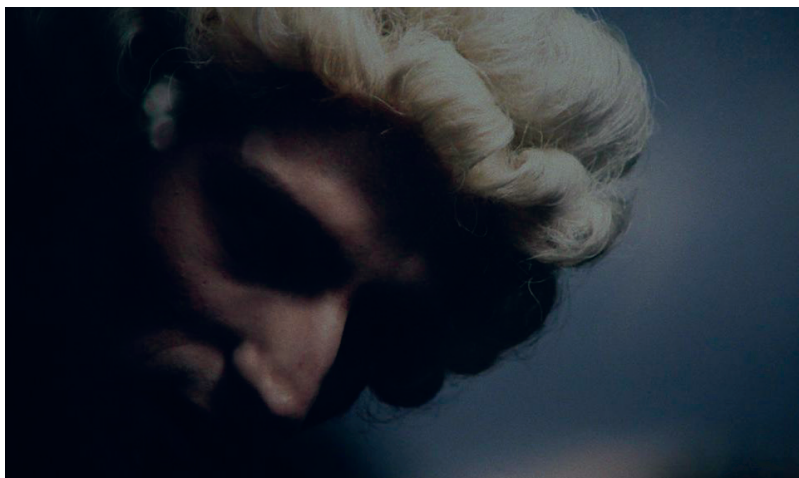


Lasse Winther Jensen  
Filmen som vanitasmotiv  
– Albert Serras  
grænseoverskridende  
biografutopi

*Liberté*

(2019)

Albert Serra. Films Botique



Visningen af Albert Serras *Liberté* på Cannes i 2019 gav næsten mindelser om den type *succès de scandale*-premiere, som var en tilbagevendende del af festivalen, inden mediedækningen og den kollektive opmærksomhed for alvor blev atomiseret i løbet af 2010'erne i takt med den teknologiske udvikling. Serras film er som udgangspunkt nærmest stillestående, og formmæssigt balancerer de ofte på kanten mellem biograffilm og den installationskunst, som i stigende grad er blevet en central del af hans *œuvre*. I Cannes blev polemikken omkring *Liberté* intensiveret af filmens tematik og billedside, der samler sig i en dvælende, minutiøs skildring af en flok senbarokke libertineres perverse lyster og grænseoverskridende seksuelle omgangsformer. Det ene lange øjeblik delagtiggøres beskueren i et mælketilsølet BDSM-ritual, og i det næste diverteres der med et flere minutter langt anilingus-scenarie. I visse henseender lader Serras afbildning af seksualitetens randområder ikke til at forarge mindre i dag, end lignende litterære og politiske idéer gjorde i årene inden den franske revolution; den kulturelle epoke, der i tiltagende grad fremtræder som instruktørens foretrukne. En stor del af oplevelsen, når man ser *Liberté* i biografen, er således den sitrende spænding mellem det grænseoverskridende værk på lærredet og de mange, ofte højlydte udvandringer, det afstedkommer i salen.

Samspillet mellem filmmediet og periodeskildringen i *Liberté* er afgørende for forståelsen af Serras film. På den vis minder den, måske lidt overraskende, en del om en anden og langt mere celeber premieretitel fra Cannes 2019, nemlig Quentin Tarantinos *Once Upon a Time in Hollywood*. Serra og Tarantino idealiserer hver deres særlige epoke, og med manisk dedikation ophøjer de en specifik historisk overgangsfase til katalysator for at nå ind til det, de hver især opfatter som filmkunstens inderste væsen. Tarantinos iscenesættelse af slut-1960'ernes hensygnende klassiske Hollywood-system giver sig udslag i instruktørens hidtil mest formmæssigt frigjorte værk og en gennemført forløsning af de revisionistiske ideer, han har arbejdet med i det seneste årti. På samme måde skaber Serras intense livtag med barokken den til dato reneste destillation af hans poetik, der nu står klarere end nogensinde før: For Serra er

den sene barok såvel filosofisk som visuelt det miljø, hvor *det specifikte filmiske* kan lyse allerklarest. Her fremstår billederne og selve værket mere grænsesøgende og fordærvet, og derfor mere vitalt, end i noget andet miljø.

Den store forskel på de to film er, at *Once Upon a Time in Hollywood* er nostalgisk og reaktionær, mens *Liberté* er egensindigt revolutionær, og det er endda på trods af, at Serra gør en dyd ud af at afgrænse sit værk, så det forbliver uden for indflydelse af den franske revolutions – og selve modernitetens – filosofiske og politiske erfaringer. Samtlige Serras film er demonstrativt førmoderne, men de fokuserer samtidig på de mest abjekte, elitære og radikale æstetiske strømninger i den periode, de udspiller sig i. Modsat er et af Tarantinos hovedanliggender at lade os forstå, at den verden, der materialiserede sig efter det sammenbrud, hans film skildrer, er karakteriseret ved et kulturelt forfald og et uigenkaldeligt tab af filmisk potentiale. *Once Upon a Time in Hollywood* er formmæssigt frisat, men ideologisk er den dybt konservativ. Til sammenligning har Serra ingen interesse i at sætte sin film op mod den moderne verdens udvikling siden slutningen af 1700-tallet, i stedet genskaber han det enorme imaginære potentiale, der i flygtigt gnistrende momenter lå i libertinernes perverse fritænkning, lige inden deres historiske øjeblik braste sammen i revolution, dekadence og overmoden dødsdrift.

Det interessante ved Albert Serras film er således den måde, de formår at indfange en særlig historisk sensibilitet og aktivere den som en gennemgribende metafor for selve filmmediets essens. I *Liberté* er metaforen tydeligere end nogensinde før. Alle Serras film befinder sig i en fjern historisk fortid – fra de tre vise mænd på Jesu tid i *El cant dels ocells* (*Birdsong*, 2008) til det bizarre møde mellem Casanova og Dracula i *Historia de la meva mort* (*Story of My Death*, 2013). Siden sidstnævnte har han langsomt lokaliseret den sene barok som det mest frodige baggrundstæppe for sin poetik. Serras barokke værker skildrer perioden som et på en gang egalitært og hæmningsløst rum, hvor medicinalvidenskabens nybrud benyttes på lige fod med kvaksalveri, hvor libertinere lever

på flugt fra den herskende moral, samtidig med de udlever deres seksualitet med en radikal grænseløshed, og hvor det bristefærdigt opulente konstant truer med at kamme over i død og udslættelse. Alt dette samler sig i en idé om selve filmen som en kunstform, der lever og ånder allerbedst på et stadie mellem det dekadente og det fatalt overmodne, og som et medie, der først for alvor kan udfolde sig i biografrummets voyeuristiske sfære, hvor tilskuerens oplevelse flyder sammen med filmens udtryk.

Serras forgående film, *La mort de Louis XIV* (*The Death of Louis XIV*, 2016), præsenterede ovenstående idéer i et særligt destilleret billede: Den gamle solkonge, der efter at have regeret i flere menneskealdre, ligger på sit dødsleje blandt en loyal gruppe af spytslikkende hoffolk. Hans tydeligt affældige legeme prises konstant som perfekt og udødeligt af læger og tjenere, og filmen skildrer kongens sidste timer, hvor det ganske langsomt går op for alle omkring ham, at han skal dø – at også hans legeme er forgængeligt. Netop dette overgangsstadie – øjeblikket, hvor det, der formodes gudgivent og grænseløst overdådigt, pludselig ophører – bliver den centrale metafor for Serra. Her bør også filmen eksistere, synes han at sige. For Serra befinder filmen sig bedst i en historisk ramme, hvor den ikke behøver at forholde sig til freudiansk psykologi og post-revolutionær individualitet, men i stedet kan fokusere fuldt og helt på beskuelser, æstetiske overflader og gestik i et rum, hvor modernitetens regler ikke gælder, og hvor alting konstant søger mod det i enhver forstand grænseoverskridende. Den døende konge spilles ikke overraskende af Jean-Pierre Léaud, der, siden sin debut som barn i nogle af den franske nybølges første hovedværker, mere end nogen anden skuespiller har personificeret den modernistiske filmkunsts udvikling. Det overdådige værelse, hvor han ligger for døden, er først og fremmest et billede på filmmediets iboende voyeuristiske væsen: Kongen ser konstant på sig selv via portrætmalerier og spejle, alle de omkringstående personer ser på kongen – i biografsalen ser vi på dem og, via dem, på ham. Indtil hans sidste åndedræt. Ved hjælp af barokkens strengt kodificerede manerer og imponante visuelle gestaltninger flyttes vores



(1)



(2)

(1-2) *Liberté* (2019), Albert Serra. Films Botique

9 LASSE WINTHER JENSEN

opmærksomhed hele tiden fra de individuelle personer til de overordnede udvekslinger af bevægelser, genstande og blikke.

Dermed lyder det måske som om, at *La mort de Louis XIV* repræsenterer en form for slutpunkt i Serras samlede værk, og sådan føltes filmen da også, da den havde premiere i 2016. Med *Liberté* står det imidlertid klart, at den banede vejen for en ny begyndelse. *Liberté* nøjes ikke blot med at placere sin handling i den historiske barok, den formår i stedet på det nærmeste at gå i ét med perioden. Her er der ikke længere nogen afstand mellem filmen og det historiske øjeblik, den skildrer, og det giver sig udslag i Serras hidtil mest konsekvente udsagn om filmen som kunstform og biografen som dens eneste mulige udfoldelsesrum.

Hvor den døende konge stadig udgjorde et uomgængeligt visuelt centrum i *La mort de Louis XIV*, nedbryder *Liberté* alle hierarkier. Filmene foregår i løbet af en enkelt nat i 1774, hvor en gruppe libertinere, forvist fra det franske hof, slår sig løs i et tysk skovbryn. Her veksles der umærkeligt mellem tysk, fransk og italiensk, og her deltager både mænd og kvinder, ligesom der ikke diskrimineres mellem tykke og tynde mennesker eller smukke og hæslige kroppe. Der går ikke lang tid, før alle filmens personer er del af samme koplende enhed. Samtidig står det også hurtigt klart, at *Liberté* frem for alt handler om det at se film.

Den voyeurisme, der også var en væsentlig del af forgængererne, ophøjes i *Liberté* til selve det strukturerende visuelle princip. Voyeurismen aktiveres fra første sekund, mere eller mindre ufrivilligt, hos tilskueren, der præsenteres for lidt over to timers eksplícitte seksuelle udskejelser, men frem for alt er samtlige personer i filmen lige så besatte af at beskue hinanden, som de er af selv at deltage i de pågående eskapader. Dét er sådan set, det eneste, der foregår i *Liberté*: Vi ser på mennesker, der ser på hinanden. Filmens nattemørke billedside skaber lige så nysgerrige blikke hos tilskueren, som hos personerne på lærredet. Hvad er det, der pludselig bevæger sig der i den måneopblændede lysning? Hvad foregår der *nu* inde i den fornemme drosche, der er filmens eneste egentlige rekvisit? Er dette en mand eller en kvinde? Er det, vi ser her, en

erigeret penis eller en af de forskellige attrapper, der benyttes filmen igennem?

Samtidig skærpes vores visuelle begær af Serras æggende, overlagt kunstige lyssætning, der fremhæver særlige udsnit og detaljer i den enkelte frame, samtidig med at de løsrives fra deres overordnede sammenhæng og indhylles i dunkel ambivalens. Filmen arbejder udelukkende med mediets helt basale enheder: Mørke og lys, bevægelse og stilstand, ophidselse og forløsning. Måske forundres man over, at Serra formår at pirre vores nysgerrighed så længe med så få midler, men på et tidspunkt står det klart, at han ikke mindst lykkes med det på grund af filmens lydside. *Liberté* arbejder med en ganske subtil form for offscreen-rum: Gennem hele filmen taler personerne om, hvilke ekstreme, skatologiske sexakter, de vil udsætte hinanden for. Her slippes alle tøjler for alvor i udpenslede skildringer, der på fantasifulde måder involverer enhver tænkelig form for afføring, sekret og dominans. Langsomt bliver det klart, at voldsomheden af filmens billedside – trods de mange konventionelle visuelle grænser, der overskrides – langt fra står mål med det, personerne lover at udsætte hinanden for. Stille og roligt koloniseres publikums underbevidsthed, idet et virvar af voldsomme billeder begynder at tone frem for beskuerens indre parallelt med billederne på lærredet. Dermed også sagt, at for den, der vælger at blive siddende i salen, kan *Liberté* fremprovokere en form for tilskuerengagement og filmisk meddigtning, hvis intensitet og ambivalens minder om få andre biografoplevelser. Grænserne sløres konstant mellem det, vi ser på lærredet, det vi fremkalder for vores indre, og det vi tror, vi har set, men måske blot har hørt. Vi hensættes i en tilstand, der på ingen måde kan betegnes som behagelig i klassisk eskapistisk forstand, men som i stedet på en helt konkret og fysisk vis er voldsomt medrivende.

*Liberté* fremstiller en libertinsk utopi. Den tilvejebringer et mulighedsrum, hvor alle grænser kan overskrides, og alle typer sansninger kan frisættes. Men utopien har uvægerligt noget midlertidigt og nærmest apokalyptisk over sig: Alt dette foregår på trods. Det er en aldeles uholdbar tilstand, der udlevs af en flok







(3)

(3) *Liberté* (2019), Albert Serra. Films Botique

13 LASSE WINTHER JENSEN

landsforviste ekstremister. Tilstanden kan umuligt vare ved – hverken den på lærredet eller den, der sætter sig i kroppen hos beskueren. Det hele er fra begyndelsen dømt til at slutte, og slutningen kan indtræffe når som helst. Det er netop i den henseende, at libertinerernes natlige orgie bliver et perfekt billede på biografoplevelsen.

I løbet af filmen inddrages vi i den voyeuristiske ekstase, men enhver film når på et tidspunkt et stadie af overmodenhed; enhver film må slutte. I *Liberté* indtræffer slutningen ubønhørligt med dagslysets frembrud, og lige efter tændes også lyset i biograf-salen. Det står klart, at libertinerens ene utopiske nat spejler vores tilstand i biografmørket, hvor vi nu sidder tilbage, deliriske med et overmættet visuelt begær. I et interview i forbindelse med filmens premiere har Serra udtalt, at hans ambition blandt andet var at skabe en film, der handlede om selve natten i stedet for blot at udspille sig om natten – en film, der indfanger nattens særlige logik og moral. I *Liberté* bliver nattens grænseoverskridende udskjelser et mimetisk billede på selve filmoplevelsen i den mørke biograf og den tilstand, den oplevelse er i stand til at hensætte os i – en tilstand, der opnår sin styrke i kraft af sin midlertidighed. Enhver utopi indeholder sit eget endeligt, uanset om der er tale om et grænseløst libertinsk orgie eller en catalansk kunsthøjtid, der får det meste af sin samtids filmudbud til at fremstå trægt og konventionelt.

I sidste ende efterlades vi med spørgsmålet om, hvad denne karakter af filmisk vanitassymbol siger om filmkunsten. Er *Liberté* en elegi over filmmediet? Er den i al sin digitale væld et monument over endnu et dekadent og forfaldsparasitisk historisk øjeblik – afslutningen på filmkunsten, der har udlevet sin kulturelle epoke? Netop sådan kunne *La mort de Louis XIV* godt føles, da kong Ludvig 14. udåndede i skikkelse af Jean-Pierre Léaud. Sådan føles *Liberté* imidlertid på ingen måde. Dens levende vanitaseffekt vibrerer lang tid efter biograf-salen igen er blevet oplyst. Filmen forsvinder ikke fra kroppen eller fra nethinden, dertil er den for vild, for radikal og for insisterende på sin egen ret til at eksistere som et anakronistisk, barokt øjeblik i filmkunstens måske allerede sammenbrudstruede tidsalder. I 2019, hvor den analoge film er blevet udfaset, og de levende

billeder har spredt sig til et utal af skærme, der fylder samtlige sociale rum, insisterer *Liberté* på at skildre den mørke biograf som det oprindelige, flygtigt sakrale rum, hvor både sindets og filmens visuelle grænser drages.