

# det postmoderne karneval



## Bakhtin, latteren og Gilliams Brazil

Institut for Nordisk Sprog og Litteratur : Kultur og medieopgave, 2002 : Underviser  
Claus Toft Nielsen : Lena Bering: 19983477 og Morten Pedersen: 19971707

## **Indhold**

### **Indledning (fælles) 3**

#### **Det postmoderne i lyset af det moderne (Lena) 5**

- I: Postmodernismen: kontinuitet, gråzone og/eller brud? 5
- II: Kimærisk teoridannelse: Bakhtin og postmoderne teori 7
- III: Bakhtins relevans for det postmoderne 8

#### **Bakhtins groteske og Gilliams Brazil: postmoderne projekter (Lena) 10**

- I: Rekonstruktiv postmodernisme: social, politisk og æstetisk kritik 10
- II: *Brazil*: en karnevalistisk *a l'envers* af det moderne 12

#### **Det Groteske og det hæsliges æstetik (Morten) 16**

- I: Det groteske 17
- II: Det hæslige 18
- III: Skønhedskirurgi 19
- IV: Optimistisk nihilisme 20

#### **Den rumlige postmodernisme: chronotopen i zonen (Morten) 22**

- I: Chronotopen 22
- II: Zonen 23
- III: Tiden og rummet 25
- IV: Det utopiske mareridt 26

### **Konklusion 27**

### **Bibliografi 29**

### **Noter 31**

## Indledning

Paramoderne. Det moderne er ikke overstået, fornuften har ikke afskaffet sig selv. Den modernistiske fraværserfaring og dens erkendelse af repræsentationens umulighed er ikke ugyldiggjort. Dens viden og dens konstruktioner ligger tværtimod, uslettelige, inhærente i en erfaring som ikke overskrider de foreliggende ved at besidde et epistemologisk højere niveau, men som overskriver dem i en art palimpsest. En palimpsest der indbefatter erindringen om hvad de var, samtidig med at den ir-revasibelt har forandret dem. (Morten Kyndrup, *Riften og Sløret*, 249)

Hvor hører modernismen op, og hvor starter postmodernismen? Hvor går grænsen mellem dem? Eksisterer den? Og hvordan definerer man den i givet fald? Giver det overhovedet mening at tale om modernismens ophør? Der kan stilles et utal af spørgsmål som de ovenstående, og de kan hver især generere et utal af svar, som i bedste fald vil åbne for endnu flere spørgsmål og i værste være komplet usammenhængende og uforståelige. For nogle er postmodernismen en Pandoras æske, for andre frihed til at udfolde sig i nærmest grænseløst rum. En ting er dog sikkert, der i de seneste 30-40 år skrevet og talt så meget om begrebet postmodernisme, at det næppe længere giver mening at hævde, at den ikke eksisterer. Så derfor må man forsøge at diskutere postmodernismen på dens egne præmisser uanset om man er den negativt eller positivt stemt. De fleste teoretikere af det postmoderne kan dog blive enige om, at postmodernismen er præget af eklekticisme, fragmentarisme, ironi, parodi og pastiche; af hybriditet, relativisme og brud, men er ofte uenige om, hvordan disse karakteristika skal fortolkes.

I nedenstående opgave, vil vi først og fremmest se på hvorledes de to konstruktioner modernisme og postmodernisme hænger sammen. Opgaven er strukturelt opbygget efter hvad man kunne kalde et deduktivt princip, idet vi vil starte med de generelle teorier og herefter arbejde os ned i det partikulære. Opgaven vil altså gennem en analyse af Terry Gilliams film *Brazil* (1985) forsøge at besvare nogle af de ovenstående spørgsmål i en diskussion af relationen mellem modernisme og postmodernisme, idet vi med udgangspunkt i den russiske litteraturforsker Mikhail Bakhtins teorier om karnevalet og det groteske vil anskue postmodernismen som en art karnevalistisk omvending af modernismen. I vores anskuelse af problematikken er der altså ikke så meget tale om et egentligt brud mellem modernisme og postmodernisme, som der er om en kontinuitet, hvor modernismen efterhånden har fået krænget vrangen ud, uden dog at have mistet hele sin identitet som modernisme. Det kan blandt andet ses i *Brazil*, som netop kan karakteriseres, som et værk som fremstår med et postmodernistisk udtryk, men behandler modernistiske temaer. Endvidere vil vi undersøge, hvorledes kategorier som karneval, groteske, det hæsleges æstetik, tid og rum kan siges at understøtte og udbygge denne placering af Gilliams værk. Til yderligere belysning

af problematikken vil der blive redegjort for og diskuteret en række postmoderne teoretikere og kritikere, som eksempelvis Haynes, McHale og Kyndrup, og set på hvordan disse informerer og influerer dialektikken omkring modernisme og postmodernisme.

## Det postmoderne i lyset af det moderne

[Postmodernism] may be generally conceived as embodying a conflict of old and new modes - sexual, social, political, economic, religious, and artistic. Some theorist identify this conflict in terms of a break between the past and present; others see the relationship more in terms of continuity. (Deborah Haynes, *Bakhtin and the Visual Arts*, 159).

Postmodernismen er efterhånden en omdiskuteret og relativ term og størrelse, hvilket tydeligt kommer til udtryk i ovenstående citat af Deborah Haynes. Hvad dækker dette begreb egentligt over, og hvad indbefatter det postmoderne i forhold til det moderne? Og eksisterer denne postmodernisme overhovedet? Vi vil forsøge at få greb om denne term i lyset af vores projekt nemlig vores analyse af Terry Gilliams film *Brazil* fra 1985 set i et moderne versus postmoderne perspektiv. Først og fremmest vil vi undersøge hvad der kendetegner postmodernismen og hvorledes denne kan anskues: som en modpol til eller en kontinuitet med modernismen. Her vil blive taget udgangspunkt i kritikere af og teoretikere om postmodernismen, såsom Deborah Haynes, Linda Hutcheon, Ole Thyssen og Brian McHale. Ligeledes skal det understreges at nedenstående gennemgang vil være præget af eklekticisme og vil derfor være langt fra udtømmende.

### I: Postmodernismen: kontinuitet, gråzone og/eller brud

I *Bakhtin and the Visual Arts* belyser Deborah Haynes postmoderne æstetisk teori i forhold til Bakhtins moderne teorier. Haynes argumenterer imod Jean-Francois Lyotard<sup>1</sup> og andre teoretikere, som mere eller mindre betragter postmodernismen som "a recycling of modern ideologies and values".<sup>2</sup> Derimod er Haynes tilhænger af at "new cultural forms are emerging [i postmodernismen] and these challenge the myths of modernism."<sup>3</sup> Haynes argumenterer for dette ved at opregne forskellige træk i postmodernistisk kunst, som adskiller sig fra modernistisk kunst. Her skal blot nævnes nogle af de væsentligste træk: eklekticisme; brug af ressourcer fra massekulturen (f.eks. tegneserier, graffiti, reklamer), så skellet mellem lav- og finkultur begynder at blive nedbrudt; fokus på hvorledes det sociale rum gennemsyres af undertrykkelse og fortrængning (*oppression* og *repression*); kritik af høj-modernismen og dens fokus på hegemoni.<sup>4</sup> Derfor anerkender Haynes postmodernismen, som en tradition der på flere punkter skiller sig ud fra modernismen, men hun kritiserer de "postmodern theories that emphasize the object or viewer while extolling the death or absence of the artist [because they] ultimately fail to acknowledge the fact that the artist has a *vocatio*, a significant role in contemporary society."<sup>5</sup> Haynes kombinerer således postmodernistisk og Bakhtinsk teori, idet Bakhtin opvejer nogle af de postmodernistiske teoriers emfaser på f.eks. værket eller recipienten, hvilket hermed giver Haynes mulighed

for at 'geninstallere' kunstnerens funktion i kulturen. Hvorledes dette forhold mellem værk, kunstner, recipient og kontekst er relevant for vores projekt, vil imidlertid blive uddybet og sat i perspektiv i andet kapitel.

Ser man på Ole Thyssens værk *Påfuglens Øjne - Efter Postmodernismen* (1987), så sås der her tvivl ved om postmodernismen, ved at bryde med de store fortællinger, ikke blot selv bliver endnu en stor fortælling.<sup>6</sup> Thyssen er i det hele taget kritisk over for postmodernismen, og ender med at sætte spørgsmål ved dens omfang. I samme spor fortsætter Linda Hutcheon, idet hun også sætter fokus på postmodernismens underminering af dens egen påstand om de store fortællingers død. Hutcheon påpeger nødvendigheden af at "postmodernist critique must acknowledge its own position as an ideological one."<sup>7</sup> Væsentligst er det dog at Hutcheon, i en positiv indstilling, anerkender at "Postmodernism's relation to modernism is, therefore, typically contradictory...It marks neither a simple and radical break from it nor a straightforward continuity with it: it is both and neither"<sup>8</sup> Hutcheon viser hermed 1) at noget ændres i det postmoderne i forhold til det moderne og 2) at det moderne også griber ind i det postmoderne, og omvendt.

I forlængelse af dette, betragter vi det postmoderne som en gråzone eller et *palimpsest*. Vi kan her med rette bruge Morten Kyndrups term "det paramoderne"<sup>9</sup> eftersom han ser postmodernismen som noget sideløbende, heraf *para* som betyder 'ved siden af', med det moderne. Kyndrup betragter postmodernismen og modernismen som en art *palimpsest*, hvor den oprindelige tekst er skrabet ud, men 'fundamentet' genbruges og noget nyt indskrives over det gamle. I konklusion til ovenstående eklektiske og simplificerede diskussion af sammenhængen mellem det moderne og det postmoderne, er det væsentligst at uddrage og understrege at postmodernismen herefter vil blive betragtet som en form for paramodernisme: den er kompleks, hybrid og eklektisk; den trækker på modernismen, men bidrager således også med noget radikalt nyt. In summa, og med Brian McHaleske gloser, så eksisterer postmodernismen i mange afskygninger "...we can discriminate among constructions of postmodernism, none of them any less 'true' or less fictional than the others, since *all* of them are finally fictions [men] this does not mean that all constructs are equally interesting or valuable" [der må være kriterier såsom] the criterion of interest.<sup>10</sup> Det skal her understreges at McHale ikke er negativt indstillet over for postmodernismen, men at han blot anerkender dens mangfoldighed og utilnærmelighed - den er en fiktion som alt andet.

Her vil et omrids af hvad der specifikt inden for filmteorien kan betegnes som 'det radikalt nye' være på sin plads. Peter Schepelern viser i "Postmodernisme. Spøgelsets navn. Filmen, metakunsten og det postmoderne" (1989), hvad der

gør sig gældende i den postmodernistiske film: den er metakunst (en selv-reflekterende kunst); identitets-opløsning og fortællingens diskontinuitet finder sted; den præges af fragmentarisme, hybriditet og en narcissistisk billedlyst (en iscenesættelse).<sup>11</sup> I vores analyse vil vi således illustrere hvorledes disse kategorier kommer til udtryk i *Brazil*. Men først må en gennemgang af Bakhtins teorier om karnevalet og den groteske realisme klargøre for, hvorledes en konstellation af hans modernistiske teorier og postmodernistisk filmanalyse kan være frugtbar for en film som *Brazil*.

## II: Kimærisk teoridannelse: Bakhtin og postmoderne teori

Den russiske litteraturteoretiker, Mikhail Bakhtin (1898-1975) skrev sine værker i løbet af 1930erne og 40erne, ikke desto mindre blev f.eks. *Rabelais and his World* dog først udgivet i 1965. Først i slutningen af 1960erne, med Julia Kristevas udgivelse af teorien om intertekstualitet svarende til Bakhtins dialogisme, begynder Bakhtin at blive læst. I *Karneval og Latterkultur*, som er et af kapitlerne fra *Rabelais and his World*<sup>12</sup>, går Bakhtin ind i karnevalesken og grotesken, og diskuterer deres udvikling fra middelalderen og renæssancen, romantikken og op til det moderne. I dette værk karakteriserer Bakhtin karnevalet som noget der

...gik på tværs af alle former for forudindtaget og afsluttethed, på tværs af alle prætentioner om urokkelighed og uforanderlighed, [det] krævede dynamiske og foranderlige, smidige og legende udtryksformer. Forandringen og fornyelsens patos, erkendelsen af det muntert relative ved de herskende sandheder og ved magthaverne gennemsyrede alle karnevalssprogets former og symboler<sup>13</sup>

I karnevalet sker der en slags *a l'envers*; det vil sige en omvendning eller en venden på vrangen, så et skift mellem hvad der øverst og nederst, op og ned, mellem ansigt og bagdel, mellem degradering og profanering finder sted. Et af de vigtigste karakteristika ved karnevalet er altså denne ambivalens, som udvikles i et binært spændingsfelt, og dette kommer således til udtryk i grotesken, og den groteske realisme, som er karnevalets æstetiske udtryksform. Groteskens vigtigste kendetegn defineres endvidere også i *Karneval og Latterkultur* som "...degraderingen, det vil sige det, at alt, hvad der er højt, åndeligt, idealt og abstrakt, bliver bragt ned på et materielt og kropsligt plan, på et jordnært plan, et plan hvor kroppene optræder i en ubrydelig enhed."<sup>14</sup> Karnevalesken og grotesken, sådan set i store træk, fungerer således som den æstetiske form, der muliggør et konglomerat, hvor vidt forskellige fænomener sammenstilles og fjerntstående ting tilnærmes hinanden. Grotesken kan altså frigøre værket fra det fremherskende verdensbillede, fra alt hvad der er normalt, almindelig antaget, fra det autoritative og det retlinede. Den er derfor et brud med det klassiske, med det idealistiske, med det skønne og det entydige seriøse: "As theorized by Bakhtin, carnival embraces

an anti-classical aesthetic that rejects formal harmony and unity in favour of the asymmetrical, the heterogenous, the oxymoronic, the miscegenated".<sup>15</sup>

Tilmed indbefatter Bakhtin parodien som en del af den groteske realisme, hvor han her ligeledes skelner historisk mellem to former: middelalderparodien og den moderne parodi. Middelalderparodien er ambivalent, den både genfæder og fornyer, samtidig med at den negerer. Herimod står den moderne parodi, som Bakhtin kritiserer, idet den kun degraderer i en rent negativ forstand, og har altså mistet sin ambivalente funktion.<sup>16</sup> Da Bakhtin skriver dette værk i slutningen af 1930'erne, er det relevant og interessant at se på hvorledes parodien har udviklet sig i det postmoderne. Vi vil hævde at den postmodernistiske parodi faktisk kan tilskrives den middelalderlige parodis karakteristika, nemlig i dens ambivalens. Sammenligner vi med Linda Hutcheons definition af den postmoderne parodi: "Parody...is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text"<sup>17</sup> og "All parody is overtly hybrid and double-voiced."<sup>18</sup>, kan man tydeligt spore en sammenhæng tilbage til den middelalderlige parodi. Når man i *Brazil* er usikker på om filmen parodierer Michael Radfords film *1984* på rent negativ vis eller om den også hylder filmen, er dette jo et tydeligt eksempel på den postmodernistiske parodis ambivalens, som har rod i middelalderparodien.

### III: Bakhtins relevans for det postmoderne

Bakhtins teorier er skrevet omkring 1930'erne og '40'erne og derfor i den modernistiske era. Hvorledes kan Bakhtins modernistiske litteraturteorier være relevante for filmanalysen i det postmoderne og mere koncist for vores analyse af Terry Gilliams film *Brazil*? Bakhtins litteraturteoretiske definition af karnevalet og det groteske ligger så tæt op af de postmodernistiske karakteristika og kunne med rette siges at være en beskrivelse af det postmoderne. Hvis vi for eksempel sammenstiller Bakhtins ovenstående definition af grotesken med Ole Thyssens beskrivelse af postmodernismen i *Påfuglens Øjne- Efter Postmodernismen* (1987) kan man finde direkte ligheder til Bakhtin:

[postmodernismen] accepterer pluralismen;...den accepterer markedet som et redskab til at lade pluralismen finde sine egne former uden central styring - enhver central styring affærdiges som terroristisk"<sup>19</sup> og "postmodernismen [åbnede op] for fortiden som et reservoir af stilarter og rekvisitter, der aggressivt kunne blandes, så livsformer kunne blive synlige i deres forskellighed."<sup>20</sup>

De postmoderne æstetiske former er, som nævnt i afsnit I 'Postmodernismen: kontinuitet, gråzone og/eller brud', altså kendetegnet ved en pluralisme, en eklekticisme og en hybriditet, som fornægter det autoritative og det autentiske. Lige netop heri er det at Bakhtins modernistiske teorier griber ind i det postmoderne



og der sker en form for kiasme mellem hans moderne teori og det postmodernes æstetik. Brugbarheden af Bakhtin for vores projekt ligger derfor i hans betragtning af de hybride former og det ambivalente, som netop er postmodernismens form. Bakhtin er således anvendelig for en postmodernistisk kunstform, der gør op med "the Great Divide", altså med skellet mellem høj- og lavkultur, hvilket gør at hans teorier kan bruges som en alternativ æstetik. I Robert Stams termer: "Within this perspective [a Bakhtinian], the dichotomy of alienating mass art, on the one hand, and liberatory but difficult avant-garde on the other, is a false one. It leaves no room for hybrid forms that mobilize mass-cultural forms in a critical way, which reconcile popular appeal with social critique."<sup>21</sup> Stam påpeger her Bakhtins relevans for de hybride kunstformer, hvorunder *Brazil* klassificeres, hvilket dog først vil blive nærmere behandlet i afnittet '*Brazil: en karnevalistisk a l'envers af det moderne*'.

Hvordan kommer grotesken til udtryk inden for æstetikken? Hvilke former benytter den, og hvad bruges den til? I lyset af Bakhtins teorier er det ikke vanskeligt at se latterkulturelle og grotesk-realistiske manifestationer i det 20. og 21. århundredes litteratur, kunst, film og musik<sup>22</sup>. Man kan eksempelvis se samtidens brug af grotesken i Madonnas musikvideoer, hvor det groteske tydeligt ses i et kropsligt og ironisk udtryk. Madonna iscenesætter det erotiske og kropslige side om side med det sakrale; hendes fyldige, røde læber og frodige, nedringede barm står i kontrast til hendes brug af kors og i selve kunstnernavnet 'Madonna' og dets etymologiske betydning 'Jomfru Maria'. Alt dette er med til at skabe en ambivalens omkring hendes personlighed, der gør det svært for recipienten at karakterisere hendes personlighed: er hun "Like a Virgin" eller en "Material Girl"<sup>23</sup>. Ligeledes trækker Monty Pythons vanvittige sorte humor på en mangfoldighed af groteske-realistiske elementer lige fra den overdrevne iscenesættelse af det materielt-kropslige til den ambivalente degradering. I malerkunsten præsenteres vi for Michael Kviums billeder af det hæslige og groteske, hvor både det levende (kødet, blodet) og det døde (knogler, kranium), på barok vis, eksisterer sammen i hans portrættering af mennesket og dets paradokse sider. I filmen *De Fortabte Børns By* afspejles menneskekroppen i et utal af afskygninger og mærkværdige proportioner, f.eks. de siamesiske tvillinger eller klonerne, de 6 hjælpere, hvilket medfører at grænserne mellem hvad der, efter vores sociale konventioner, forbindes med normalitet og anormalitet og mellem originalitet og kopi nedbrydes.

## **Bakhtins groteske og Gilliams *Brazil*: postmoderne projekter**

In the Prologue to *Rabelais*, Michael Holquist ... suggests that Bakhtin's own historical moment informed his treatment of carnival, and that what has often been thought of as his nostalgic view of a brutal past actually conflicts, or engages dialogically, with a much more oppressive idealism, that of Stalinism. ( Sue Vice, *Introducing Bakhtin*, s.150)

Bakhtins teorier er desuden relevante for os, idet hans projekt, som tidligere nævnt og som her understøttes af Holquist, har det underliggende mål at gå imod det officielle, det autoritative, det undertrykkende og det formalistiske med hans teori om det ambivalente, det lave, det kropslige og det erotiske. Bakhtin er derfor social-ideologisk i sin tilgang hvortil den groteske realismes teori så bruges som en stemme imod hegemoniske og undertrykkende autoriteter, såsom Stalinismen. Derfor kan man med rimelighed overføre Bakhtins projekt til postmodernismen som værende dets mål eller helhedstanke, hvis der da findes en sådan. Dette kunne netop være i retningen rekonstruktiv postmodernisme, som har som sit mål at udfordre det materialistiske verdenssyn, som dominerer vores kultur, og prøver på at vække en ansvarsfølelse i mennesket overfor omverdenen, for vores medmennesker og miljøet. I modsætning til denne retning står den dekonstruktive postmodernisme, som blot afviser de moderne myter om kunst, originalitet, det unikke og det stilistisk fornyende; den river altså ned i stedet for at bygge op<sup>24</sup>.

### **I: Rekonstruktiv postmodernisme: social, politisk og æstetisk kritik**

En parallel mellem Bakhtin og Terry Gilliam kan hermed trækkes. Ligesom Bakhtins modernistiske projekt nærmer sig og griber ind i det postmoderne med teorien om grotesken, så er Gilliams filmsprog postmodernistisk og præget af karnevalistiske og groteske træk. Men i *Brazil* applikerer Gilliam således den groteske udtryksform til at udtrykke et mere modernistisk syn, som reflekteres i hans sociale, æstetiske og politiske kritik. Den politiske kritik afspejles i filmen igennem det pseudo-nazistiske eller fascistiske styre som skildres på ironisk og paradisk vis. Samfundet i *Brazil* er et grotesk bud på hvad der kunne være sket, hvis nazismen havde sejret efter 2. verdenskrig. Et dystopisk skræmmebillede på samfundets bureaukrati, når det tager overhånd og på et totalitært styre i sin værste form. Ambivalensen og det groteske ligger heri; at samfundets strenge orden som varetages af 'Ministry of Information', på paradoksal vis, går hen og bliver til lige netop det modsatte, nemlig til kaotiske og meningsløse tilstande. Det er denne postmoderne tilstand, som Gilliam sætter spørgsmål ved, og som kritiseres i filmen gennem den absurde og groteske fremstilling af et bureaukrati på randen til anarki.

Den sociale kritik kommer bl.a. til udtryk i filmens karakterer som er

afstumpede, egoistiske og følelseskolde. Her illustreret i samtalen mellem Sam Lowry (Jonathan Pryce) og Mr. Kurtzman (Ian Holm): Kurtzman: “[om Buttles (Brian Miller) ‘forsvinden’ i systemet] he’s deleted, inoperativ, completed”. Sam Lowry svarer “he’s dead”. Hertil svarer Kurtzman: “ohh, that’ awful, - we’ll never get rid of the damn thing now [checken til Buttle]”<sup>25</sup>. Som recipient tror man et øjeblik optimistisk og, i retrospekt, naivt at kunne spore Kurtzmans empati for Buttles død. I stedet er det hans selvmedlidenhed, der får afløb, idet Buttles død medfører et arkiveringsproblem som strider imod systemets ‘ufejlbarlighed’. Dette eksempel illustrerer slående hvorledes *Brazil* hele tiden leger med recipienten: man sidder med nogle ‘normale’ forventninger og sociale konventioner, som så gang på gang bliver undermineret af filmens bizarre venden op og ned på tingene. Forbrugerismen i filmen er også et centralt punkt for kritik, hvor den ligeledes sættes i en grotesk jukstaposition med religionen og med børnene. Ser man på sloganet ‘Consumers for Christ’, eller på børnene som ønsker sig, ikke legetøj, men kreditkort i julegave, er dette klart en allusion til forbrugerismens råddenskab; den erstatter religionen og stjæler børnenes ønsker. Med Terry Gilliams egne ord: “[American commercial dystopia] bombards you with dreams but deprives you of your own”<sup>26</sup> Forbrugerismen udstilles også i de undefinerbare væsener maskeret med babymasker som skubber indkøbsvogne dækket med kister<sup>27</sup>; eller i restaurantscenen<sup>28</sup> hvor den bestilte “braised veal in wine sauce” ankommer som en pistachiefarvet masse ledsaget af et skilt, hvor der vises hvorledes maden ville se ud, hvis det ikke var kunstigt.

Den æstetiske kritik i *Brazil* fremsættes igennem de overdimensionerede og allestedsnærværende ‘ducts’ eller rør. Disse rør er et eksplicit udtryk for mennesket præferencer for det materielle på bekostning af det æstetiske. Terry Gilliam nævner også selv, i *Gilliam on Gilliam*, hvorledes menneskets grådighed efter goder som elektricitet, vand, varme tilsidesætter arkitektoniske og æstetiske værdier: indvendige rør er dyrere end udvendige.<sup>29</sup> På Bakhtinsk vis krænges det indre udad, så disse rør nærmest fremstår som tarme eller indvolde; og spærres de inde skal de på grotesk vis nok komme ud<sup>30</sup>. I *Brazil* skildres et samfund hvor det materielt-kropslige på grotesk vis dominerer side om side med ‘religionen’, som nærmest erstattes af skønhedskirurgerne, Dr. Chapman (Jack Purvis) og Dr. Jaffe (Jim Broadbent), og af forbrugerismen (jv. Consumers for Christ). Den vanvittige og frastødende brug af plastikoperationer og syrekure i filmen sætter på brutal vis fokus på kropsidealet og selv-iscenesættelsen. Denne ekstreme fokus på kroppen, idealer og skønhed eksploderer i 1980ernes yuppiekultur, og den har i dag bredt sig til store dele af samfundet; *Brazils* ironiske refleksion over denne udvikling kan kun stå som en kritik; kommer selv-iscenesættelsen ud

på et overdrev, kan det få katastrofale følger, her kan blot nævnes Mrs. Terrain (Barbara Hicks) som må ofre sit liv for 'skønheden'! I tredje kapitel, afsnit III, vil vi se nærmere på hvorledes denne skønhedsfokusering er central i filmen.

## **II: *Brazil*: en karnevalistisk a l'envers af det moderne**

I Linda Hutcheons værk *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction* (1988) karakteriseres Gilliams *Brazil* som "[A] manifestation in art of this struggle [postmodernism and its challenge to liberal humanism] may be those almost undefinable and certainly bizarre works like Terry Gilliam's film, *Brazil*." I dette afsnit, vil vi prøve at definere det "*almost undefinable*"; vi vil se på hvorfor filmen kan kaldes postmodernistisk i sin udtryksform, og vil herimod argumentere for at den på det tematiske eller indholdsmæssige plan kan betragtes som modernistisk. Med modernistisk mener vi således at filmen på en eller anden vis indeholder en enhedstanke og måske en utopi, en længsel efter noget bedre. *Brazil* kan derfor klassificeres som en hybridform; ved at placere den æstetisk, har den således både et ben i modernismen og i postmodernismens lejr.

Som tidligere nævnt, diskuteres og defineres den postmodernistiske film og dens kendetegn af Peter Schepelern i "Postmodernismen. Spøgelsets navn: Filmen, metakunsten og det postmoderne" (1989). Med afsæt i denne artikel og i Bakhtins teorier, vil vi redegøre for og analysere elementer som intertekstualitet (metafiktion), genrehybriditet, parodi og fragmentarisme; alle elementer i den postmoderne film og i grotesken, som æstetisk udtryksform for det karnevalistiske.

Moderne æstetiske værker gør i høj grad brug af intertekstuelle referencer, men disse har et ganske anderledes sigte end den postmodernistiske dialogisme<sup>31</sup>. Linda Hutcheon påpeger denne forskel i *A Poetics of Postmodernism*, hvor man i modernismen "...sensed a kind of wishful call to continuity beneath the fragmented echoing" hvilket "precisely... is contested in postmodern parody where it is often ironic discontinuity at the heart of continuity, difference at the heart of similarity."<sup>32</sup> *Brazil* strør om sig med flere forskellige intertekstuelle referencer både filmiske, historiske, æstetiske og auditive. Ved brug af intertekstualitet inkorporerer filmen elementer fra andre genrer, stilarter etc. og har herved mulighed for at udvide sit betydningsdannelsesfelt<sup>33</sup>. *Brazil* kan ikke klassificeres som en genrefilm, idet den trækker på adskillige genrer fra social realisme, film noir over melodramaet til science-fiction og horror, og må derfor betragtes som en genrehybrid. På *brazilisk*, og derfor eklektisk, vis vil nu vi se på et sammensurium af de postmodernistiske elementer som forekommer i filmen.

*Metafiktion*. Filmen gør allerede fra starten opmærksom på sin egen

fiktionalitet, idet den indledes med en scene, hvor vi ser Mr. Helpmann (Peter Vaughan) interviewes på TV<sup>34</sup>; vi sidder altså som recipient og ser på vores skærm, og ind i en anden skærm, som viser en anden verden end vores, og inde i denne verden ser vi så en kontorarbejder som ser på et TV udformet som et sidespejl. En *mise-en-abyme*, hvor der leges med fiktions- og virkelighedsplanerne. Skærmen, med Mr. Helpmann i billedet, ligger på hovedet, i en bunke flammer, og kameraet bevæger sig rundt i en cirkulær bevægelse, hvorefter vi er inde i fiktionens verden. Denne bevægelse afspejler, hvad vi skal forvente af filmen: en fiktion hvor tingene er *a l'envers*. Det auditive understøtter det visuelle, hvor en psykedelisk og horrorfilmagtig variant af sangen 'Brazil' indleder ovenstående scene, og forvarsler således den bizarre og groteske verden, som vil åbne sig op for recipienten. TVet kommer dermed også i *Brazil*, ligesom 'Big Brother' i filmatiseringen af Orwells *1984*, til at spille en dystre rolle som systemets propagandamaskine. I "Ministry of Information" bearbejdes sandheden om de påståede terrorister, ligesom sandhederne gør det i *1984* i "Ministry of Truth". I begge film er sandheden ikke, den *skabes*, den *fingeres*. Hermed peger filmen også på den postmoderne verden, hvor medierne ikke afspejler en fælles virkelighed, men nærmere *skaber* fælles virkeligheder. *Virkelighederne* er overflade, ikke dybde, og vi er inde i et "simulakrum" hvor "modsatningen mellem skin og virkelighed er ligegyldig"<sup>35</sup>.

*Fragmentarisme.* Åbningsscenen i *Brazil* angiver, på bizar vis, hvorledes tid og sted skal anskues i filmen: "8:49 pm; Somewhere in the 20.th century", det vil sige med en vis relativitet. "8:49" reflekterer den ekstreme detaljefokusering, som vil komme i filmen, og "Somewhere in the 20.th century" bevidner om hvorledes filmen kombinerer detalje med grove skitseringer, med ligegyldigheder; man ender op med at detaljen mister værdi, idet den sidestilles med det relative: klokken er 8:49, men hvad gør det, når man hverken kender dato, årstal eller årti. Gennemgående er filmen sammenstykket af et hav af fragmenter. Fortid, nutid og fremtid blandes: filmen indeholder en futuristisk arkitektur á la Ridley Scotts *Blade Runner* (1982), "Information Retrieval"s bygning minder mest af alt om "Tyrell Corporations" pyramideagtige mastodont; samtidig ligner Sam Lowrys lejlighed en 1960er bolig med trådstole, glasbygningssten og filmplakater med Marlene Dietrich<sup>36</sup>. Det sakrale og det profane sidestilles: i kirken, ved Mrs. Terrains begravelse, er det tjeneren Spiro (Bryan Pringle) (fra restauranten), som pludselig bliver kirketjener; neonskilte fremkommer side om side med stager med levende lys; orgeltoner ledsages af vanvittig musik<sup>37</sup>. Både blå og røde farver præger billedet hele filmen igennem; det kolde og det varme flyder sammen i et væk. Endvidere fungerer filmen på to planer: det reale og det fiktive, Sams drømmeverden. Disse to planer flyder i midlertidig over i hinanden, virkelighed og

drøm opløses, og man ender i slutningen af filmen op med en tvivl om hvad der er hypo-diegesis og diegesis<sup>38</sup>. Disse to planer vil blive sat i perspektiv i forhold til tid og rum i fjerde kapitel, afsnit III.

*Parodi.* Generelt præges hele filmen af det groteske og det parodiske. Mange scener blander det tragiske med det komiske, så man som recipient har umådelig svært ved at finde ud af om der skal grædes eller grines; således projekteres filmens ambivalens ud på beskueren. Det parodiske ses f. eks. i *Brazils* mimen af Ejzensteins *Battleship Potemkin* (1925) og den berømte Odessa-scene, hvor en barnevogn vælter ned af trapperne med en række soldater i baggrunden. I *Brazil* er denne tragiske scene blevet komisk: barnevognen er skiftet ud med det mekaniske, en rengøringsmaskine. Ser man på karaktererne, er Jack Lint (Michael Palin) et rammende eksempel på en grotesk sammensat og kompleks person. Dette tydeliggøres i scenen hvor han, hjemvendt fra torturkammeret og stadig iført hvid kittel med blod på, leger med datteren Holly: han er på en gang den rare familiefar og torturmesteren. I denne scene kan det groteske ligeledes spores i hans ca. 5-årige datter, Holly:<sup>39</sup> hun taler, med seksuelle undertoner, til Sam som en voksen kvinde "put it [jakkessættet] on, big boy, I won't look at your willy". Derimod ses Sams mor, Ida Lowry (Katherine Helmond): hun tiltaler sønnen som en ung kvinde på forførende og seksuel vis. Herved blandes det at være voksen og barn på skræmmende vis.

*Genrehybrid.* Endvidere er filmens univers i *Brazil* et bud på hvordan fortiden ville have været og set ud, hvis de og de ting var sket; altså en form for bagvendt science-fiction, en fremskrevet fortid. Dette reflekteres i det arkaiske univers, som er en blanding af en viktoriansk stil med en 1940er film-noir tøjstil (grå habitter). I opposition hertil tilsættes dette univers fremtidstræk, såsom robotter og skyskrabere. Derfor kan *Brazil* siges at trække på science-fiction genren, idet filmen indeholder denne genres karakteristika, som ifølge Darko Suvins *Metamorphoses of Science Fiction* (1979) er: "...the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment."<sup>40</sup> Samfundet i *Brazil* indeholder både fremmede og velkendte elementer, og det er tydeligt et alternativ til vores empiriske verden. Her alluderer filmen også til George Lucas' *Star Wars* (1977-83) hvor den anvender robotter som R2D2, og styret i *Brazil* kan med rette sammenlignes med "The Empire" og Darth Vader.

Melodramaet eksisterer på to planer i *Brazil*: der vises direkte klip fra Michael Curtiz's *Casablanca* (1942), som er melodramaets klassiker *par excellence*, på fjernsynet (hypo-diegetiske plan) i filmens verden. Tilmed udspilles kærlighedshistorien om Sams Lowrys opofrende kærlighed til Jill (Kim Greist) på

det diegetiske plan. *Brazil* mimer *Casablanca* idet Ingrid Bergman og Humphrey Bogart, som Jill og Sam, ikke får hinanden i slutningen. Men *Brazil* parodierer den klassiske Hollywood 'happy end' i dens brug af et kinesisk æskesystem, hvor vi præsenteres for tre slutninger. Først tror man at filmen slutter med Jill og Sam i sengen, hvor kameraet zoomer ind på det forelskede par med et *iris-in*<sup>41</sup> gennem et lagen. Men *das Unheimliche* forstyrrer lykken, det uhyggeliges genkomst kommer i form af en gentagelse af scenen med hullet i loftet og Buttles arrestation<sup>42</sup>, her er det nu Sam som arresteres<sup>43</sup>. Igen føres recipienten bag lyset: Jill og Sam slipper væk fra militæret, kører sammen ud i det grønne og 'virkelige' liv, kameraet panorerer væk fra det grønne landskab, og vi venter bare på 'the end'.<sup>44</sup> Her skifter filmen igen karakter, og vi præsenteres dramatisk for den tredje, og definitive, slutscene hvor Sam sidder 'som en grøntsag' i systemets torturkammer; han ser nærmest hjernedød ud mens han nynner sangen 'Brazil'. De to første visuelle 'slutscener' understøttes af det auditive, hvor musikken spiller op til et kommende klimaks; derved bliver den faktiske, og tredje, slutscene til et absolut anti-klimaks.

I tråd med ovenstående karakterisering af *Brazil*, kan vi med rette konkludere at filmen er postmodernistisk i sit udtryk, som ses i den hyppige brug af intertekstuelle referencer, metafiktive elementer, genrehybriditet, parodi og fragmentarisme. Dertil kommer at filmen med sine æstetiske, sociale og politiske kritikker søger mod en form for modernistisk enhedstanke: at der findes et alternativ til det dystopiske samfund i *Brazil*, der må være noget bedre 'derude'. Man kan også sige at filmens (og postmodernistiske film, generelt) tilstand af eklekticisme, fragmentarisme og hybriditet faktisk undermineres af beskueren, som altid dynamisk vil søge at tillægge værket en helhedstolkning:

the reader's communication with the text is a dynamic process of self-correction, as he formulates signifieds which he must then continually modify. It is cybernetic in nature as it involves a feedback of effects and information throughout a sequence of changing situational frames; smaller units progressively merge into bigger ones, so that meaning gathers meaning in a kind of snowballing process.<sup>45</sup>

Betydningen er relativ, åben og ugribelig; den er ikke, men kan i stedet hele tiden diskuteres og den bliver til lige til filmens afslutning. Recipienten vil altid sammenkoble og søge en mening med begivenhederne; måske er der ikke nogen helhed, nogen mening, men det kan også være meningen med det hele? Omvendt er postmodernismens eklekticisme også en undergravning af afkaldet på originalitet; *Brazil* er i allerhøjeste grad original i sit udtryk lige netop på grund af denne eklekticisme: den fortætter, den sammensætter, den genbruger, forvrænger, parodierer, etc og bliver herigennem æstetisk tæt i sit udtryk. Vi vil derfor nu gå et skridt videre ind i vores analyse af *Brazil*, og se nærmere på den groteske realisme og hæsligheden, som er et udtryk for denne originalitet.

## Det groteske og det hæsliiges æstetik

“En væsentlig side ved det groteske er netop dets rædselsfuldhed. Det grimme er et centralt aspekt ved det groteske. Det groteskes æstetik er i vidt omfang en grimhedsæstetik.”

(Mikhail Bahktin, *Karneval og latterkultur*, 73)

I postmodernistisk litteratur, kunst og filmkunst ses ofte en markant fokusering på det hæsliige, det afskyvækkende, det grimme. Når Michael Kvium udstiller sine “Kød og Blod” billeder, når Søren Ulrik Thomsen ser “knogler før kødet, kødet før kjolen”<sup>46</sup>, eller Jeunet og Caro viser den gale videnskabsmand, Kranks, forvredne sorte gab i *extreme closeup* i *De fortabte børns by* (1995), ved vi, at vi er bragt i selskab med det hæsliige, og at vi måske er tvunget til at redefinere vores kunst- eller livsopfattelse i relation til en egentlig grimhedsæstetik.

Hæsligheden står centralt markeret i det æstetiske udtryk i Terry Gilliams *Brazil* (1985), hvor den på samme tid udstilles og udstiller. I en vis forstand kan man sige, at Gilliam i *Brazil* ser knoglerne før kødet i sin fremstilling af enorme rør der brutalt trænger sig frem overalt, stilladsagtige og ufærdige bygninger, og et hæsligt, overdrevent kafkask og ovenud fejlbarligt system □ arkitektur og systematik med vrangsidens krænget ud.

I “Den idiosynkratiske vision” opregner Peter Stein Larsen tre hovedkarakteristika i forhold til det hæsliige. Der er tale om 1) “en dissonantisk spænding i [...] billedsprog[et], hvor det, der normalt opfattes som henholdsvis skønt og hæsligt, bringes sammen”, hvorved der, “artikuleres en ambivalens af tiltrækning og frastødning som et eksistentielt grundvilkår”; 2) “en idiosynkratisk detaljefokusering, hvor genstande sanses og beskrives løsrevet fra deres vante sammenhænge. Herved opstår der nye perspektiver, perceptionsmåder og holdninger i forhold til den forhåndenværende virkelighed.” Og endelig 3) “at hæslighedens æstetik oftest forbinder sig med en utopisk forestilling.”<sup>47</sup> Stein Larsen følger disse karakteristika gennem den modernistiske digtning, men de er ikke særegne for modernismen, eftersom de med god ret kan hævdes at eksistere i postmoderne film og litteratur, som eksempelvis *De fortabte børns by* eller Thomas Pynchons *Gravity’s Rainbow* (1973), og med justeringer som nødvendiggøres af skiftet i medie, kan de anvendes i forbindelse med en film som *Brazil*, som vi netop har vist kombinerer modernistiske og postmodernistiske træk. I det følgende vil vi undersøge, hvordan disse kategorier kommer til udtryk i *Brazil*, men først en redegørelse for relationen mellem det groteske og det hæsliige som den kommer til udtryk i et bakhtinsk perspektiv.



## I: Det groteske

I det postmoderne er udtrykket "det æstetiske", som så meget andet, blevet udsat for den fragmentering, som gør sig gældende inden for hele vores verdensopfattelse, hvad enten den er filosofisk, videnskabelig, religiøs eller kunstnerisk. Den klassiske opfattelse af det æstetiske; at æstetikken er begrænset til udelukkende at beskæftige sig med det gode, det sande, og det skønne, kan illustreres med den engelske romantiske digter John Keats' vidunderligt enigmatiske diktum om at "Beauty is truth, truth beauty"<sup>48</sup>. I hvilken relation står det sande og det skønne til hinanden? Hvis skønheden er sand, er grimheden så svigefuld og løgnagtig? Og gælder det til alle tider og i alle situationer? Nej, den russiske litteraturteoretiker, Mikhail Bakhtin, har vist os, at der siden middelalderen sideløbende med den skønne kunst, i det han betegner *den groteske realisme*, har optrådt en hæslighedens kunst, som med rod i den folkelige karnevalskultur fokuserer på den groteske krop, degraderingen af det ophøjede, forvrængningen af det såkaldt normale, eller i hvert fald af den til enhver tid siddende hegemonis officielt sanktionerede *normalitet*.

Indenfor kunsten og litteraturen videreføres kendetegnene fra middelalderens karnevalsfester i den tradition Bakhtin betegner den groteske realisme. Som nævnt i kapitel 1 er "et centralt kendetegn ved den groteske realisme", ifølge Bakhtin, "*degraderingen*, det vil sige det, at alt, hvad der er højt, åndeligt, idealt og abstrakt, bliver bragt ned på et materielt kropsligt plan, på et jordnært plan, et plan hvor kroppene optræder i en ubrydelig enhed."<sup>49</sup> Kendetegnende for den groteske realisme er altså som også tidligere set, at den er i opposition til det etablerede, og at den knytter sig til det materielt-kropslige og altså netop *ikke* er en *abstraktion*. Denne konkretisme kommer blandt andet til udtryk i en hyperbolsk fremstilling af og overdreven detaljefiksering omkring "billeder af selve kroppen og af spisning, drikkeri, kropsudskillelser, kønsliv."<sup>50</sup> Dermed nærmer den sig Stein Larsens tre karakteristika for det grimme, nemlig den idiosynkratiske vision. Den groteske realisme destillerer, fortætter og forvrænger, den udstiller og latterliggør, den håner, omstyrter og nivellerer, men samtidig virker den regenererende, idet den ved at rive ned skaber plads og grobund for noget nyt. Netop den ambivalens mellem tiltrækning og frastødning, som også kommer til udtryk hos Stein Larsen. "Degraderingen graver en kropslig grav med henblik på en *ny* fødsel. Derfor har den ikke kun en ødelæggende og negativ betydning, men også en positiv og genfødende: den er *ambivalent*, den negerer og bekræfter på samme tid."<sup>51</sup> Denne ambivalens præsenteres slående i Bakhtins beskrivelse af den groteske figur som netop karakteriseres ved "et fænomen i en tilstand af forandring, en endnu ikke fuldendt metamorfose, i dødens og fødsels, vækstens og opbygningens

faser. Relationen til *tiden* og *opbygningen* er et obligatorisk (definerende) træk ved en grotesk figur.”<sup>52</sup> Det groteske er dermed en *overgangsfigur*, og det er karakteristisk, at dens udtryk ofte knytter sig an til åbningerne mellem kroppen og omverdenen, “det vil sige hvor livet trænger ind i kroppen eller forlader den, eller hvor kroppen selv stikker ud i verden”<sup>53</sup>. Dermed kommer grimheden ind i billedet, idet de groteske træk i den bakhtinske udlægning er en nært beslægtet forløber for den franske semiotiker og psykoanalytiker Julia Kristevas abjektal, som netop er defineret ved “what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.”<sup>54</sup>

Bakhtin lægger stor vægt på den positive kraft ved degraderingen og den groteske realisme som sådan, idet den ifølge ham er “*universel*” og “*alfolkelig*”<sup>55</sup>, og dermed giver mennesket mulighed for at bruge latteren, som forsvar og våben mod den etablerede magtstruktur. Dette er grunden til, at Jorge de Burgos i Umberto Ecos *Rosens Navn* dræber alle der kommer i kontakt med det sagnomspundne andet bind af Aristoteles’ *Poetik* for netop at bekæmpe denne degraderende og regenerende latter.

Begyndende i romantikken og fuldbyrdet med modernismens gennembrud er groteskens regenerende kraft ifølge Bakhtin blevet nedbrudt, fordi den stigende fragmentering af verdensbilledet og den menneskelige fremmedgørelse har nedbrudt groteskens universelle karakter. “Til forskel fra middelalderens og renæssancens groteske, der var direkte forbundet med den folkelige latterkultur og havde plads- og alfolkelig karakter, blev de romantiske grotesker *kammerstykker*. Den minder om et karneval, man oplever alene med en akut fornemmelse for sin egen isolation.”<sup>56</sup> Det grimme og det groteske er blevet uhyggeligt og latteren har mistet sin befriende kraft. Grotesken er blevet et privat anliggende, som må gemmes af vejen, et hjemligt fænomen og dermed nærmer den sig Freuds definition af *das Unheimliche* – hvor det netop er det velkendte, som optræder i forvrænget form og dermed bliver uhyggeligt. Spørgsmålet er dog om ikke groteskens regenerende kraft er vendt tilbage i og med postmodernismen.

## **II: Det hæslige**

Det hæsleges æstetik stikker klart i øjnene i *Brazil*. Overalt fokuseres der på minimale detaljer, som giver beskueren et nyt perspektiv på tingene som filmen skrider frem. Samtidig er denne detaljefiksering med til at udstille vor egen tids fejl og mangler, idet Gilliam kritiserer den overdrevne forbrugerisme og nivellering af kunst og kultur, religion etc., som finder sted i den postmoderne tilstand. I *Brazils* univers er alt forkrøblet eller fremstår som et ufærdigt rodsammen af reservedele fra hele det tyvende århundrede. Telefoner som gammeldags

omstillingsborde, computere uden kabinetter, enorme rørpostsystemer som skærer sig tværs igennem renæssance-gobeliner, stumper af pap, som aldrig er blevet fjernet fra flisefuger. Akkompagneret af grelle fanfarer fra "Consumers for Christ[s]" marchorkester og bombeattentater fra påståede terrorister. Billeder fra en civilisation et sted på grænsen mellem Los Angeles og Belfast, som Gilliam selv udtrykker det<sup>57</sup>. Gilliam benytter sig af dette kaudervælske sammensurium af stilarter, nips fra vidt forskellige perioder og intertekstuelt hittegods til at skabe en grotesk parodi (i ordets bedste betydning) på Michael Radfords filmatisering af George Orwells *1984*<sup>58</sup>, hvor degraderingen og latteren står centralt markeret, til trods for den ellers knugende stemning som hersker filmen igennem. Filmen fremstår da som en karnevalistisk udgave af Orwells modernistiske tekst – og *Brazil* skulle da også oprindeligt have heddet *1984½*.<sup>59</sup>

Det hæsleges æstetik er som sagt allestedsnærværende i *Brazil*, og man kan indkredse den specifikt i en række af filmens elementer, men det grimme og groteske er ingen steder klarere iscenesat end i fremstillingen af Mrs Lowry og Mrs Terrains forhold til deres respektive skønhedskirurger, Dr Jaffe og "The Acid Man", Dr Chapman, hvor jagten på evig ungdom og skønhed udstilles og kritiseres for sin dyrkelse af overfladiskheden i takt med, at den drives ud i stadig mere absurde og groteske ekstremer. Interessant nok eksisterer denne skønhedsfetichisme i en verden, hvor pragmatismen ellers er overordnet æstetikken på alle andre områder i form af rørsystemer med videre. Lad os derfor se nærmere på dialektikken omkring skønhedskirurgien.

### III: Skønhedskirurgi

Dialektikken spiller på flere niveauer, da Gilliams fremstilling af figurerne, som karikaturer og grotesker, spændes ud imod figurerne selvforståelse, som kunstnere og kunstværker. Chapmans bizarre eksperimenter med syrebehandling som kosmetisk pleje, fremstiller (også i betydningen *producerer*) den groteske figur, sådan som den defineres hos Bakhtin. Mrs Terrain er et væsen i konstant metamorfose i kraft af de komplikationer og komplikationers komplikationer, hun pådrager i løbet af sin behandling, inden hun slutteligt rent bogstaveligt går i fuldstændig opløsning. Jagten på evig ungdom og skønhed i *Brazil* karikerer både jagten og det endelig mål med jagten, eftersom Gilliam udstiller kirurgerne som mentale vanskabninger, som tilsyneladende kun har øjne for operationen eller projektet: *at forandre*. Endemålet, den evige ungdom, synes kun at være et lokkemiddel, som skal bringe kunderne inden for rækkevidde, så eksperimenterne kan begynde. "I'll make you twenty years younger," siger Jaffe til Mrs Lowry og fortsætter: "*They won't know you when I'm finished with you!*"<sup>60</sup> Ordene

akkompagneres af orgastiske hvin fra Mrs Lowry. Overfladen er det alt afgørende, men under overfladen lurer et grufuldt æstetisk og moralsk forfald som konstant truer med at bryde ind i denne plastisk fantastiske illusion, som kirurgerne og deres patienter har spundet sig ind i; og endelig gør det da Mrs Terrains opløste lig vælter ud af kisten i slutningen, og hun dermed fuldfører den udvikling, som har truet fra starten, nemlig at ende som et abjektal: et lig i livet, en krop uden grænser. "The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object."<sup>61</sup>. Dermed indeholder Gilliams karikerede fremstilling af skønhedskirurgien alle de elementer, som kan tilskrives det hæsleges æstetik og det groteske. Den idiosynkratiske detaljefiksering, hvor karaktererne udstilles svedende, afsondrende puds, eller bogstavelig talt med huden skrællet af; sammenstillingen af grimt og skønt, hvor unge, skønne ansigter hæftes på kroppe i forfald, som dermed opnår en egen frastødende tiltrækningskraft; en næsten absolut fokus på det materielt-kropslige, på det som kan forandres med fysiske midler, som Jaffe udtrykker det: "Just me and my little knife. Snip, snip, slice, slice."<sup>62</sup> Læger og patienter kommer til at personificere systemets forkvalede menneskesyn og føjer en ekstra betydning til Mrs Buttles (Sheila Reid) desperate anklage: "What have you done with his body?!"<sup>63</sup>, idet Mrs Terrain i festscenen sættes i direkte forbindelse med de døde fra Sams mareridt, første gang drømmeverdenen og den virkelige verden spilder over i hinanden.

Et udtryk for den æstetiske opfattelse som ligger til grund for Chapman og Jaffes arbejde kan læses ud af Mrs Terrains forklaring om syrebehandlingen: "Acid can be used for such wonderful subtle shades, such delicate nuances. Like a Rembrandt etching, only so much quicker."<sup>64</sup> Chapman og Jaffe trækker kunsten ned på det materielt-kropslige plan, hvor raderingsteknikken anvendes direkte på kroppen med katastrofale følger. Derved degraderes den, mister sin status som kunst, og bliver en slags grotesk underlødige *pop art*, som er totalt blottet for degraderingens ambivalent regenererende kraft, fordi den kædes sammen med forbrugerismens brug og smid væk mentalitet. Dette er dog langt fra Gilliams projekt. Ved at udstille skønhedskirurgerne som groteske karikaturer kritiserer han i *Brazil* et sådant syn på kunstnerisk æstetik.

#### **IV: Optimistisk nihilisme**

Selvom mørket og hæsligheden fra 1984 til en vis grad er bevaret i *Brazil*, er det dog en langt mere optimistisk udgave af den dystopiske vision Gilliam præsenterer. Der er tale om, hvad man med Jean Baudrillard kunne kalde en slags "optimistisk

nihilisme”<sup>65</sup>, fordi grotesken ”på den ene side skaber [...] noget formløst og rædselsfuldt, på den anden side noget komisk og buffont.”<sup>66</sup> I kraft af sin groteske realisme er *Brazil* nemlig hverken ultimativt for eller imod postmodernismen; som vi også har vist tidligere benytter den sig af en grotesk forvrænget udtryksform, fyldt med klicheer, intertekstuelle referencer, kontraster mellem grimt og skønt, som udmærket kan kaldes postmoderne, men samtidig langer den ud efter den æstetiske og moralske filosofi, som ligger til grund for postmodernismens stilhybrider og finurlighed for finurlighedens skyld. Dermed lægger *Brazil* som film sig ind i et krydsfelt mellem modernisme og postmodernisme, og den gør det først og fremmest i kraft af sin brug af groteskens undergravende men samtidig opbyggende stil. Det er dog ikke udelukkende i kraft af sit groteske udtryk, *Brazil* finder denne placering. Også i sin behandling af tid og rum, kan den siges at arbejde med sideløbende modernistiske og postmodernistiske tematikker og udtryksformer. I det følgende vil vi se på, hvordan *Brazils* håndtering af tid og rum indvirker på dette fænomen.

## Den rumlige postmodernisme: Chronotopen i Zonen

With your feet in the air and your head on the ground

Try this trick and spin it, yeah

Your head will collapse

But there is nothing in it.

And you ask yourself,

Where is my mind?

(Pixies, *Where is my Mind?*)<sup>67</sup>

I en diskussion af postmodernismens særegenhed vil det måske specielt i forbindelse med en dystopisk samtidsvision som *Brazil* være interessant at se på den måde filmen forholder sig til tid og rum. Som vi så i det foregående kapitel, er grotesken og grimheden en central del af det udtryk, Gilliam har skabt i sin film. *Brazil* opererer med en dissonans mellem det som opfattes som skønt, og det som fremstilles som grimt. En variation af den samme dissonans og fragmentering er på spil i forbindelse med de temporale og spatielle aspekter i filmens univers. I analysen af disse forhold vil vi trække på en eklektisk kombination af Bakhtins teori om chronotopen og Brian McHales teori om den postmodernistiske fiktion som en fiktion, som grundlæggende forholder sig til ontologisk usikkerhed og stiller de postkognitive spørgsmål: "Which world is this? What is to be done with it? Which of my selves is to do it?" i modsætning til den modernistiske fiktion, som ifølge McHale rejser kognitive spørgsmål som: "How can I interpret this world of which I am a part? And what part am I in it?"<sup>68</sup> Spørgsmålet som rejser sig i forbindelse med *Brazil* er, om Gilliam i sin film, idet han skaber et heteroklit univers som rammen om hovedpersonen, det centrale tænkende jags personlige disintegration, ikke benytter sig af en postkognitiv strategi til at forsøge at stille kognitive spørgsmål. Altså om det ikke mindre er et spørgsmål om *enten* kognitiv eller postkognitiv, end det er et spørgsmål om *både/og*?

### I: Chronotopen

Sammenstillingen af tidslige og rumlige relationer spiller en væsentlig rolle i al skabelse af fiktion. Disse relationer er altafgørende for at give en given fiktiv verden substans, autenticitet og dybde. I Bakhtinsk terminologi betegner *chronotopen* "(literally, "time space") [...] the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature."<sup>69</sup> Tid og rum er ifølge Bakhtin så indgående sammenvævede, at de påkalder sig et eget felt – et helt bogstaveligt *tidsrum*, som danner hele den superstruktur, hvorpå den fiktive verden, plottet og personernes individuelle og interpersonelle ageren fæstnes og opbygges. "In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens,

takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history.”<sup>70</sup> Chronotopen er altså dermed et overordnet – eller underliggende – hele, men det er ikke ensbetydende med, at der ikke kan forekomme en sameksistens af flere chronotoper indenfor et værk. Bakhtin opregner en lang række sekundære chronotoper som eksempelvis dørtærskler, der netop konkretiserer sammenhængen mellem bevægelse i rum og tid, men viser, at de samarbejder om at udgøre *værkets* primære chronotop.

Bakhtins teori om chronotopen er ganske vist udviklet til at studere tidsrumlige forhold i romanen, men kan med visse forbehold overføres til filmanalyse, hvor tiden og rummet ikke bare er sprogligt tilstede, men derimod udfolder sig både visuelt og auditivt på lærredet, samtidig med at beskueren opfatter den. I kraft af sin visuelle styrke er filmmediet særdeles velegnet til, med Bakhtins ord at give tiden ”krop” og samtidig lade rummet reagere på tiden. Et godt eksempel på denne chronotopicitet er *Roadmovien*, hvor den tilbagelagte distance som oftest er lig med tiden som har passeret.<sup>71</sup> I *roadmovien* - eller *road*-fiktionen som sådan - spiller tilfældige møder på vejen en stor rolle, men de har ikke nødvendigvis nogen speciel indvirkning på den overordnede bevægelses temporalitet, de står ofte ud som nærmest selvstændige temporale entiteter, som karaktererne blot rammer ind i hen ad vejen, samtidig med at selve bevægelsen til tider udgør et mål i sig selv, som f.eks. for Sal Paradise og Dean Moriarty i Jack Kerouacs *On the Road*.

## II: Zonen

I den postmodernistiske fiktion bryder dette veltilrettelagte konkrete hele ofte sammen, idet de forskellige sekundære chronotoper ofte skurrer mod hinanden og dermed modsætter sig den overordnede helhed. Dermed fremhæves sprækkerne mellem dem, sammenføjningerne vrides til bristepunktet, og de kommer til at fremstå fragmentariske, dissonantiske, eller inkommensurable, mærkelige og uordentlige. I *Postmodernist Fiction*, betegner Brian McHale disse postmoderne områder, eller hvad man tentativt kunne betegne *skæve chronotoper*, som ”zones”<sup>72</sup>, hvor en zone defineres som et heterotopisk område, hvori fysisk og temporalt adskilte områder bringes i umiddelbar nærhed af hinanden og dermed fremstår som en manifest entitet. Ved frembringelsen af zoner opstår der en ontologisk instabilitet, og grænserne brydes op. “Space here is less constructed than *deconstructed* by the text, or rather constructed and deconstructed at the same time. Postmodernist fiction draws on a number of strategies for constructing/ deconstructing space, among them *juxtaposition*, *interpolation*, *superimposition* and *misattribution*.”<sup>73</sup> Dermed frembringes et forstyrrende element, fordi uordenen

i verdensbilledet i McHales terminologi *foregroundes*, og vi påføres en dyb ontologisk tvivl på værdien af vores tegnsystemer. Michel Foucault omtaler netop dette fænomen:

... [T]here is a worse kind of disorder than that of the *incongruous*, the linking together of things that are inappropriate; I mean the disorder in which fragments of a large number of possible orders glitter separately in the dimension, without law or geometry, of the *heteroclit*; and the word should be taken in its most literal, etymological sense: in such a state, things are "laid", "placed", "arranged" in sites so very different from one another that it is impossible to find a place of residence for them, to define a *common locus* beneath them all. *Utopias* afford consolation: although they have no real locality there is nevertheless a fantastic, untroubled region in which they are able to unfold; they open up cities with vast avenues, superbly planted gardens, countries where life is easy, even though the road to them is chimerical. *Heterotopias* are disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this *and* that, because they shatter or tangle common names, because they destroy "syntax" in advance, and not only the syntax with which we construct sentences but also that less apparent syntax which causes words and things (next and also opposite one another) to "hold together".<sup>74</sup>

Heterotopier destabiliserer med andre ord chronotopen til grænsen af kollaps, fordi de splintrer enheden af tid og rum til atomer.

Et sådant kollaps fremhæves gang på gang i *Brazil*, hvor det netop er selve det fejlbarlige system, som udstilles som heteroklit, hvor det er umuligt at finde en overordnet systematik i systemet. Hver gang Sam synes at komme i nærheden af centret forskydes det ud i det uvisse, og løsningen glider ham atter af hænde. Som samuraien i Sams drøm er systemet overalt og ingen vegne, det er forstyrrende heterotopisk, måske fordi det, som Foucault siger, "destroy[s] syntax in advance" – det indeholder med andre ord sin egen dekonstruktion. Hvorfor også systemets (mulige)sammenbrud indvarsles af den enigmatiske Jeremiah, som ikke tilfældigvis deler navn med en gammel testamentelig dommedagsprofet; Sams afdøde far, som i anagramform "ere I am, J.H." i Mr Helpmanns password optræder som *The Ghost in the Machine* – en sært allestedsnærværende størrelse, som virker indenfor men imod systemet. Mod slutningen af filmen stiger Harry Tuttle (Robert DeNiro) som en veritabel *deus ex machina* ned fra himlen, for at redde Sam, og denne sære frihedskæmper *cum* blikkenslager knyttes derved sammen med Jeremiah-figuren.

Tiden og rummet i *Brazil* er komplekse og uforudsigelige størrelser. Det er vanskeligt at skabe sig overblik over de forskellige lokaliteters indbyrdes forhold på trods af, at de har en egen sinister ensartethed. Endnu vanskeligere er de temporale relationer at holde rede på. En mængde forskellige begivenheder synes at foregå samtidig, tingene sker pludseligt, eller omtales i inkommensurable kategorier tilsyneladende uden nogen form for forankring i en dybereliggende logik. Dette kan f.eks. ses i samtalen mellem Sam og Jack Lint i forhallen til Ministry of Information.



Sam: Give my regards to Alison and the twins.

Jack: Triplets.

Sam: Triplets?! God, how time flies!<sup>75</sup>

Som konsekvens sås der tvivl om kausale forhold, fordi relationen mellem årsag og virkning sløres, eller direkte fortaber sig i systemets kringelkroge i takt med, at temporale og rumlige forhold forvrides.

På den måde synes *Brazil* næsten at bevise, at et slag af en sommerfugls vinger virkelig kan fremkalde et uvejr. Det er disse sammenfald mellem og sammenbrud af tidslige og rumlige relationer i *Brazil*, vi nu vil se nærmere på.

### III: Tiden og rummet

Ved første øjekast synes *Brazils* univers at hænge sammen både spatielt og temporalt, men der etableres fra første færd små umærkelige brud og forskydninger fra en situation til en anden, som destabiliserer universet og dermed bringer beskueren i tvivl om dets logiske beskaffenhed. Historien tager sit afsæt klokken "8:49 p.m. Somewhere in the Twentieth Century."<sup>76</sup> Allerede her fornemmer man en inkongruens på grund af sammenstillingen af den overdrevent præcise time angivelse "8.49p.m.", med et særdeles uhåndgribeligt tidsrum. Dette uhåndgribelige "Somewhere" skal dog snart blive defineret af *Brazils* visuelle udtryk, da universet viser sig at bestå af en ophobning af en mængde forskelligartede lokaliteter og hittegods fra forskellige perioder af det tyvende århundrede, som hver især er genkendelige, men næppe kan sameksistere plausibelt i virkelighedens verden.

Interessant nok skydes der endnu et lag ind mellem vores egen verden og *Brazils*, fordi en del af de lokaliteter vi genkender synes genkendelige ikke kun fra vores egen verden, men fra andre fiktive verdener. Således kombinerer *Brazils* univers let opdaterede kontormiljøer fra 1984 med *Den tredje mands* (1949)<sup>77</sup> dybe skygger og Sams lejlighed, som mest minder om en tresserlejlighed á la *A Clockwork Orange* (1971)<sup>78</sup>. På den måde opstår der en heterotopisk chronotop, en verden som opfattes som genkendelig men autonom i forhold til beskuerens egen velkendte verden. Dermed frigøres *Brazils* univers i realiteten fra sin tids-/rumlige placering og flyder omkring i det postmoderne rum.

Inden for selve filmens eget univers sker der besynderlige sammenfald i relationerne mellem tid og rum, som bryder den fornemmelse af kronologisk fremadskriden, som normalt tilhører mennesket. Handlingen forløber på to niveauer: den reelle verden og Sams drømmeverden. I den reelle verden løber handlingen over ca. 4½-5 dage, som fra starten synes kronologisk velordnede; men som filmen skrider frem accelereres begivenhedernes gang i takt med Sams stigende disintegration, og slutteligt opløses tiden og rummet fuldstændig, da Sam

fortrækker til sin drømmeverden som konsekvens af den tortur, han udsættes for. Forløbet i den reelle verden punkteres af 6-7 drømmesekvenser, som i begyndelsen er klart afgrænsede med deres egen temporalitet, men efterhånden begynder de to niveauer i stigende grad at influere hinanden.

Allerede i indledningssekvensen gives der et eksempel på de særlige tids- og rumforhold, som er på spil i *Brazil*. Interviewet med Mr Helpmann fungerer som *leitmotif* mellem 3 forskellige fysisk adskilte situationer: Eksplosionen i radio-forretningen, Buttles/Tuttles fejlens opståen et sted i Ministry of Information bygningen og Buttles arrestation. Det interessante i denne forbindelse er netop brugen af et *leitmotif*, som ikke alene leder videre fra en situation til den næste, men samtidig skaber en komprimering af tiden, som er afgørende for forståelsen af chronotopiciteten i *Brazil*. For hvordan kan Buttles arrestation finde sted i nøjagtig samme øjeblik, som hans navn fejlagtigt printes ud i ministeriet? Det kan den kun i en chronotop som er underlagt så streng kontrol fra systemets side, at de normale tids/rumlige relationer bryder sammen, og dermed kommer til at fremstå som kaotiske. Denne *lige-pludselig-samtidig* temporalitet medvirker i høj grad til at destabilisere universet i *Brazil*, fordi det som ellers virker ontologisk set tilforladeligt viser sig at være en uhyre porøs størrelse. Dermed kædes den ontologiske tvivl om verdens beskaffenhed sammen med det tænkende jeks epistemologiske tvivlrådighed og opløsning.

#### **IV: Det utopiske mareridt**

Dette sammenfald mellem kognitiv og postkognitiv tvivlrådighed ses tydeligst i slutningen af filmen, hvor tiden går i total opløsning og en hver realisme i det filmiske univers formeligt imploderer. Sams arrestation og efterfølgende tortur leder fra en rædselsvækkende klaustrofobisk fremstilling for anklagerne i Information Retrieval, hvor de anklagede fragtes af sted som slagtekyllinger, via et møde med Mr Helpmann som *unheimlich* julemand til den redningsaktion med efterfølgende flugt og sejr over systemet, som Harry Tuttle og hans mænd iværksætter.

Redningsaktionen viser sig dog hurtigt som en illusion, da Tuttle opløses i en storm af papir, og Sams vellykkede redning bliver til en flugt for livet. En flugt som afslutningsvis afsløres som Sams flugt ind i sig selv til et lykkeligt liv med sin elskede genopstandne Jill. Drøm afløses af mareridt som på ny afløses af utopisk lykke i en forvirrende mareridtslignende sekvensialitet, hvor Sam først styrter ned i dybet gennem Mrs Terrains kiste til en febrilsk klatretur op af civilisationens affaldsbunke fyldt med naturvidenskaben og religionens symboler på flugt fra systemets monstre kun for at ende i en blindgyde. Her tager filmen dog en ny uventet drejning, idet der viser sig at være en dør i blindgyden, som fører ind til et

værelse som kører af sted på Jills lastbil til en fremtid, Sam og Jill allerede langt tidligere i filmen har afsløret som en umulighed:

Sam: We should take the van and get away!

Jill: Yeah? Where to?

Sam: Anywhere. As far as possible.

Jill: There isn't anywhere.

Sam: Just far away!

Jill: That's not far enough.<sup>79</sup>

Heterotopien er netop allestedsnærværende, fordi den inkorporerer alt undtagen tanken, som er det sidste sted den trøstende utopi kan holde stand. Gilliam giver altså sin version af Poul Henningsens ord om, at "ingen er fangne, når tanken er fri"<sup>80</sup>, selvom friheden i dette tilfælde er at være død for verden..

Således arbejder tidslige og rumlige relationer sammen om at skabe et post-modernistisk, postkognitivt rum, hvori det er muligt for Gilliam uafslædigt at afsøge og afprøve kognitive tematikker, grænser og spørgsmål. Som set i forhold til det groteske udtryk placerer *Brazil* sig altså også i tidslig og rumlig henseende i en gråzone mellem modernismen og postmodernismen.

## Konklusion

I denne opgave har det været vort formål at give en analyse af Terry Gilliams *Brazil*, set i et perspektiv som har placeret filmen i et spændingsfelt mellem modernisme og postmodernisme, altså i en form for paramodernisme. Dette ses blandt andet i filmens groteske og karnevalistiske udtryk, men også i dens dialogisme, genrehybriditet, chronotopicitet og heterotopiske univers, som placerer *Brazil* i en postkognitiv eller postmodernistisk tilstand, hvori recipienten bringes i tvivl om universets ontologiske beskaffenhed samtidig med, at den i kraft af sin stædige afsøgning af hovedpersonens mentale rum og placering indenfor universets rammer, insisterer på at fastholde et kognitiv modernistisk perspektiv. Som set kan man anskue postmodernismen som en karnevalistisk *a l'envers* af modernismen, hvori modernismens udtryk fordrejes, degraderes, parodieres eller slet og ret vendes på vrangen, men stadig bevarer en del af sit hidtidige udtryk. I sin brug af parodien reetablerer Gilliams postmodernisme groteskens ambivalente destruerende og regenerende kraft, fordi filmen i sin ironiseren ikke kan siges at være entydigt negativ eller positiv, hverken overfor modernismen eller postmodernismen.

Hvad kommer efter denne postmoderne tilstand? Er det en holdbar position? Med inspiration fra Ole Thyssens *Påfuglens Øjne - Efter Postmodernismen*, kan man sætte spørgsmål ved om det postmodernistiske krav til kunstens evige fornyelse og dens påstand om at intet forældes, ikke bare ender i cirkularitet, en slags dødvande? Ser man på dette i et kritisk lys så underminerer den

postmoderne tilstand sig selv, og vi ender op med en kunst der bruger 'finurligheder for finurlighedens skyld'. Men i mere positive vendinger, kan man sige at der gøres op med modernismens krav om fin kultur, om normer og konventioner. Hvad man så kunne tilføje postmodernistisk kunst er en legalisering af meningen og en utopisk tankegang, således at det igen bliver gyldigt at tale om en kunst, som har et mål. Vi vil konkludere at ethvert kunstværk altid vil have et overordnet mål eller en tankegang. Det kan godt være at det uforståelige og meningsløse er meningen med et værk, men det er også et mål i sig selv. Som vist ovenfor, er *Brazil* et tydeligt eksempel på, hvordan denne absurde eklekticisme alligevel skaber et sammenhængende ydre udtryk, som reflekteres i indholdet.

## Bibliografi

- Agger, Bondbjerg, Gemzøe et al. *Dansk litteraturhistorie, bind 7: Demokrati og kulturkamp 1901-45*. København, Gyldendal, 2000.
- Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (På engelsk ved Michael Holquist & Caryl Emerson). (Michael Holquist, red.). Austin, University of Texas Press, 1981.
- Bakhtin, Mikhail. *Karneval og latterkultur*. (På dansk ved Jan Hansen). København, Det lille Forlag, 2001.
- Barton, E. J. og Hudson, G. A. *Contemporary Guide to Literary Terms*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1997.
- Baudrillard, Jean (i samtale med Torben Hvid). "Kunsten at forsvinde" in *Samtiden*, nr. 4, 1986.
- Christie, Ian (red.). *Gilliam on Gilliam*. London, Faber and Faber Limited, 1999.
- Eco, Umberto. *The Name of the Rose*. London, Vintage, 1998.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London, Routledge, 1997.
- Freud, Sigmund. *Det Uhyggelige* (På dansk ved Hans Christian Fink). København, Rævens Sorte Bibliotek, 1998.
- Haastrup, Helle Kannik. "Polyfone film: filmisk intertekstualitet i et Bakhtinsk perspektiv" in: *Kosmorama*. Årgang 44, nr. 22, 1998.
- Haynes, Deborah 1995. *Bakhtin and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge, 1989.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, theory and fiction*, London: Routledge, 1988.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading*. In: Selden, Raman (red.). *The Theory of Criticism*. Harlow: Longman Group, 1988.
- Kerouac, Jack. *On the Road*. London, Penguin, 1976.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press, 1982.
- Kyndrup, Morten. "Kunstens betingelser. Pathos, paramoderne, palimpsest" in: *Riften og Sløret*. Århus: Århus University Press, 1998.
- Larsen, Peter Stein. „Den idiosynkratiske vision. Det hæsleges æstetik i den lyriske modernismetradition" in *Modernistiske outsiders*. Odense, Odense Universitets Forlag, 1998.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London, Routledge, 2001.
- Schepeleern, Peter. "Spøgelsets navn: Filmen, metakunsten og det postmoderne" in *Kosmorama* 189, 35. årgang, 1989.

- Stam, Robert. *Film Theory*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2000.
- Stounbjerg, Per. "Det grimmes æstetik" in *Kritik* 105.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Thyssen, Ole. *Påfuglens Øjne -- Efter postmodernismen*. København: Rosinante, 1987.
- Vice, Sue. *Introducing Bakhtin*. Manchester, Manchester University Press, 1997.
  
- [www.uta.edu/english/mal/consume/context.html](http://www.uta.edu/english/mal/consume/context.html)

## Noter

- <sup>1</sup> Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, "Postmodernism...is not modernism at its end but in the nascent state, and this state is constant", s. 79. In McHale, *Postmodernist Fiction*, s. 236.
- <sup>2</sup> Deborah Haynes, *Bakhtin and the Visual Arts* (Cambridge, Cambridge University Press, 1995), s. 159.
- <sup>3</sup> Ibid, s. 159.
- <sup>4</sup> Ibid., s. 161-2.
- <sup>5</sup> Ibid, s. 178.
- <sup>6</sup> Ole Thyssen, *Påfuglens Øjne-Efter Postmodernismen* (Charlottenlund, Rosinante, 1987), s. 37.
- <sup>7</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (London, Routledge, 1988), s. 13.
- <sup>8</sup> Ibid, s. 18.
- <sup>9</sup> Morten Kyndrup, "Kunstens betingelser. Pathos, paramoderne, palimpsest" in: *Riften og Sløret* (Århus, Århus University Press, 1998), s. 249.
- <sup>10</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London, Routledge, 2001), s. 4.
- <sup>11</sup> Peter Schepelern, "Postmodernisme. Spørgssets navn. Filmen, metakunsten og det postmoderne" s. 6-21 in *Kosmorama* 189, 35. årgang.
- <sup>12</sup> *Karneval og Latterkultur* (Frederiksberg, Det lille Forlag, 2001) er den første egentlige oversættelse til dansk af en del af Bakhtins værk *Rabelais and his World*. Efterfølgende referencer til Bakhtin er til *Karneval og latterkultur* med mindre andet er anført.
- <sup>13</sup> Bakhtin, s. 31-2.
- <sup>14</sup> Ibid, s. 43-4.
- <sup>15</sup> Robert Stam, *Film Theory. An Introduction*.(Oxford, Oxford University Press, 2000), s. 156.
- <sup>16</sup> Bakhtin, s. 46.
- <sup>17</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, (London, Routledge, 1991), s. 7.
- <sup>18</sup> Ibid, s. 28.
- <sup>19</sup> Thyssen, s. 25.
- <sup>20</sup> Ibid, s. 26.
- <sup>21</sup> Robert Stam, "The Search for Alternative Aesthetics" in: *Film Theory. An Introduction*, s. 156.
- <sup>22</sup> Inspiration til nogle af de kommende eksempler på grotesken i den 20. århundrede er hentet fra 'Introduktionen' af Jørgen Bruhn og Jan Lundquist in: *Karneval og Latterkultur*, s. 16-7. Disse eksempler bliver dog, i denne opgave, ekspanderet og elaboreret på.
- <sup>23</sup> Her alluderes til sangene af Madonna.
- <sup>24</sup> Haynes, s. 157-9. Ideen om forskellige postmodernistiske retninger er hentet fra dette værk.
- <sup>25</sup> Gilliam. *Brazil*(00.34.05-00.34.40).
- <sup>26</sup> [www.uta.edu/english/mal/consume/context.html](http://www.uta.edu/english/mal/consume/context.html)
- <sup>27</sup> Gilliam. *Brazil*(02.10.30-02.10.50).
- <sup>28</sup> Ibid. (00.17.15-00.20.30).
- <sup>29</sup> Ian Christie (red.), *Gilliam on Gilliam* (London, 1999). Terry Gilliam svarer her på spørgsmålet 'And the famous ducts?', s. 130.
- <sup>30</sup> Gilliam. *Brazi* (00.27.05-00.28.30).
- <sup>31</sup> *Dialogisme* er Bakhtins term for det der svarer til Kristevas intertekstualitet. Men i termen 'dialogisme' ligger der en mere menneskelig relation.
- <sup>32</sup> Hutcheon (1988), s. 11.
- <sup>33</sup> Haastrup, Helle K. "Polyfone film: filmisk intertekstualitet i et Bakhtinsk perspektiv" in: *Kosmorama*, (årgang 44, nr. 22, 1998), s. 130.
- <sup>34</sup> Gilliam. *Brazil*(00.01.15-00.02.20).
- <sup>35</sup> Thyssen, s. 30.
- <sup>36</sup> Gilliam. *Brazil*(00.10.30-00.11.30).
- <sup>37</sup> Ibid. (02.08.15-02.10.25).
- <sup>38</sup> Brian McHale, "Chinese-box-Worlds" in *Postmodernist Fiction* (2001) s. 113.
- <sup>39</sup> Grotesk nok spilles Holly af Holly Gilliam, som er instruktørens datter!
- <sup>40</sup> Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction* (London, 1979), s. 7-8.
- <sup>41</sup> iris-in: "a reduction of the screen image through the perspective of a narrowing circle". Citat fra Barton og Hudson (red.), *A Contemporary Guide to Literary Terms* (Boston, 1997) s. 76.

- <sup>42</sup> Gilliam. *Brazil*(00.04.15-00.05.45).
- <sup>43</sup> Ibid. (01.55.00-01.55.50).
- <sup>44</sup> Ibid. (02.11.54-02.12.25). Denne scene mimer også *Blade Runner*, den amerikanske version, hvor Deckart og Rachel kører ud i livet sammen.
- <sup>45</sup> Wolfgang Iser, *The Act of Reading* (1976), s. 215.
- <sup>46</sup> Søren Ulrik Thomsen, *Det Skabtes Vaklen*. (København, Vindrose, 1996). s. 13
- <sup>47</sup> Peter Stein Larsen, "Den idiosynkratiske vision. Det hæsleges æstetik i den lyriske modernismetradition." in *Modernistiske outsiders*. (Odense, Odense Universitets Forlag, 1998). Her citeret fra "Det grimme - fra barok til modernisme". Kompendium til forelæsning i litteraturhistorie ved Per Stounbjerg. s. 35.
- <sup>48</sup> John Keats, "Ode on a Grecian Urn" in M. H. Abrams (Gen. Ed.), *The Norton Anthology of English Literature*. Fifth edition, Volume 2. (New York, London. W.W. Norton & Company, 1986). s. 822.
- <sup>49</sup> Bakhtin. s.43f
- <sup>50</sup> Ibid. s. 41.
- <sup>51</sup> Ibid. s. 45.
- <sup>52</sup> Ibid. s. 50.
- <sup>53</sup> Ibid. s. 52
- <sup>54</sup> Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (overs. til engelsk af Leon S. Roudiez) (New York, Columbia University Press, 1982). s. 4.
- <sup>55</sup> Bakhtin.s. 42.
- <sup>56</sup> Ibid. s. 66.
- <sup>57</sup> "It's [the film] everywhere in the twentieth century, on the Los Angeles/Belfast border." Christie (red.). s. 129.
- <sup>58</sup> Michael Radford. *Nineteen Eighty-Four*. (1984).
- <sup>59</sup> Christie. s. 111.
- <sup>60</sup> Terry Gilliam. *Brazil* (1985). (00.16.20-00.16.40).
- <sup>61</sup> Kristeva. s. 4.
- <sup>62</sup> Gilliam. *Brazil*. (00.57.15-00.57.40).
- <sup>63</sup> Ibid. (00.41.55-00.42.00).
- <sup>64</sup> Ibid. (00.20.20-00.20.35).
- <sup>65</sup> Jean Baudrillard. ((i samtale med Torben Hvid). "Kunsten at forsvinde" in *Samtiden*, nr. 4, 1986). s. 24.
- <sup>66</sup> Bakhtin citerer Victor Hugo for dette i *Karneval og latterkultur*. s. 73.
- <sup>67</sup> Pixies. *Surfer Rosa and Come on Pilgrim*. (Compact Disc, 1987.). Track 7.
- <sup>68</sup> Brian McHale. s. 1.
- <sup>69</sup> Mikhail Bakhtin. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. ((engelsk oversættelse: Caryl Emerson og Michael Holquist) (Michael Holquist, red.) Austin, University of Texas Press, 1981). s. 84
- <sup>70</sup> Ibid. s. 84
- <sup>71</sup> Sue Vice. *Introducing Bakhtin*. (Manchester, Manchester University Press, 1997). Vice analyserer Riddley Scotts *Thelma and Louise* (1990), som eksempel på, hvorledes chronotopen kan anvendes i forbindelse med filmanalyse.
- <sup>72</sup> McHale. s. 43ff.
- <sup>73</sup> Ibid. s. 45.
- <sup>74</sup> Michel Foucault. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. (London, Routledge, 1997). s. xvii-xviii.
- <sup>75</sup> Gilliam. *Brazil* (00.13.25-00.13.35).
- <sup>76</sup> Gilliam. *Brazil*. (00.00.10-00.00.25)
- <sup>77</sup> Carol Reed. *The Third Man*, 1949
- <sup>78</sup> Stanley Kubrick. *A Clockwork Orange*, 1971.
- <sup>79</sup> Gilliam. *Brazil*. (01.28.15-01.28.25)
- <sup>80</sup> Poul Henningsen. "Man binder os på mund og hånd" in Agger, Bondebjerg et al. *Dansk Litteraturhistorie, bd. 7: Demokrati og kulturkamp 1901-45*. (København, Gyldendal, 2000). s. 565.