Dr. Caligaris Kabinet Rekonstrueret - eller Dekonstruktion anno 1919

af Jan Esmann, kunstmaler, cand. mag og B.Sc.

Følgende artikel blev tryk i tidsskriftet K&K nr. 81 (Medusa 1996) -
to år efter den blev affattet i anledning af filmens 75 års-dag.

Jan Esmann, født 1960, er ex. art i retorik og stud. mag. i litteraturvidenskab og moderne kultur (Kbh's universitet). Desuden BA i konservering af billedkunst samt uddannet kunstmaler hos Niels Hermann Wamberg og Egon Bjerg Nielsen. Han har tidligere skrevet bl.a. "På Sporet af Billedets Semantik" i Litteratur og Samfund 43. K&K bragte i foråret '95 Jan Esmann's artikel om Psykokabbalisme: Rabbinsk Hermeneutik og Postmoderne Teksteori kritiseret ud fra Kristen Mystik.

Data om Filmen

Originaltitel: Das Cabinet des Dr Caligari - Ein filmspiel in 6 akten

Instruktør: Robert Wiene.

Manuskript: Carl Mayer & Hans Janowitz.

Producent: Rudolf Meinert/Erich Pommer, Decla-Bioscop, Tyskland 1919.

Fotograf: Willy Hameister.

Scenografi: Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig.

Skuespillere: Conrad Veidt (Cesare), Werner Krauss (Dr. Caligari/Direktør), Friedrich Fehér (Franzis), Lil Dagover (Jane Olsen), Hans Heinz von Twardowski (Alan).

Varighed: 80 minutter.

Synopsis

1. Akt

Rammefortællingens første del. Franzis og en ældre herre taler sammen på en parkbænk; Franzis vil fortælle om sine sælsomme oplevelser, der angiveligt overgår selv det at blive jaget fra kone, børn og hus af onde ånder.

Kernefortælling (Franzis' fortælling). Byen Holstenwal forbereder det årlige marked. Franzis møder sin gode ven, studenten Alan, og de beslutter at tage til markedet. Caligari præsenterer sig for en fuldmægtig på rådhuset for at få tilladelse til at fremvise en søvngænger på markedet. Fuldmægtigen tager ham ovenfra og ned. Vi ser Caligaris telt og Caligari kalder publikum til.

2. Akt

Det annonceres, at fuldmægtigen er myrdet. Ved sit telt fortæller Caligari publikum, at Cesare vil stå ud af sin dødsstivhed og besvare alle spørgsmål. Alan spørger: "Hvor længe skal jeg leve". Cesare svarer: "Til morgengry". Alan bryder sammen. Franz og Alan går i gaderne og møder Jane, som de begge kurtiserer; hun flirter med begge. Da de er alene, lover Franz og Alan hinanden ikke at blive uvenner over Jane. Om natten vågner Alan i rædsel. Vi ser skyggerne af at han myrdes.

3. Akt

Franzis bryder sammen ved nyheden om Alans død. Han husker profetien og kontakter politiet. Franzis fortæller Jane nyheden. Janes far, Franzis og politiet vil undersøge den somnambule. Imens pågribes en ukendt mand for at have myrdet en gammel dame. Politiet m.fl. trænger ind i Caligaris skurvogn og forlanger Cesare vækket. Caligari nægter. Disputen afbrydes af en besked om, at mordet er opklaret.

4. Akt

Jane er bekymret over faderens lange fravær. Den ukendte mand nægter at have myrdet andre end den gamle dame. Franzis fortvivler. Jane leder efter sin far på markedspladsen og kommer til Caligaris telt. Caligari inviterer hende ind og viser hende Cesare i sin kiste. Jane løber skrækslagen bort. Om natten sniger Cesare sig ind i Janes soveværelse, men tøver, da han skal til at dræbe hende; istedet bortfører han hende. Famillien forfølger dem. Imens ses Franzis holde øje med Caligari og Cesare i skurvognen. Forfulgte Cesare smider Jane og falder siden død om i en skov. Franzis tager hjem til Jane og fortæller, at Cesare sov i sin kiste hele natten. Jane insisterer på, at det var Cesare.

5. Akt

Franzis og politiet trænger ind hos Caligari. Det er ikke Cesare, der ligger i kisten, men en dukke. Caligari flygter. Franzis forfølger Caligari, der løber ind i en galeanstalt. Franzis spørger personalet, om de har en patient ved navn Caligari. Nej. Franzis får foretræde hos direktøren, der netop er kommet tilbage. Franzis ser, at han er Caligari, og flygter i rædsel; på anstaltens plads forklarer han personalet, at direktøren er Caligari. Om natten undersøger Franzis og tre plejere Direktørens kontor. I et hemmeligt skab finder de to bøger. Den ene er Somnambulismus, Et Specialestudium fra Upsala Universitet fra 1824. En side læser "Das Cabinet des Dr. Caligari", hvorefter der skrives om en mand ved navn Caligari, der i året 1703 drog rundt på markeder og fremviste en somnambul kaldet Cesare. Den anden er Direktørens dagbog; i den læser de om hans glæde over, at der nu er indlagt en somnambul. (Flashback: indlæggelsen af Cesare.) De læser videre om Direktørens glæde over, at han nu kan løse den psykiatriske gåde om Dr. Caligari ved hjælp af Cesare. (Flashback: Direktøren tænker, at han må vide alt, at han må blive denne Dr. Caligari. Vi ser ham stavre rundt og hans tvangstanker skrives i luften og på husvægge: "Du musst Caligari werden".) Næste dag viser de Direktøren Cesares lig og anklager ham for at være Caligari. Direktøren bryder sammen, raser og lægges i spændetrøje, siden i en celle.

Rammefortællingens anden del. Franzis og mand på parkbænk. Franzis fortæller, at Direktør/Caligari ikke siden har forladt sin celle. De rejser sig og går.

6.Akt[1]

Sindssygeanstaltens gård, der er fuld af patienter - alle med vrangforestillinger. Franzis og manden træder ind. Franzis forskrækkes over at se Cesare, der kæler for en blomst; han advarer den gamle mand mod at blive spået af Cesare, da han i så fald vil dø. Den gamle trækker sig skræmt bort og henter personalet. Franzis går med et vanvittigt udtryk hen til Jane, der tror hun er dronning, og frier til hende. Direktøren kommer ind på pladsen (han ligner ikke Caligari, men er velfriseret, bærer ikke briller og har et mildt udtryk over sig, mens han venligt taler med en anden patient). Franzis raser: "I tror alle, jeg er vanvittig, men det er direktøren, der er gal!" Franzis kaster sig over Direktøren: "Han er Caligari!". Plejerne lægger Franzis i trøje og siden i samme celle, som Caligari blev lagt i, om end med en anden bemaling. Direktøren pusler om Franzis, vender ryggen til ham og siger ud mod publikum: "Endelig begriber jeg hans sindssyge. Han tror, jeg er denne mystiske Caligari... og nu ved jeg også, hvordan han skal helbredes" Direktøren tager brillerne af og stryger sig selvsikkert gennem håret. Iris om hans ansigt. Han retter blikket ind i irisen og ud mod publikum. Slut.

Hvad skal Vi dog Mene?

Dr. Caligaris Kabinet er blevet taget til indtægt for utallige modsatte synspunkter og analyser. Enkelte analytikere har endda set sig nødsaget til at lave flere analyser i een og samme artikel, uden dog at nå frem til en egentlig helhedsforståelse[2]. Hvordan kan det være? Er det fordi filmen er flertydig? eller fordi dens pointe er, at ethvert udsagn er lige så gyldigt som ethvert andet? Eller måske er filmen så finurlig, at den vil sige, at du kan sige, hvad du vil, for det siger ikke noget gyldigt alligevel: det du udsiger det om, vil nemlig altid modsige dig på een eller anden måde! Dette betyder ikke, at verden i sig selv er lige så kaotisk som en psykotisk patients tvangsforestilling, men derimod, at enhver opfattelse og udlægning af verden ikke kan være andet end en forestilling i psyken og at en videnskablig udlægning (eller enhver anden) principielt ikke adskiller sig fra en psykotiskers udlægning. Med andre ord: det eneste vi kan vide er, at vi ikke ved!

I stedet for straks at stille filmen spørgsmål og søge svar, må vi først undersøge, hvad det er rimeligt at spørge om[3]. Vi må derfor først undersøge filmens kontekst, produktionsforhold, mv. Dernæst må vi overveje om filmen rimeliggør et entydigt spørgefelt samt om det spørgefelt overhovedet tillader entydige svar. Desuden må det være rimeligt allerførst at tænke over, at siden filmens betydningsindhold er blevet bestemt på så mange måder, så er det nok udtryk for, at det betydningsindhold i bund og grund er svært bestemmeligt eller måske endda at det, ironisk nok, er filmens betydningsindhold, at betydningsindhold slet ikke kan bestemmes. Det kan derfor være klogt indledningsvist at overveje, hvordan et narrativt værk kan være bestemmeligt hhv. ubestemmeligt.

Ubestemmelighedssteder i Fortællinger

Roman Ingarden har i Det Litterære Kunstværk [4] argumenteret for, at tekster er kendetegnet ved ubestemmelighedssteder - dvs. steder i teksten vi på baggrund af tekstens ordlyd ikke kan vide noget sikkert om. Siger vi f.eks. "dér er Cesare!" kan Cesare sove eller være vågen, sidde eller stå, osv. Det gælder billeder såvel som tekster: ser vi skyggen af en mand, der myrder Alan, er det ubestemmeligt, om skyggen tilhører Cesare eller Franzis.

Filmens skema udstikker retningslinier, sætter en ramme for, hvordan man kan udfylde ubestemmelighedsstederne: det er f.eks. sikkert at skyggen tilhører Cesare, hvis filmen i et andet klip viser ham i gerningsøjeblikket (det gør filmen iøvrigt ikke: morderen kunne være Franzis!). En given udfyldning siges at svare til en given konkretion af værket. Der er, indenfor den givne ramme, utallige konkretioner.

Ubestemmelighedsstederne overlades altså i grunden til at udfyldes af modtageren. Wolfgang Iser har beskrevet[5], angående tekster og læsehandlingen, hvordan ubestemmelighedssteder (leerstellen) udfyldes fra de skemaer, læseren har struktureret i sin bevidsthed. Iser finder, at der sker to ting, når man læser: 1) det oplevede værk bliver en blanding mellem aspekter af det givne værk og læserens skemaer, 2) læserens skemaer ændres ved samspillet med værket. Der er ingen grund til, at disse iagtagelser om reception ikke skulle kunne overføres på film.

Modtageren kan, mere eller mindre bevidst, forholde sig til værket på to måder: 1) Han kan nægte at ændre sine skemaer; han vil da udvikle et markant særegent "værk", der i værste fald fortrænger dele af filmen. To sådanne modtagere, med radikalt forskellige skemaer, vil så stå med radikalt forskellige "værker". 1) Han kan erkende, at hans skemaer ikke gør fyldest. I dette tilfælde bliver det så modtagerens opgave at finde ud af, om hans skemaer ikke gør fyldest, fordi de er utilstrækkelige eller fordi det ubestemmelige er en del af værkets tema. En aktuel forskning i Dr. Caligaris Kabinet, må overveje netop dette. Den tredie mulighed: at værket tillader flere udfyldninger, er ikke relevant hér, da det ikke frustrerer modtageren, men blot tilfredsstiller større modtagergrupper.

Dr. Caligaris Ubestemmelige Verden

Denne problematik (hvorvidt ens skemaer, ens opfattelse af verden, gør fyldest til at forstå, forklare og forandre verden, eller verden er så kompleks, at den ikke kan indfanges af ens givne skemaer) synes umiddelbart at være nærværende i Dr. Caligaris Kabinet, og vi må hen ad vejen vende tilbage til den og udvikle den. Hermed menes ikke, som det er moderne at mene idag, at af alle skemaer er ingen bedre end andre, men: af alle skemaer er ingen gyldige overhovedet! For at undersøge det har jeg været nødt til at gå ind i filmens sociale og kulturelle kontekst for derved at begribe de skemaer, filmen forholder sig til og hvorudfra samtidens publikum må have forholdt sig til filmen. Dette vil samtidig afgrænse det ovenomtalte nødvendige spørgefelt.

Ubestemmelige film er naturligvis yndede af publikum med særdeles standhaftige skemaer, da de ubevidst indlæser disse skemaer i filmen og siden glædes over, at "det var bare så rigtigt, hvad filmen sagde". Omvendt, når filmen afvises, er det udtryk for, at publikum ikke kan indlæse deres skemaer og derfor finder værket ubegribeligt. Vi kan let se, at Dr. Caligaris Kabinet gør brug af begge disse mekanismer på een og samme gang: både at være overordentlig åben og lige til, og samtidig være overordentlig unik og hermetisk. Det antyder to ting:

1. Den overvældende brug af ubestemmelighed i Dr. Caligaris Kabinet modsvares af dens voldsomt gennemførte brug af den ekspressionistiske æstetiks skema. Kan man ikke goutere den æstetik, vil man finde det umuligt at udfylde filmens ubestemmelighedssteder[6].
2. Dr. Caligaris Kabinet opererer med at opstille eller fremkalde to, eller flere, uforenelige skemaer og inviterer til at man udfylder filmens ubestemmelighedssteder med dem samtidigt. Dette har tre følger a) en receptionskonflikt: skal man gribe til det ene eller det andet skema? og b) en forståelseskonflikt: hvilken mening skal man investere i de passager, der påkalder uforenelige konkretioner? c) en kvalitativ konflikt: er filmen dårlig, god, eller et rod?
Føler vi os overbevist om, at en film, der kan karakteriseres ved både punkt 1 og 2, er et konsekvent gennemkomponeret værk, må vi også indrømme, at den således svært ubestemmelige film har det iboende mål at tvinge modtageren til at forrykke eller betvivle sin virkelighedsforståelse.

At denne intention har været i Dr. Caligaris Kabinet fra begyndelsen, antydes allerede af den massive plakatkampagne for filmen[7] der manede plakatlæseren: Du muß Caligari werden - den samme tekst, der i filmens univers (som direktørens tvangstanke) står skrevet på væggen (jvf. en plakat). Denne tekst er jo det, der sønderknuser hans skemaer i en sådan grad, at han er blevet gal. Plakatteksten har, som det meste i Dr. Caligaris Kabinet, en dobbelthed: læseren identificeres af den med en mentallæge, der viser sig at være galning, og læseren pålægges samtidig, at hans selvforståelse er ugyldig (plakatlæseren er ikke sig selv, men en anden, nemlig Caligari); ydermere udsiger plakaten det om vilkårlige plakatlæsere, hvorfor dens identifikation af plakatlæser-Caligari er grundløs. Dette: at bestemmelse af virkelighedens status, dens identitet, er grundløst, vil vi finde at filmen iscenesætter igen og igen. En sådan pointe kan ikke udsiges, for den ville da modsige sig selv. Og filmen er da også så finurlig, at den ikke udsiger det som morale eller eksplicit tema, men netop iscenesætter det, så vi ikke umiddelbart begriber, at det er det, den vil, men alene mærker det. Uhyggeligt.

Denne indledende hypotese kræver at verificeres; men da man ikke positivt kan verificere at filmen kredser om et uudsigeligt felt mellem forskellige retninger og synspunkter, så ma vi i høj grad vise, at filmen ikke opstiller een retning, een tolkning, uden at den opstiller en modsat retning, giver anledning til en modsat tolkning. Desuden må vi overveje den kontekst i hvilken Wiene skabte Dr. Caligaris Kabinet: om den er præget af mange modstridende retninger eller af retningsløshed, desuden om man var liberale overfor andres tolkninger af verden, eller de forskellige syn søgte skråsikkert at overmande hinanden. Dernæst må vi lede efter paralleller mellem kontekst og filmunivers for at spørge, i hvor høj grad (og på hvilken måde) samtidens situation iscenesættes i filmen.

Indledningsvis er det værd at bide mærke i, at filmen opererer med tre modsætningspar 1) Socialt univers: Holstenwall vs. psykiatrisk klinik, 2) Fortolkningen af det sociale univers: Franzis' fortælling som sund vs. psykotisk, 3) Den fortolkende bevidsthed: hvordan Franzis opfatter direktøren vs. Hvordan direktøren opfatter Franzis. Det er bemærkelsesværdigt, at ingen af de seks enkeltelementer iscenesættes i enkeltområder, men konsekvent i modsætnngspar: dermed antydes allerede min pointe: at ingen retning opstilles og ingen udlægning af virkeligheden antydes, uden at den modstilles en kontræer, der er lige så gyldig. Får vi eftervist dén pointe, må vi desuden eftervise, om det er filmens hensigt at tale for meningspluralitet, eller for meningsugyldighed. Lader filmen de forskellige meninger eksistere side om side, vil den tale for pluralitet; lader den dem invalidere hinanden, taler den for en splittet verden; og lader den dem sidestilles men betoner en gensidig uforenelighed og at de alle ikke indfanger virkeligheden, så taler den for meningsugyldighed og dermed for at virkeligheden er uudsigelig.

Det står desuden allerede af rammefortællingen klart, at Wiene yderligere problematiserer entydigheden af disse tre områder ved det, at vi kan slå alle disse tre oppositionspar sammen i en ny opposition, der således står et niveau over de andre: {Holstenwall & psykiatrisk klinik & Franzis som sund fortæller & Franzis som psykotiker & direktøren som sund & direktøren som gal} vs. parken. Dvs. en tematisering af den trivielle opposition: kultur vs. natur[8]. Interessant er det dog, at denne opposition ydermere bærer oppositionen: det fortalte vs. fortællesituation. At denne simple dichotomi siden sønderknuses, vil jeg vende opbyggeligt tilbage til.

Hermed har vi indkredset et spørgefelt og kan nu undersøge filmen nærmere. Vi mangler dog een vigtig ting, som vi passende kan se på allerførst: hvordan filmen overhovedet forholder sig til det at være film - og hvad producenten, i praksis Pommer[9], filmmæssigt har villet i den situation.

Tysk Filmproduktion op til 1920

Indtil midten af århundredets første årti var tysk film ikke meget andet end "Wanderkino": korte dramatiske underholdningsfilm vist i telte, der flyttede fra markedsplads til markedsplads. Mellem ca. 1905 og første verdenskrig, bevægede filmen sig mod længere spillefilm og litterært indhold, men kritikerne mente ikke filmen nogensinde ville blive en kunstart: dens væsen var eksakt ("fotografisk") at gengive hverdagsbegivenheder, hvorfor de mente, den var bedst egnet til sagforhold som undervisning.

Filmen begyndte allerede omkring 1910-12 at bruges til religiøs og politisk mission[10]. Men skiftet til egentlig propagandainstrument skete først i 1916, hvor krigsministeriet grundlagde BUFA (Bild Und Film-Amt), med det erklærede formål at styrke krigsindsatsen. Desuden i 1917 hvor man grundlagde det statslige UFA (Universum-Film-Aktiengesellschaft) - i fællesskab med General Ludendorff. Både UFA og BUFA var således styret direkte eller indirekte af krigsministeriet (støttet af de førende banker) med det formål at modvirke fjendtlige krigsmagters propaganda og udbrede egne nyheds- og kulturfilm. I modsætning hertil udviklede udlandet, specielt naboerne: Frankrig og Danmark, en selvstændig filmindustri, men altoverskyggende blev Hollywood.

Da krigen sluttede og November-revolutionen 1918 var overstået, kom de tyske filmselskaber i en situation, hvor de havde muligheder for at eksperimentere og ekspandere. På grund af den voksende inflation blev udenlandske film for kostbare at importere, men omvendt kunne tyske filmselskaber eksportere deres produkter til noget nær dumpingpriser på det europæiske og amerikanske marked. Udlandet, især Hollywood, lancerede episke film, hvorfor nichen som tyskerne måtte slå ind på, var det kunstnerisk eksperimenterende - i den tid selvfølgelig ekspressionistisk. Pommer beskrev situationen således:

> "Tyskland var slagen; hvordan kunne hun lave film, der kunne konkurrere med de andre lande? Det ville have været umuligt at prøve at efterligne Hollywood eller franskmændene. Så vi prøvede noget nyt: den ekspressionistiske eller stiliserede film. Dette var muligt fordi Tyskland havde en overflod af gode kunstnere og forfattere, en stærk litterær tradition og en god teatertradition. Dette gav gode og veltrænede skuespillere som grundlag. Første verdenskrig bragte en ende på fransk filmindustri; Tysklands problem var at konkurrere med Hollywood."[11]

UFA overlevede kejserrigets fald og fortsatte privatejet som det største tyske filmselskab: først med at virke som et ideologisk instrument i Weimarrepublikens tjeneste[12], siden som ren kommerciel filmproducent. Decla-Bioscop, producenten af Dr. Caligaris Kabinet, var blandt de førende producenter af eksperimentalfilm. Men Declas økonomi forblev dårlig: de blev i 1921 opkøbt af UFA.

I Tyskland i perioden straks efter krigen afsøgte man m.a.o., navnlig hos Decla, filmens muligheder som ekspressionistisk kunstværk, til forskel fra blot at bruge den som iscenesat fortælling. Det spejler sig bl.a. i Dr. Caligaris Kabinet i, at Franzis' beretning, den iscenesatte fortælling, siden erklæres at være en fantasi af psykotisk karaktér. At endog dette problematiseres, vil jeg senere uddybe.

Den Politiske og Sociale Situation 1917-19

De såkaldte "revolutioner" i oktober og november 1918 var, mere end revolution, et resultat af de allieredes pres og en foranstaltning imod revolution: De allierede krævede Kaiser Wilhelm II afsat for endeligt at afslutte krigen.

Wilhelm II havde gennem krigen været General Ludendorff's marionet. Og da generalen i oktober erklærede krigen for tabt og fik etableret konstitutionelt monarki med Prins Max som kansler, havde han tænkt sig at fortsætte som diktator med Max som ny marionet. Rigsdagen og forfatningens Fjorten Punkter stod imidlertid i vejen for dette og gjorde Ludendorff's manøvrer ustabile. Og Ludendorff's Oktoberrevolution beholdt endnu kejseren som konstitutionelt overhoved, hvorfor de allierede endnu ikke var rede til endelig fredserklæring.

Befolkningen, der havde strejket og protesteret siden Januar, brød ud i desorganiseret disrespekt, da det gik op for dem, at krigen var tabt og de havde lidt og endnu led til ingen nytte; samfundet stod på grænsen til total kollaps. Der havde været strejker og optøjer siden storstrejkerne i Berlin og Leipzig i april 1917. Hungersnød plagede alle - i 1917 var den daglige melration 200 gr.! Spartacusforbundet greb tumulten i oktober 1918 og deres frontperson, Liebknecht, manede til kontrarevolution og fik styrket gadeurolighederne. Den 9. November var Liebknecht rede til at proklamere en Sovjetrepublik, men Prins Max' Kabinet kom ham i forkøbet og tvang kejseren til at abdicere; socialdemokraten Scheidemann proklamerede samme dag Den Tyske Republik.

Spartacusforbundets aktiviteter virkede modsat tilsigtet: socialisterne søgte væk fra revolutionen og mod socialdemokratiet som eneste redning fra bolchevisme og kaos. Det er forståeligt: kaos havde man oplevet rigeligt af under krigen og de russiske eksperimenter viste endnu kun mere kaos; noget billede af en original tysk revolution havde man ikke. Den provisoriske regering holdt hånd over Noskes Frikorps, der, for derved grundigt at invalidere Spartacusforbundet, myrdede[13] Rosa Luxemburg og Liebknecht. Valget til Nationalforsamlingen i Januar 1919 gav de uafhængige socialister kun ca. 5%; sejrherren blev det Uafhængige Socialdemokratiske Parti med lidt over 40%. I Februar 1919 drog den nyudpegede forsvarsminister Noske's Frikorps gennem Tyskland og knækkede de sidste oprørske kræfter i Bayern, Brunswick og Sachsen. Han holdt landet i undtagelsestilstand indtil Weimarrepublikken blev stadfæstet i August. I foråret 1919 mødtes den grundlovgivende forsamling i Weimar; i August 1919 blev Weimarforfatningen udstedt.

Dr. Caligaris Kabinet - dens Komplekse Forhold til Samtiden

Filmen er indspillet i de kaotiske måneder mellem Novemberrevolutionen og Weimarforfatningens udstedelse. Mayers og Janowitz originalmanuskript er angiveligt skrevet i månederne efter Oktoberrevolutionen[14], Janowitz havde hele krigen været officeret infanteriregiment[15] og hadede de autoriteter, der sendte unge i døden. Han oplevede, at hans yngre bror forblødte. Mayer var østriger og ikke mere end 16 år da krigen begyndte; hans far begik selvmord og efterlod Mayer med 3 yngre brødre. Mayer blev jævnligt mentalundersøgt hos en militær psykiater[16], som han kom til at hade inderligt. Med dette i baggrunden synes deres historie at opfordre til at fælde en vanvittig autoritet, der sender de (den) hypnotiserende unge ud på et meningsløst mordertogt, der bliver deres egen død.

Men var det et aktuelt budskab, efter at man havde styrtet kejseren og var ved at udarbejde Weimarforfatningen? Det er tænkeligt, at det har været i hvert fald én af Wienes og Pommers grunde til at indlejre Mayers og Janowitz' fortælling i den rammefortælling, der fik Franzis (der jo ville vælte den gale autoritet) til at være den egentligt gale. Blandt publikum, specielt i forrige generationer, har nogle været så provokerede af rammefortællingen, at de valgte at fortrænge den, for de fandt, at den reducerede en entydigt revolutionær kernefortælling til en konformistisk historie[17]; men det er ikke så simpelt, at ernefortællingen er uden videre revolutionær: Er den imod kejseren eller generelt imod en sindssyg diktator, hvad enten han f.eks. er nazist, kommunist eller psykiater? Og rammefortællingen, der skulle være konformistisk, siger den ikke snarere, at ethvert sikkert bud på sandheden, hvad enten den promoverer revolution, konformitet eller psykoanalyse (mv.), er et selvbedrag baseret på selvhøjtidelighed? Lad os have det spørgsmål in mente i de videre overvejelser.

Den Problematiske Revolutions-tolkning

Forrige generationers revolutionstolkning, der entydigt ser Caligari som autoritet og Cesare som slavefolket, har overset en del problemer, f.eks.: Hvorfor får Cesare ikke sin frihed som følge af at lave revolution mod Caligari, men af at overgive sig til kærligheden til sit offer, Jane (Jane som alle elsker: hun er Det Elskelige)? Vi kan måske til det svare, at Cesares revolution er i kærlighed at overgive sig til autoritetens fjende (meget sødt og ret naivt, hvis vi opfatter dét som politisk revolution); men han overgiver sig jo ikke: han bortfører hende og stikker af. Dette, at gå sine egne veje med stjålet "gods" i hænderne, er vel mere selvisk anarkisme end det er socialistisk revolution. Cesare, efter at have taget sin frihed, bruger ikke friheden til at vælte Caligari, men til at stikke af med Jane under armen; det er svært at se den handling som revolutionær. Insisterer vi stadig på, at filmen dermed bærer et revolutionært budskab, så dementeres det af, at den implicitte forfatter afsiger dødsdom over oprøreren Cesare: udmattet af at slæbe rundt på tilranede frk. Naturlige Kærlighed, falder han død om.

Brugen af navne strider også mod et simpelt revolutionært indhold. Det er ikke uden problemer i Cesare at se den almindelige borger, der er hjernevasket til på lederens ("Caligaris") lune at gå ud og slå ihjel, ganske som i verdenskrigen, for Cesares navn er tydeligt lig både kejser "Cæsar" og "kaiser", at vi må se ham som billede på Kaiser Wilhelm II. Ydermere kan vi jævnføre Caligaris kabinet, i hvilken Cesare blev holdt som marionet, med Oktoberrevolutionens kabinet, i hvilket Wilhelm II blev holdt som marionet. Kernefortællingen synes således at tale det gamle monarkis sag: Kaiser Wilhelm II står (i Cesare) fremstillet som oberst Ludendorff's (Caligari's) dukke og dermed som generalens uskyldige morderslave. Kan vi da finde belæg for at Caligari er Ludendorff? en general? "Caligari" er lig "Caligula", der er latin og betyder "lille soldaterstøvle". Caligula var ganske vist også kejser af Cæsar familien, men han var en frygtelig despot, der blev erklæret sindssyg (som Caligari) og derfor myrdet (jvf Direktøren i spændetrøje). Måske kan vi endda se Caligaris stok, som han kommanderer Cesare frem af kisten med, som en art feltmarskals stav. Endelig bekræftes Caligaris identitet med en militærofficer definitivt af, at Janowitz og Mayer tog navnet fra Unknown Letters of Stendhal[18], hvori Stendhal fortæller, at han på vej hjem fra fronten mødte en officer ved det navn. Taler filmen for revolution, taler den da for Spartacusforbundets kontrarevolution mod Ludendorff's oktoberrevolution, men vi kan da stadig ikke forklare sympatien (ved navne-lighederne) for kejseren.

Janowitz har selv bemærket, at Caligari personificerer magtsyge autoriteter og ikke kan reduceres til en enkelt instans eller person. Som plakaten også manede, så er der en Caligari i enhver. Han har ligeledes bemærket om Cesare, at han er det offer, Caligari'erne misbruger sin magt overfor. Ganske som der er mange Caligari'er, er der mange Cesare'r; deriblandt er både de unge mænd, der blev sendt i krig, og tydeligvis også en marionet-kaiser. Men vi skal bemærke, at den, der tyrraniserer byen (Caligari), selv tyrraniseres af byen (fuldmægtigen og politiet) og derved har en Cesare i sig, samt at den, der er det manipulerede offer (Cesare), selv udøver udåd (hermed menes ikke mordene, der er en påtvungen udåd, men hans frivillige udåd: at bortføre Jane); Cesare har i den situation, hvor han ikke vil slå Jane ihjel, et valg: han kan bruge sin nyvundne selvstændige tænkning til at lave oprør/revolution mod Caligari, eller glemme Caligari og bortføre Jane; ved at bruge sin frihed til at begå en udåd, bortføre uskyldige frk. Naturlige Kærlighed, viser Cesare, at han selv har en Caligari i sig.

Vi må tro, at Wiene og Pommer (og Fritz Lang)[19] har set muligheden for et dybere og mere komplekst indhold i kernefortællingen, som de har drevet frem i og med rammefortællingen. Filmen behandler selvfølgelig revolution (som den også behandler psykoanalyse, hypnose, m.v.), men det dybere indhold er, som nævnt, virkelighedsbestemmelse i det hele taget. Hvem er den Caligari, man skal lave revolution imod? og er de revolutionære ikke selv Caligari'er? Foruden at problematisere, hvem der er skurke og hvem helte, problematiserer filmen også samtidens øvrige åndsliv. Vi vil se, at rammefortællingen snarere bidrager til at gøre ethvert meningsindhold, man kunne tænke sig at investere i filmen, ustabil (hvilket uden videre kan generaliseres til en ustabilisering af enhver vished). Den, der vil sige, at han ved, hvordan tingene hænger sammen, har bevist ved sin sikre vished, at han er en Caligari. Det er det samme, om man pådutter virkligheden at formes efter ens fysiske magtudøvelse eller ens åndelige magtudøvelse - eller for den sags skyld pådutter en film et definitivt betydningsindhold -, man er stadig en Caligari (...suk...).

De Ekspressionistiske Strømninger

Ekspressionisterne kastede sig over det industrialiserede kapitalistiske samfunds tempo, disharmoni og fremmedgjorthed og borgerens indholdsløse selvbevidsthed, byens dæmoniske kaos og tyrrani. Men de gjorde det med vidt forskellige og uforenelige udgangspunkter og mål: nogle var eosofisk/antroposofisk eller på anden måde spirituelt orienterede og ville hjælpe en åndeligt bevidst menneskehed på vej, andre ville lave revolution og hjælpe et kommunistisk samfund på vej. Nogen samlet gruppe var ekspressionisterne ikke, tværtimod, men udtrykssproget var i høj grad fælles: Forfatterne brugte flammende billedsprog og knivskarpe staccatosætninger. Malerne satte klare lokalfarver op mod hinanden og skabte et dramatisk moment med clairobscur og skarpe vinkler. Tegningen blev skarp og baseret på liniers og vinklers rytmik. Kunstneren brugte motivets linier sådan at de gengav, hvad han følte for motivet, mere end motivets fremtoning. I alle tilfælde kom den subjektive inderlighed i forsædet frem for den objektive beskrivelse - hvilket gentager min pointe om Dr. Caligaris Kabinet, om end filmen går videre og antyder, at hverken den ene eller den anden subjektive inderlighed har mere gyldighed end den umulige objektive beskrivelse. Denne udadtil totalt ekspressionistiske film er således indadtil kritisk overfor ekspressionismens egen naivitet.

Den tidlige ekspressionistiske film måtte nødvendigvis undlade såvel farverne som talen, men udnyttede til gengæld linie og clairobscur i scenografi og lyssætning - og staccatoen i klippeteknik og gestik.

Man lod enkelte karakterer stå for samfundsgrupper eller typer, f.eks. Faderen, Arbejderen, Myndighederne, Frelseren, Den Onde, osv. - og underspillede således individuel karaktertegning. Byen blev typisk en anonym skueplads, der repræsenterede Det Onde. Dichotomier som fader vs. søn, autoritet vs. offer, arbejdspligt vs. Sexuel lyst, social integritet vs. psykopatologi, osv. paralleliseredes ofte og udgjorde en stor del af især den narrative (og filmiske) ekspressionismes tema. Paul Monaco har fundet[20], at tysk film i tyverne, som en slags besættelse af den tabte krig, konstant kredser om temaerne: forræderi, den fremmede som bringer af ondt, skyld, kapløb med tiden og farlige gader. Alle fem findes i Dr. Caligaris Kabinet. Ligeledes finder vi, filmen indplacerer sig i rækken af dæmonisk romantiske temaer, der optog ekspressionisterne. Somnambulisme-temaet og Caligari/Cesare rækker tilbage til E.T.A. Hoffmann's fortællinger (f.eks. dobbeltgængerfortællingen Djævleeliksiren, 1816) og til film som Der Andere (1913) (hvor en person er offer for personlighedsspaltning: mellem borgerlig og antiborgerlig livsform), Der Student von Prag (1913) (hvor studenten laver en pagt med Den Onde og hans spejlbillede virkeliggøres) og Golem (1913, 17 og 20) (den Jødiske myte om en figur af ler, der af Kabbalisten indgives liv og hærger byen, Prag). Janowitz har udtalt, at han i Golem genkendte sine traumatiske krigsminder. Borgeren har fået et janusansigt, og Dr. Jekyll and Mr. Hyde er hér Dr. Caligari und Herr Cesare. Men ikke blot er du Caligari (som plakaten sagde), du er i det hele taget altid den anden. Og i vores film gælder det totalt: virkeligheden er også altid en anden. Filmen rummer således den ekspressionistiske hang til dichotomisering i en så yderlig konsekves, at dichotomierne ligger i lag på lag, der ender med at modsætninger mødes og opløser dichotomierne indefra. I Fritz Langs film Dr. Mabuse, der Spieler fra 1920, finder vi følgende bemærkning om ekspressionismen: "Ekspressionismen er blot et spil, men hvorfor ikke? Idag er alting blot et spil!" Slår man sig til tåls med, at virkeligheden er ubestemmelig, står man tilbage med kun at kunne sige, at alt er et spil: vi kender ikke virkeligheden, kun vores forestillinger derom, som vi selvhøjtideligt kan mene er sandhed. Det er netop pillets kriterium, at man lader som imaginationen er faktuel, og det er psykosens kriterium, at man ikke kan skelne. I Dr. Caligaris Kabinet føres det så vidt, at vi har glemt, at vi spiller: selv den, der kan helbrede den sindssyge, kan ikke skelne. Så er det ikke længere spil, men tragedie.

I første halvdel af 20'erne fulgte en del eksspressionistiske film i linie med Dr. Caligaris Kabinet, f.eks. Dr. Mabuse, der Spieler (1920), Raskolnikov (1923), Nosferatu (1924), Der Letzte Man (1924) og siden i M (1931) og Dr. Mabuses Testamente (1933) (der endda slutter som "Caligari" med Mabuses ansigt, der isoleret stirrer mod publikum). Alle hovedpersoner i disse film kan ses som varianter over Caligari. I midten af tyverne, annekteredes ekspressionismen i det hele taget gradvist af det kommercielle marked og flyttede dermed fra den intellektuelle avantgarde til industriel design (Bauhaus, grundl. 1919 i Weimar) - og ikke mindst Hollywood's æstetisering af ekspressionismens formsprog i Filn Noir fra årene efter 2. verdenskrig. Dermed spillede ekspressionismens budskab fallit: frigørelsestrangen ende enten som akademisme eller i borgerskabets tjeneste: som design-æstetik eller virkemidler i underholdningsfilm. Det lykkedes ekspressionisterne at revolutionere æstetikken, men ikke mennesket eller samfundet. De manglede et klart alternativ, der skulle erstatte det, de kritiserede og udforskede alternativer til.

Tysklands (og i det hele taget Europas og Ruslands) kunstnere og intellektuelle var i de år delt imellem på den ene side en romantisk, spiritistisk og teosofisk/antroposofisk metafysik, der interesserede sig for åndernes verden & metafysisk forløsning af verdens byrder, og på den anden side en socialt orienteret anarkistisk og/eller psykoanalytisk tankegang, der interesserede sig for sociale magtstrukturer og det underbevidste[21]; begge lod sig udtrykke i de traditionelle tyske greuel-romantiske fortællinger og motivkredse. Fælles for ekspressionisterne var en foragt for positivisme, videnskab og bourgeoisiets snusfornuftige principper - alt det, den gode skråsikre direktør og den ædelmodige Franzis står for. Bemærk at filmen således, i sit grundtema, sætter ekspressionismens yndlingsaversioner op imod sig selv (Direktøren vs. Franzis) og derved problematiserer ekspressionismens egen udpegning af syndebukke.

Metafysik

I åbningscenen sidder Franzis og en mand på en parkbænk og taler sammen. Manden siger, at der findes ånder og at de har drevet ham fra hus, kone og børn. Der klippes frem og tilbage mellem Jane og Franzis. Franzis siger: "Det er min brud", hvorefter der klippes til Janes himmelvendte øjne, der får hende til at ligne en afdød. Han fortsætter: "Hvad jeg har oplevet med hende er endnu mere sælsomt, end hvad De har oplevet. Jeg vil fortælle derom." Når Franzis nedvurderer spiritistisk metafysik, kan det tages som et synspunkt den implicitte fortæller deler: hvorfor ellers åbne med at præsentere den spiritistiske metafysik via den gamle mand, når den på ingen måde iøvrigt er relevant for filmen? Men også hér giver filmen kontraindikationer: straks det er sagt, klippes der igen til Jane, der som en art antroposofisk åndevæsen uden jordforbindelse svæver forbi de to talende med øjnene vendt mod de højere verdener, kontraen pointeres af, at vi tidligere har fået at vide, at hun er Franzis' forlovede, men hvorfor ænser hun ham så ikke? Hun er altså ikke en ånd, men vanvittig. Dermed placeres fortællingens tema som tragedie og indenfor den psykatriske diskurs. Vi forventer så, at Franzis vil fortælle historien om, hvordan hun blev vanvittig, men nej: ikke et ord derom. Og det viser sig efter fortællingen, at Franzis selv er vanvittig. Hér er flere ting sat overfor hinanden, men på en uforløst måde: 1) Kerne-fortællingens præsentation vs. Fortællingens indhold; én fortælling affejer en anden fortælling, men rummer ikke selv dét, den lægger op til. 2) Spiritisme vs. psykologi; kritikken af spiritismen og dens idéindhold: at det psykiske kerneproblem, tvangsforestillinger, er langt mere sælsomt end spiritisme, er udsagt af en sindsyg, dvs een, der befinder sig indenfor tvnangsforestillingernes diskurs. Filmen efterlader os således i en situation, hvor vi har svært ved at afgøre, om der er nogen sammenhæng mellem, hvad ting og sager siges at være og hvad de er. Denne ubestemmelighed grundet kontrandikationer kendetegner filmen i det hele taget. Spiritismen er blot endnu et eksempel på, at den virkelighed, vi etablerede i begyndelsen, viser sig ugyldig senere. Angående spiritismen har filmen ikke sagt for eller imod, den har sagt, at dommen for eller imod (ie. tvangstanker er "mere sælsomme") har samme gyldighed som en sindsyg mands virkelighed (er tvnagtanker), thi det er ud fra den at dommen fældes! Igen udsiger filmen altså ikke nogen dom over noget emne, men dog kan uddedes en dom over domme i det hele taget.

Psykoanalyse

Hvorfor er Franzis indlagt? Måske fordi det i virkeligheden er ham, der i jalousi har myrdet Alan[22]! I denne sammenhæng er det dog ikke afgørende, om vi kan fælde endegyldig dom over Franzis som morder eller ej. Tværtimod er det væsentligt, at filmen ikke udsiger nogen forklaring - lige så lidt som en løsning. Hvad vi ser til det faktiske mord, er kun et (NB) skyggebillede af virkeligheden!

Det er væsentligt, at filmen, ved slutningen, kunne have udviklet sig i to retninger: enten mod at afsløre, hvorfor Franzis er indlagt, eller: hvordan hans sygdom løses (hvoraf hans tvangstanke: at direktøren er Caligari, er kommet). At filmen lader situationen være, hvad den er, uden at ville forklare den, og i stedet kaster forklaringsproblemet tilbage til publikum, gør spørgsmålet om selvforståelse og løsninger, er en vigtig pointe: den generaliserer forklaringernes og udlægningernes uvæsentlighed og fulhed.

Det satiriske eller ironiske forhold til virkelighedsforståelser ligger allerede deri, at vi først ledes til at tro, at noget er virkeligt, siden får det væltet omkuld, og at det sker filmen igennem. Spøgelser, nej dét er der ikke noget sælsomt ved; Jane er brud, nej, hun er sindssyg og Franzis har næppe friet til hende før; Alan er intellektuel student, nej han er overtroisk og bliver skrækslagen ved en somnambuls forudsigelse af hans død; Cesare ligger i sin kiste, nej, i kisten ligger en dukke. Caligari er markedsgøgler, nej, han er ond morder, nej, han er direktør for psykiatrisk anstalt, nej, han er skizofren og tror han er Caligari, nej, han er en god direktør! Franz og den ældre herre sidder i en park og fortæller historier, nej, de sidder i en sindssygeanstalts have. Franz er normal, nej, han er psykotiker - m.v. der kunne nævnes flere, men disse synes de væsentligeste omvendinger.

Det ekspressionistiske univers, med dets skarpe linier og grelle kontraster, forekommer alle andre steder end i parken, dvs. i fortællesituationen; det ekspressive kulisse-univers viser sig at repræsentere Franzis' psykotiske univers: kernefortællingen; men den glider over i den normale i rammefortællingens sidste del (hvad dét betyder, vil jeg diskutere indgående senere). Omvendt er det ud af den naturlige, frie fortællesituation, parkens ikke-ekspressive og ikke-stiliserede univers, at muligheden for at erkende og helbrede det syge kommer. Der kan ikke være nogen tvivl om, at Franzis kommer på historien, mens han sidder dér på bænken. Havde Franzis fortalt den før (og havde han ikke umiddelbart opfundet den i parkens fortællesituation) så ville han næppe have reageret så impulsivt panisk, når direktøren træder ind på anstaltens plads: de må jo have set hinanden utallige gange før (de mange forudgående, og frugtesløse, møder ligger implicit i direktørens "Endelig forstår jeg hans vanvid"). Det er altså i det øjeblik direktøren får åbenbaret (kerne-)fortællingens pointe (at Franzis mener at han, direktøren, er Caligari), at direktøren erklærer, at han nu kan helbrede Franzis. Denne mulighed kommer af, at Franzis fortalte historien i parken, hvor han enten fandt på den eller blev bevidst om sin hidtil ubevdste tvangstanke. I fortællesituationen ligger altså både udsigelsen af det sindssyge samt forudsætningen for sundhed - og de er een og samme sag! Så filmens pointe er måske: Fortæl at autoriteterne (direktøren) er sindssyge, og alt bliver godt? - hvilket igrunden har en parallel i rammefortællingens slutdel (psykoterapien): fortæl din psykose og alt bliver godt? (og en parallel til ekspressionisternes højtrøstede beklagelser over verdens elendighed). I det følgende vil vi finde, at filmen også giver kontraindikationer til dette.

Direktørens overraskelse over at opdage, at Franzis tror han, direktøren , er Caligari, viser, at direktøren endnu ikke aner andet end netop dét om Franzis' psykose, der i dét øjeblik åbenbares - han har jo selvsagt ikke hørt Franzis beretning i parken. Og når direktøren således intet aner om Franzis psykose, virker det som en latterliggørelse af psykoanalytisk skråsikkerhed, at Wiene lader direktøren erklære, at han nu ved, hvordan han skal helbrede Franzis. Cardullo har nærmet sig denne pointe:

> "Wiene antyder ikke, at den sande direktør for sindsygeanstalten er Caligari-agtig i den kraft og autoritet, han udøver over det menneskelige sind. Det ville være letkøbt. [...] "Nu ser jeg, hvordan han kan bringes ud af sindsygen" Det udsagn er i sig selv letkøbt: at tro Franzis kan helbredes så let. Wiene gør nar af den borgerlige mentalitets overfladiskhed og tåbelighed, måske endda med selve den menneskelige mentalitet i dens søgen efter simple svar på komplekse spørgsmål (husk direktørens selvtilfredse, tåbeligt smilende ansigt, der stirrer på kameraet, ud på publikum, ved den endelige "iris-out"). Det lykkes ham at give et spark til de borgerlige magtstrukturer som ekspressionisterne foragtede, samtidig med at han latterliggør eller omvælter, i og med Franzis' fortælling, den naivitet og ekstremisme, der lå i det meste af den dramatiske ekspressionisme selv.
>
> Den naivitet og ekstremisme er repræsenteret i en enestående grad af Janowitz og Mayers originale fortælling i sig selv."[23]

Vi kan tilføje, at Wiene ikke alene gør nar af den borgerlige mentalitets overfladiskhed og tåbelighed, men også af intelligensiaens selvhøjtidelighed og skråsikre lettroenhed. Vi ser allerede den pointe i Alan: den intellektuelle student er i bund og grund et skvat og dybt overtroisk; den implicitte fortæller skiller sig hurtigt af med ham.

Desintegration - Reintegration

Ekspressionisterne så, og gengav, at det moderne subjekt på een gang var "ved at desintegreres og dog i et forsøg på at reintegreres, ved at dø, og dog i et forsøg på at genfødes"[24]. Forkaster man sin samtids menneske, må man spørge: hvilket menneske ønsker man i stedet? Og hvilket samfund? Generelt: Hvad er der galt, hvordan skal det løses og, hvad skal der sættes i stedet? Dr. Caligaris Kabinet berører disse spørgsmål og problematiserer ekspressionismens kritik og dens manglende eller uholdbare løsninger. Filmen kommer ikke med flere svar og løsninger, men peger på det absurde i skråsikker virkelighedsforståelse samt sløve og naive løsninger. Havde manuskriptet til Dr. Caligaris Kabinet stået uden nogen rammefortælling[25], ville filmen blot have været endnu et stereotypt ekspressionistisk vredesudbrud á la: "Autoriteterne er åndssvage, lad os lave revolution!". Wiene indlejrede Janowitz og Mayers kernefortælling i en ny rammefortælling og fik filmen til at afsløre "det vanvid, overdrev og ultimativt selvdestruktive, der var iboende i ekspressionismen selv"[26]. Siden filmen samler ekspressionismen i sit eget udtrykssprog og formunivers, kan denne "afsløring" igrunden synes selvironisk eller selvinvaliderende. Eller, i vores forståelsesramme: en frasigelse af det ekspressive univers, filmen befinder sig indenfor; således endnu en kontra, der er med til at drive ubestemmeigheden frem og efterlade os med den pointe, at ingen bestemmelse er gyldig.

Dr. Caligaris Kabinet er altså ikke så lige til, selv om den umiddelbart kan synes at være en forlængelse af den tyske tradition for dæmonisk romantik og "greuel". Slægtskabet med greuel-romantikken er indlysende, omend den findes i overfladen mere end i dybden. Ganske som filmen på andre tidspunkter fremmaner et skema og straks invaliderer det, fremmaner den også den tyske sentimental-romantiske studenter-dandy med kalvekrøs, der vandrer alene rundt i sin lejlighed med himmelvendte øjne, mens han læser digte. Det er præcis sådan vi får præsenteret Alan: han fejes hurtigt af banen. Greuel-romantikken ligger i hele Caligari-temaet, der eksplicit (og rammende) dateres 1783 i Direktørens speciale: den erklæres en tvangstanke.

Ironien finder vi flere steder implicit, men sandelig også eksplicit. Stadssekretæren sidder på en alt for høj stol og er meningsløst utilgængelig (meningsløst, fordi han jo faktisk sidder lige for) og er overdrevet lunefuld (Caligari skal vente, fordi sekretæren er i dårligt humør, ikke fordi han har travlt). Vægen ved fuldmægtigens dør er bemalet med paragraftegn, hvilket er at skære ud i pap, hvilken latterlig paragrafrytter stadssekretæren er. Paragraftegnet bliver at forstå som fuldmægtigs tvangstanke, som Du musst Caligari werden er direktørens: begge er skrift på væggen. De to betjente sidder fjoget krumbøjet over skranken, ligeledes på alt for høje stole. Filmen er endvidere drilagtig overfor de selvtilfredse løsninger, de hurtigt udpegne syndebukke og de dramatiske, voldsomme, metoder. Dermed er den generelt drilsk over samtidens og i særdeleshed ekspressionismens afmægtige spirituelle og politiske nihilisme. Imidlertid er den så indskrevet i ekspressionistisk verdensopfattelse og æstetik, at den derved bliver underfundigt selvironisk bag gyset.

Scenografi

Den afviste spiritist-metafysik tjener et dybere tematisk formål end blot at placere filmens metafysik i den psykoanalytiske frem for det spiritistiske: at understrege det før antydede tema: uvished om hvilken virkelighed, vi står i. Hele fortællesituationens scenografi er normal (parken) og de to talende virker ikke (umiddelbart) sindssyge. Men åbningssentensen: "der findes ånder" - i hvilken virkelighed? Så træder Jane ind og ligner et åndevæsen eller en vandrende død - er hun en ånd? er hun virkelig? Franzis erklærer hun er virkelig ved at sige, hun er hans forlovede. - Men forlovet med et kvindemenneske, der ikke ænser een og gebærder sig som en somnambul(!)? - Hvilken virkelighed? Osv. Temaet gentager sig konstant: Cesare-somnabul i kisten viser sig at være en dukke. Markeds-Caligari viser sig at være en psykotisk psykiater, der viser sig at være god og helbreder af psykose. Cesare er som søvngænger ond og dør i fortællingen, men efter Franzis har fortalt færdig, ser vi ham levende, hvor han kæler blidt for en blomst, mv.. Alle elementerne skifter således valens, dog er eet element det samme filmen igennem (fraset fortællesituationen i parken): scenografiens stil som iscenesat virkelighed. Det vil vi se på betydningen af om lidt.

Janowitz skrev i den originale drejebog, at scenografien skulle udføres i stil med Alfred Kubin's malerier og tegninger. Mayer har udtalt, at der var et slægtskab mellem hans eget syn, og det George Gross udtrykte i sine tegninger med deres foragt for korrupte magthavere

Kubin afslog at udføre scenografierne, der istedet blev udført af Declas egne scenografer: Hermann Warm, Walter Reimann og Walter Röhrig. De var alle tre tilknyttet Berlin-gruppen Sturm[27] der promoverede ekspressionisme i alle kunstretninger. Reimann malede ekspressionistisk og Warm mente, at film skulle være "levendegjorte tegninger"[28]. De var således allerede fra starten disponerede for at lade scenerne fremstå som ekspressionistiske billeder bragt til live; at lade filmen leve op til sin metafor: "levende billeder". Igen det tilbagevendende paradoks: vi har ikke virkeligheden, men et billede på virkeligheden (i de malede kulisser) og den er gjort levende, så vi tror den er virkeligheden!

Filmen blev optaget i studiet. Pommer sagde i 1947[29], at de var underlagt to krav, da de udformede scenografien: dels at eksperimentere, mest at spare. Elektricitet var i efterkrigstiden rationaliseret, og Decla havde opbrugt sin kvote[30]: Pommer angiver dette som grunden til, at man besluttede at lade skyggerne være malede frem for ægte. Sparehensynet har været medvirkende til, at samtlige kulisser er af bemalet lærred, men den faktiske brug af teaterlærredet er så original, at sparehensynet har virket kunstnerisk befordrende mere end hæmmende. Wiene gennemførte den ekspressionistiske stil konsekvent og Rudolf Meinert, producenten, bad om at få kulisserne udført så excentrisk som muligt[31]. De er malet grafisk som ekspressionistiske tegninger og bærer i det hele taget præg af træsnit, f.eks. af Kokoschka eller Feininger[32]. Warms skitser til scenografien synes påvirkede af Kubin. Warm har siden udtalt, at de skulle indfange det moderne livs kaos og være helt ved siden af virkeligheden. Arkitekturen synes desuden inspireret af smalle klaustrofobiske gyder fra middelalderlige byer eller ghettoerne i Prag; Janowitz fødested.

De ydre forhold - efterkrigstidens klaustrofobi, ghetto, tysk middelalderlandsby - integreres i et overordnet udtryk for det sjælelige. I det hele taget søger det visuelle indtryk ikke at være et af fremtræden, men af essens. Interessen i det åndelige frem for den ydre fremtræden var som nævnt et centralt tema i tysk ekspressionisme.

Funktionen af Filmens Scenografi-som-Teaterkulisse

Film adskiller sig fra tekst ved at have et element af ekstrem konkretion: scenografien. Scenografien udgør det narrative elements kontekst, og bærer således et skema, der afgrænser mulighederne for at udfylde det narrative forløbs ubestemmelighedssteder.

Uanset hvordan vi tolker filmen in toto, så har vi problemer, når vi sammenlæser narrationen med scenografien. For det er kun rammefortællingens fortællesituation, der er iscenesat normal - endda med ægte piletræer omkring dem: de eneste ægte vækster i filmen! Naturen er således sund og optræder i fortællesituationen: kulturen derimod er gennemført deform, tydeligvis en skal (kulisse) og blottet for organisk liv [fraset menneskene og en enkelt lænket abe (natur) i menneskeklæder (kultur)!].

Så snart Franzis og hans tilhører rejser sig fra bænken er de i den skæve kulisseverden igen - ganske vist det psykiatriske hospital, men ikke desto mindre en skæv kulisse, der scenografisk udgør en forlængelse af den psykotiske virkelighed, som Franzis' fortælling udfolder.

At filmen er tænkt som et teaterstykke, der ikke er et teaterstykke, men en film (der ifølge nogle kritikere heller ikke er en film, men filmet teater), udtrykkes tydeligt i akt-inddelingen og betones i titlen: "Ein filmspiel in 6 akten". Også i dette finder vi den dobbelthed (ubestemmelighed), jeg igen og igen fremhæver. Det eneste, vi kan sige, er, at vore begreber invalideres og vi ikke kan afgøre det. Filmen er så anti-repræsentativ og så lig et filmet teaterstykke, at kritikere har afvist den som en teknisk "regression" og "negation af kamera-realisme"[33] - endda at den er en filmhistorisk fejl[34]. Sådanne kritikere undgår den subtile pointe, der ligger i at lade filmen fremtræde som repræsentation af ikke-virkelighed (et teaterstykke): filmen søger ikke repræsentation af det reale, men derimod repræsentation af det irreale: et psykoseagtigt hverken-eller univers. Psykotikerens liv forholder sig jo til den normales som teatrets verden til den almindelige verden: et imaginært/fiktivt plot, der udspiller sig i en pseudovirkelighed.

Wiene vil imidlertid ikke nøjes med at erklære kernefortællingens univers for galt, han erklærer også rammefortællingens "sunde" univers for galt: begge iscenesættes i en verden af identiske kulisser. Filmen er ikke blot en "ydre projektion af psykologiske begivenheder [der] får den ekspressionistiske scenografi til at symbolisere - mere end rammefortællingen - den generelle resignation ind i en skal, der forekom i efterkrigstidens Tyskland"[35], for scenografien er i sig selv en samfundskritik. Ikke ved det at den er grotesk, men i kraft af at rammefortællingens slutning har samme scenografi som kernefortællingen. Gyldigheden af, at det, at de to universer stemmer overens rent scenisk, har en semantisk funktion, understreges af, at deres scenografi modstilles scenografien i parken (NB: fortællesituationen). Den modstilling vil jeg senere vende tilbage til og uddybe i rette sammenhæng.

Kamerateknik - og Brug af Iris

At filmen bevidst er iscenesat som teater understøttes af kameraæstetikken, der stort set undgår bevægelse og i stedet lader kameraet beskue scenen som var begivenhederne set fra en teatergæsts ubevægelige plads. Indtrykket af at beskue forstærkes ved brugen af iris. Dermed er billederne frarøvet deres objektivitet: irisen placerer dem i en beskuers øje og foregiver dermed at være et subjekts skuen af tingene. I dette tilfældet erindret; åbningsscenens klip fra parkbænken til Holstenwall, og Franzis bemærkning: "jeg vil fortælle Dem derom", knytter irisen til Franzis.

Brugen af iris gentages desuden med en sådan hyppighed, at det giver indtryk af to ting: 1) at hele scenen vokser ud af en enkelt detalje, der: 2) besætter fortællerens opmærksomhed og afføder resten af scenen og dens handling. Dette, at der over en enkelt detalje udfoldes en dramatisk fiktion, er netop et grundtræk ved den paranoide psykose. Kamerateknikken styrker således rammefortællingens situation: at kernehistorien er Franzis' fantasi. Ydermere, siden scenen vokser ud af irisen, at det hele vokser frem i Franzis' fantasi i selvsamme fortællesituation. Dette understøttes også af, at Franzis (allerede inden fortællingen er begyndt) overraskes over, at sindsygeanstaltens direktør optræder som Caligari (det må være i det øjeblik, i fortællesituationen, at det går op for ham, at de er eet); hans overraskelse får endda en rammetekst for at tydeliggøre det: der står kun det ene ord: "Er"[36], og der klippes til Franzis undrende ansigtsudtryk.

Det er interessant at irisen i kernefortællingen signalerer Franzis' retrospektion eller imagination, for irisen skifter karaktér efter Franzis' fortælling er færdig. Når den forekommer som ramme omkring de sindslidende er det inden Franzis er kommet ind på pladsen igen, og den fungerer som en portrætramme om de enkelte figurer. Til sidst lukker der sig på samme portrætagtige måde en iris om direktørens selvsikre ansigt. Denne slut-iris tvinger os til at spørge: hvis iris? - og dermed: hvis virkelighed? Når den lukker sig til slut, hvor Franzis er i spændetrøje bag i billedet, kan det kun være den implicitte fortællers udsagn om, at det vi har set er beskuerens (publikums) syn; i slutscenen stirrer direktøren jo også ind i linsen og dermed publikum i øjnene - og vi kan nærmest forvente, at han vil bukke, ganske som en skuespiller til slut bukker og derved bringer publikum tilbage til bevidstheden om sig selv som beskuere af en person, der poserer i en iscenesat virkelighed. Denne skuespillerpositur til sidst er ikke tilfældig: hele filmen er, som tidligere argumenteret, et teaterstykke. Irisen er ganske vist filmen igennem knyttet alene til Franzis - eller rettere (i ekspressionistisk ånd): Franzis som type: dvs. som udtryk for det særlige syn på verden, der ikke kan skelne mellem imagination og virkelighed (hvilket er det samme som teatergæstens syn og filmpublikums syn - og for at gentage min pointe om filmen: måske nok alles syn). Publikums syn identificeres således med det syn, der ikke ser virkeigheden, men kun er forestilling om virkeligheden. Så også i kamerateknikken søger Wiene at problematisere både virkelighedens, erkendelsens og udsigelsens status.

Det Ubestemmelige Rum

Scenografien er forbavsende flad, men får i kraft af kulissernes forstærkede - og forstyrrede - perspektiv alligevel et (i dobbelt forstand!) falsk rum. Et rum, der er ubestemmeligt ved at være baseret på perceptionsfordrejning, får en psykotisk karaktér; denne virkning opnås ved det, at ingen af scenografiens linier følger naturlige horisontale/vertikale, men altid hælder eller buer[37]. Kun det hælder eller buer, der har sit eget liv, holdes i skak eller er ved at styrte sammen (dvs. er ved at integreres eller desintegreres, á propos ovenstående) - eller ses gennem et forstyrret subjekt. Det forstærkede eller omvendte perspektiv bevirker, at personerne, når de bevæger sig i det, kommer til at virke skiftevis unaturligt store eller små, magtfulde eller svage, truende eller ynkelige - og det vil sige ubestemmelige såvel realt som symbolsk. I det konsekvent besynderlige univers, virker besynderligheden over på det normale element: de sociale relationer, og giver dem et præg af dissonans, og personernes forhold til hvad og hvem, der omgiver dem, bliver ubestemmelige. Den sociale integritet bliver derved vist som ikke blot forstyrret (har den sit eget liv, er den holdt i skak eller er den ved at styrte sammen?), men endog ubestemmelig i sin forstyrrethed; en kraftfuld pointe.

En anden ubestemmelighed er flagenes retning. Netop vinden kan opfattes som en klar bærer af retning, og vi finder i filmen to forskellige steder, hvor to flag på een gang forekommer; begge på markedspladsen: det ene sted er et ikke nærmere bestemt sted, det anden er ved Caligaris telt. Flagene det ene sted har samme retning, flagene ved Caligaris telt har modsat retning! Man kan umiddelbart fristes til at mene, at to flag, der samme sted har hver sin retning, betyder, at der ingen retninger findes, men det vil være en forhastet slutning, for to flag med hver sin retning illustrerer netop to retninger: var der ingen retning, ville de hænge slapt ned. Desuden har de andetsteds samme retning, så det, at der ved Caligaris telt er tale om dobbelt retning er en pointe, der først og fremmest illustrerer Caligris dobbeltspil, men også Cesares dobbeltvæsen (menneske vs. maskine/dukke) og ydermere psykotisk vs. sund og sand vs. falsk.

Filmens tema, som jeg hér søger at argumentere den frem, er netop, at der ikke findes een retning uden der samtidig findes en anden, ikke een mening, uden også en anden lige så gyldig/ugyldig; ingen af dem har i sig selv gyldighed.

Realitetsforskydninger

Scenografien bærer som omtalt tidligere temaet med at iscenesætte den forstyrrede eller imaginære virkelighed som teaterkulisse. Dette tema gentages i Cesare: han er qua somnambul et ubestemmeligt menneske, som Caligari bestemmer over - og Cesare iscenesættes på et tidspunkt konkret som, hvad han ellers kun er metaforisk: en dukke (altså en dukke af et dukke-menneske). Filmen forskyder seerens fornemmelse af, hvad der er virkeligt. Caligari, der er den store onde manipulator af det somnabule dukkemenneske, Cesare, viser sig at være den store gode genopretter af virkelighed: direktør på en psykiatrisk klinik. Ikke nok med det: gode Jane viser sig at være en gal patient, onde Cesare: god, og Franzis selv skaber af hele teaterstykket - der ydermere er en filmatiseret fortælling. Intet er altså, hvad det tager sig ud for at være, og ydermere; intet er, hvad det siges at være, hverken når det siges af myndigheder, læger eller venner.

Gyserfortællingen er ikke kun omklamret af en rammefortælling, men gyser- plus rammefortælling er yderligere omklamret af, hvad der kunne kaldes en rammescenografi. De eneste to steder i filmen, der forekommer ægte piletræer, ægte jord og rigtige blade, er hvor Franzis fortæller sin historie - først tilsyneladende i en park, siden ved vi en park på psykiatrisk klinik. Igen dobbeltheden: Parken er det eneste normale; og det normale, vi tror er frit, viser sig i virkeligheden at være "indlagt" i en galeanstalt; dvs. at det normale rum blot er et fristed, hvor de gale kan udsige deres imaginære virkelighed.

Hvad er meningen?

Filmen er in toto en historie om udsigelse, virkelighed og virkelighedsbeskrivelse/udlægning. Filmen har fire faser med hver sit tema: udsigesituationen (parkbænken), det udsagte (kernefortælling), udsigerens status (Franz er indlagt) og udsigelsens værdi (den kan helbrede/åbenbare sandheden - om Franzis). At udsigelsen har særstatus fremgår tydeligt af, at udsigesituationen (parken) adskiller sig radikalt scenografisk. Det er desuden væsentligt, at udsigelsens værdi er dobbeltbundet: udsigelse af en psykotisk fantasi er vejen til sandheden (Direktøren kan gennem den nå den sande Franzis).

Jeg har tidligere argumenteret for, at det hele er noget Franzis finder på, mens han fortæller. Bemærk den dobbelthed, at selvsamme overgang fra det sunde fortælleunivers til det syge Holstenwall også er den, der får Franzis til at identificere direktøren med Caligari. Dette gælder såvel i første som i anden overgang: fra park til by og fra park til psykiatrisk anstalt. Desuden at det principielt er samme identifikationsforhold, der afføder både Franzis' tolkning af direktøren og siden direktørens tolkning af Franzis! Selv det åbenbarende øjeblik er dobbeltbundet, ambivalent, i sig selv ubestemmeligt.

Uanset hvad vi udsiger om virkeligheden, og hvem der udsiger det, så bygger det altså på fejlagtig identifikation af ydre forhold med psykiske forestillinger. Vi udfylder det, vi ikke ved om virkeligheden, med plausible muligheder udstukket af det skema, vi begriber eller lægger i det sete. Pointen i Dr. Caligaris Kabinet er, at uanset hvad vi udsiger om virkeligheden, om det så er psykotisk eller professoralt, så kan intet af det hverken bestemme virkeligheden eller løse den afvigelse der er mellem indre skemaer og ydre virkelighed. Filmen vender dette grundproblem til en kritik af ikke blot erkendelsen, men navnlig forklarings- og løsningsmodellerne. Ikke blot kan vi ikke sige noget om samfundet, men kun om vores oplevelse deraf (og skelne mellem imaginært og 'sandt' kan vi så ikke længere), ydermere kan vi heller ikke helbrede samfundet, da det i alle tilfælde blot vil være en manipulationsakt.

Skal vi sammenfatte en mening af alt dette, bliver det noget i retning af: Du er gal, hvis du siger, det er sandt, hvad du siger, hvis du siger det om noget, der er galt. Men måske er vi galt på den? lad os se videre:

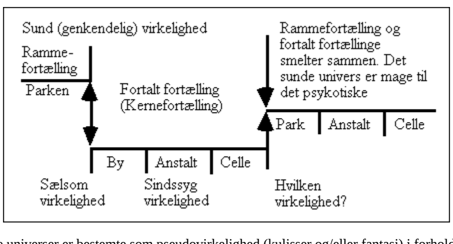
Rammefortællingens Problematik

Man har i en årrække ment, at rammefortællingen er tilført på trods af Mayer og Janowitz' intention[38], men det er siden kommet frem, at de oprindeligt havde en rammefortælling[39] og altså aldrig havde tænkt sig at lade kernefortællingen stå alene. I denne er Franzis ikke indlagt på en sindssygeanstalt, men er gift med Jane og er en velbjærget Doktor, der for sine punchdrikkende venner fortæller den historie, vi kender fra filmens kerne (dvs mellem de to parkbænk-scener). I denne rammefortælling er der ingen tvivl om, at historien med Caligari og Cesare er virkelig - og vi bliver endda af en rammetekst bedt om at forstå, at Caligari var en sand videnskabsmand, det klikkede for. Man kan i denne rammefortælling finde den sætning, som Pommer og Wiene har bygget den endelige rammefortælling på: Franzis nævner i spøg, at han på et tidspunkt "følte, som om han selv havde mistet sin sunde fornuft"[40].

Fortælleteknik og Den Narrative Struktur

Fortælleteknisk gør Wiene det, at han lader overgangen fra fortællesituation til kernefortælling være kraftigt markeret ved brug af tydelige modsætninger: vi går fra park, natur, genkendelig og intimt til kulisser, by, uigenkendelig og prospekt. Vi er således ikke i tvivl om virkelighedens status: vi går fra sund til sælsom (Franzis karakteriserer jo også sin fortælling som sælsom). Men det utrygge ("skema 1"): åndevæsner som mulighed, Jane som "zombie", "mere sælsom", er indlejret i det kendte naturlige ("skema 2"); sådan bliver vi straks af åbningsscenerne kodet med to skemaer. Fortælleteknikken undertrykker det skema (1), der gør os utrygge ved parkens sunde virkelighed, ved straks at modstille det med det sælsomme Holstenwall univers. Vi har ingen grund til at være utrygge ved Franzis eller hans virkelighed.

Men derimod bevæger vi os, efter kernefortællingen er endt, glidende og kontrastløst fra Holstenwall over park til sindssygeanstalt. Det er samme kulisser og samme personer som i kernefortællingen, oven i købet anbringes Franzis i samme celle, han fik Caligari anbragt i (hvilket iøvrigt må betyde, at Franzis har været i den før, siden han kan rekonstruere den i sin fortællng). Fraværet af markant skel til sidst får problematiseret, hvilken virkelighed vi befinder os i. De to virkeligheder begyndte som modsætninger men ender, ved at forskellene undertrykkes, som en enhed. De to skemaer (1 og 2), der manes frem i åbningen og hvoraf det ene undertrykkes, kolliderer i slutscenerne, ved at det skema, der undertrykkes i åbningsscenen, bryder frem (iøvrigt ganske som Franzis' undertrykte vrangforestilling bryder frem, derved kobles endnu engang det spiritistiske og overnaturlige skema med tvangsforestillinger). Vi bliver, efter kernefortællingen er endt, utrygge ved Franzis og hans virkelighed (den vi troede var naturlig, skema 2); men ved det at alting så vendes om endnu engang (ved ovennævnte identitet mellem de to verdeners aktører og steder, og endelig ved den skråsikre direktør), efterlader den endelige slutning os i en situation, hvor vi ikke ved, hvilket skema, vi skal ty til. Det er ikke sådan, at den virkelige verden siges at være lige så kaotisk som en psykotisk fantasi, for det "lige som" er kernen i, hvad filmen ugyldiggør. Man kan ikke sige noget om noget, og derfor ikke at noget er "som"; vi kan til sidst ikke tale om andet end, at de to virkeligheder har blandet sig (vel endda mistet deres distinktion, hvorved endnu en dichotomi, ekspressionisterne yndede, er opløst); psykotisk og real har i hvert fald mistet deres adskillelse og ingen af dem kan bestemme virkeligheden.



Rammefortællingens univers er således ubestemmeligt i forhold til kernefortællingen. Og begge universer er bestemte som pseudovirkelighed (kulisser og/eller fantasi) i forhold til fortællesituationens (natur/park), men rammefortællingen defineres så til slut, i forhold til kernefortællingen, som ægte og sund. Hvordan søger værket da at disponere os til at bestemme det univers? Det laver en situation, hvor det er åbenlyst ubestemmeligt, hvorfor vi må konkludere, at værket vil sige noget om den generelle ugyldighed af forklaringer og løsninger, såvel sociale som videnskablige.

Plakaten: Du muss Caligari Werden

I naturen (fortællesituationen) sidder det sindssyge og fremtræder normalt, men det er adskilt fra naturen; i kulturen (i slutningen) befinder det syge og det sunde sig inde i hinanden i en uadskillelig enhed hvor vi ikke kan udsige, hvad, der er hvad: kulturen er dannet af begge og rummer begge. Du er Caligari! som plakaten fortalte enhver almindelig borger på gaden, og som Franzis udbryder overfor Direktøren. Men plakaten citerer ordret Caligaris tvangstanke, ikke ordret Franzis anklage, hvorfor plakaten er at identificere med både sunde (pseudosindssyge) Direktør og syge (pseudosunde) Franzis; plakatens udsagn om virkeligheden, plakatlæeren, er derfor lige så tvetydig; ganske som dens plads i virkeligheden (på gaden) er det og følgelig: plakatlæserens angivede status: er plakatlæseren, eller er plakatlæseren ikke, Caligari? Det afhænger af, hvem vi vælger som udsiger af plakatteksten! Udsigelsen er igen en dichotomi af på een gang sand og falsk, men vi kan ikke afgøre, hvilken af dem, der er hvad: vi kan end ikke skille dem ad, for deres udsagn er identiske! Blot skal de forstås helt modsat. Det er således udsigesituationen, der bestemmer modtagelsen, og modtagelsen, der bestemmer udsigelsen; budsskabet i sig selv har ingen gyldighed. Igen samme pointe.

Bestemt Ubestemmelighed

Skal vi overveje, om vi overhovedet kan komme et mere konkret budskab nærmere, må vi indrømme at dét, om samfundet er sygt eller sundt, om man skal lave revolution eller ej, vist ikke er relevante spørgsmål: vi kan vist kun indkredse et mere specifikt spørgsmål til noget i retning af, om filmen overhovedet mener, at man ikke kan forholde sig klart til en problematisk virkelighed, man er involveret i. Den synes at sige det problematiske: Ens handling motiveres af det man udsiger om virkeligheden - og på den anden side er meningsindholdet af det, man udsiger, bestemt af virkeligheden og ens handlinger deri. Forståelse og handling er derfor dømt til, i alle tilfælde, at være en inkonsistent og ubestemmelig kæde med uhyre skrøbelige led, hvor dens ender griber fat i hinanden i en cirkel. Det frustrerende ved filmen er, at den ikke levner nogen vision om noget gyldigt standpunkt: den iscenesætter ubestemmeligheden og dømmer troen på den sikre viden som psykotisk eller selvglad.

Filmen forholder sig i høj grad, om end inddirekte, til sin øjeblikkelige samtid: den uvisse situation mellem revolution og etableringen af republik. Splittet mellem uplacerlige universer: det forgangne og det kommende. Kernefortælling eller rammefortælling; filmen eller beskueren; Holstenwall, sindssygeanstalten, fortællesituationen, terapien: Hvilken en af dem er det virkelige? Hvad er fortid, hvad nutid, hvad fremtid? Uanset hvad vi siger om verden, så er det ikke verden, men os selv, vi udsiger. Og subjektet er i alle tilfælde lige langt fra virkeligheden, om man er direktør på en psykiatrisk klinik eller psykotiker. Filmens pointe synes da at være (ikke at det er ligemeget, om man mener det ene eller det andet, som det er så moderne idag), men at uanset om man mener det ene eller det andet, så bedrager man sig selv, hvis man tror, at man ved besked.

Kun ved at iscenesætte ubestemmeligheden og samtidig tilbyde modstridende skemaer til at udfylde ubestemmeligheden med, kan filmen effektivt invalidere de skemaer, den påkalder. Den vil således ikke invalidere et enkelt skema, men invalidere principielt et hvilket som helst skema. På den måde løfter filmen sig ud over samtidig diskurs og bliver til en almen kritik af diskurs i det hele taget, lige så relevant idag som i 1919.

Åh, nej!

Faktisk er det påfaldende som filmen spejler vor egen tid (husk: spejlbilledet er identisk, men alligevel modsat). Ganske som de eftertænksomme og klarsynede gemytter reflekterede over ekspressionismens naive politiske og psykologiske idealisme i 1919, reflekterer vi idag over de sidste årtiers naive idealister og skråsikre politiske og psykologiske ideologier. Og på samme måde som i Dr. Caligaris Kabinet så står vi med ungdomsoprørets Caligari'er og finder, at de viste sig at være større pampere end de samfundsinstitutioner, de selv væltede. Og vi står med flippernes versioner af Cesare: den blide ungdom, der blev manipuleret af Caligari'erne og siden gjort til syndebuk af samfundet - og viste sig altid at have levet i en søvngængerverden. Og vi står med dem, der (indrømmet: som jeg nu selv gør mig skyldig i) prøver at udsige hele dette kompleks af selvhøjtidelighed og egoisme - og derved indskriver sig i Franzis: de må indrømme, at det eneste de ved er, at vist ikke rigtig ved!

Kun de, der definerer en ideologi ud fra sig selv og dernæst definerer virkeligheden ud fra dén ideologi og lever derefter, kan siges at have en integreret og sikker virkelighed - thi deres skema er urokkeligt som en celles gitter. Fællesnævneren for dem alle er vel selvretfærdig ideologi-"kritik". Vis mig en idealist eller ideologisk entusiast, der jo lever i en afskygning (et skema) af verden i kraft af sin ideologis filter, og som samtidig evner helt og fuldt at være i verden filterfri og umiddelbar - da vil jeg indrømme, at der i det mindste er een, der ikke befinder sig i Dr. Caligaris Kabinet! Men paradokset lader sig ikke forlige og han er da, igrunden, alligevel en somnambul. Vi får da at den ideologiske væren forholder sig til den umiddelbare væren som den somnambule væren forholder sig til den vågne væren. Vi, der ikke (som den somnambule) vil nøjes med at tro en forestilling om virkeligheden *er* virkeligheden, vil altid sige til dem: "Ja, ja, det er godt med dig!" - Indtil den dag vi opdager, de har manipuleret os, som en uskyldens Cesare, eller lagt os i spænd[41], som en klarsynets Franzis ... *(Åh, nej! vi er jo så alligevel endt som somnambule)* - men vi der ved, at vi ikke ved, vi skulle jo vide bedre. Men hvad stiller man op, når man ikke ved, hvor man står eller går?

"Er...!"

Råbe højt kan vi alle gøre - og det gør jeg nu, ganske som Franzis, omend med en anseeligt større fornøjelse derved. Jeg vil endda sige, at jeg morer mig[42]! Til forskel fra ungdomsoprørernes sen-ekspressionistiske tro på Freud og Marx og verbale geværkolber[43], så kan vi i vor generation (der inderligt imødeser dette Caligari-århundredes endeligt) ikke tage hverken vor egen eller andres råben alvorlig. Der er meget andet end kirke-religion, der er opium. Det synes nu sådan, og deraf kommer et enkelt *ha!*, at hvad religion var for folket i forrige århundrede, har de materialistiske og psykoanalytiske ideologier været for inteligensiaen i vort. *Ha, ha!* (latterens kilde må De selv finde, kære læser). *Ha! Ha! Ha!*

(J.E. - Holstenwall, 1994, 75'året for ...)

Litteraturliste

Hér opføres kun titler af direkte relevans for filmen eller dens kontekst. Udgivelsesforhold for andre værker, hvortil der refereres (f.eks. Ingarden og Iser), specificeres i den relevante fodnote.

Adkinson, R.V., The Cabinet of Dr. Caligari, (London: Larrimer Publ., 1972). (Oversættelse af drejebogen).

Bjøl, E., Vor Tids Kulturhistorie, (DK: Politikens Forlag A/S, 1978) 2: p. 9-76.

Budd, M., "Retrospective Narration in Film: Re-reading "The Cabinet of Dr. Caligari"", Film Criticism IV.1 (1979): p. 35-43.

Byrne, R.B., "The Cabinet of Dr. Caligari", Films of Tyranni, (Wisconsin: College Printing & Typing Co., 1966) p. 1-43.

Cardullo, B., "Expressionism and the Real Cabinet of Dr. Caligari", Film Criticism IV.2 (1982): p. 28-34.

Eisner, L., "The Beginnings of the Expressionist Film", The Classic Cinema, ed. S.J. Solom on. (New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1973) p. 51-56. (Udvidet og revideret version af kapitlet "Die Geburt der expressionistischen Filmkunst" in: Die Dämonische Leinwand, Fischer Taschenbuch Verlag 1987; orig. 1955).

Eisner, L., Dämonische Leinwand, Die, (Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, 1987). (Orig. 1955)

Frisch, H., "Den Tyske Revolution, Versaillesfreden", Pest Over Europa, (DK: Fremad, 1951) pp.77-93. (Orig. 1955).

Huaco, G.A., The Sociology of Film Art, (NY. 1965).

Kellner, D., "Expressionism and Rebellion", Passion and Rebellion, The Expressionist Herritage, ed. S.E.&.K. Bronner D. (USA, Mass.: J.F.Bergin Publ. Inc., 1983) p. 3-41.

Kracauer, S., Theory of Film, (New York: 1960).

Kracauer, S., From Caligari to Hitler, a Psychological History..., (USA: Princeton UP., 1974) p. 3-131.

Kurtz, R., Expressionismus und Film, (Berlin: Lichtbildbühne, 1926).

Leadbeater, C.W., Man Visible and Invisible, 8'th ed. (USA: Theosophical Publishing House, Quest Books, 1980). (Orig. 1902).

Lennig, A., "Caligari as a Film Classic", The Classic Cinema, Essays in Criticism, ed. S.J. Solomon. (New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1973) p. 56-65. (Første gang trykt i Lennig, A.: "The Silent Voice: A Text", 1969).

Lipsey, R., An Art of Our Own, The Spiritual in 20'th Century Art, (Boston, USA: Shambhala, 1989).

Mitzman, A., "Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis", Passion and Rebellion, The Expressionist Herritage, ed. S.E.&.K. Bronner D. (USA, Mass.: J.F.Bergin Publ. Inc., 1983) p. 55-82.

Monaco, P., Cinema and Society. France and Germany During the Twenties, (New York: Elsevier, 1976).

Murray, B., Film and the German Left in the Weimar Republic, (USA: University of Texas Press, 1990) p. 1-30.

Prawer, S.S., Caligari's Children, (New York: Da Capo Press Inc., 1980) pp. 1-85, 108-138,164-283.

Ringbom, S., "The Sounding Cosmos", Acta Academia Aboensis, A, XXXVIII (1970).

Rubenstein, L., "Caligari and the Rise of the Expressionist Film", Passion and Rebellion, The Expressionist Herritage, ed. S.E.&.K. Bronner D. (USA, Mass.: J.F.Bergin Publ. Inc., 1983) p. 363-374.

Silbermann, M., "Industry, Text and Ideology in Expressionist Film", Passion and Rebellion, The Expressionist Herritage, ed. S.E.&.K. Bronner D. (USA, Mass.: J.F.Bergin Publ. Inc., 1983) p. 374-384.

Taylor, A.J.P., The Course of German History, (England: J.W.Arrowsmith Ltd., 1982) p.196-218. (Orig. 1945)

Tomasulo, F., "Cabinet of Dr. Caligari: History/Psychoanalysis/Cinema", On Film 11. Summer (1983): p. 1-7.

Noter

---

[1] I de forskellige versioner af filmen, jeg har set, mangler aktangivelserne fuldstændig i den ene, i en anden (NDR 1993, som jeg hér lægger til grund) findes alle aktangivelser undtagen for 6. akt. Jeg finder det rimeligt, at placere den enten umiddelbart før eller efter (som jeg har valgt) rammefortællingen genintroduceres.

[2] Selv indenfor samme artikel af same forfatter; Tomasulo feks ser Caligari som hhv. Hitler, Psykoanalytiker og Filmmager.

[3] Her I støtter jeg mig til Gadamer, i det jeg ser bestemmelsen af meningsindholdet som afhængigt af det indledende, mere eller mindre afgrænsede, mere eller mindre bevidste, spørgefelt. Se Gadamer: Warheit und Metode, Tübingen 1960.

[4] Das Literarische Kunstwerk, Halle 1931.

[5] Iser, W: Der Implizite Leser, München, Wilhelm Fink 1972. Samt: Der Akt des Lesens, München, Wilhelm Fink 1976.

[6] Eisenstein følte sig feks. så provokeret af filmen, at han erklærede den var "Et 'barbarisk karneval', der ødelagde filmkunstens sunde barndom, og var en dadelværdig kombination af 'stille hysteri, spraglede lærreder, oversmurte flader, bemalede ansigter og monstrøse chimærer's unaturlige, brudte bevægelser og handlinger" (citeret efter Prawer 1980 p. 165 - ang. efter "Times Literary Supplement" 20 okt 1978).
I denne kritik ser man tydeligt, at Eisenstein raser over alt det, der ikke passer ind i hans eget skema for filmæstetik. I bund og grund raser han ikke over andet end, at hans skema er magtesløst til at begribe Caligari-filmen - hvilket han med en simpel forsvarsmekanisme vælger at løse ved at afvise filmen totalt.

[7] Prawer 1980 p. 171. Den første premiere i 1919 var en fiasko, ingen kom, hvorefter man lancerede en heftig kampagne og lavede en ny premiere på den mest fashinable kino: Marmorhaus, Berlin, d. 12/2/1920.

[8] At denne dichotomi er tilsigtet, er der ingen tvivl om. Fritz Lang anbefalede Wiene at åbne filmen med en scenografi, der var naturlig og genkendelig, som modsætning til det ekspressionistiske by-univers. Dette havde måske oprindelig kun den funktion at lede publikum langsomt ind i det sære ekspressionistiske univers. Ikke desto mindre kendetegner det overgang fra fortællesituation til fortalt fortælling og tilbage igen. Muligvis var det ud af denne receptions-funktion, at Wiene og Pommer fik ideen til deres rammefortælling og dens funktion.

[9] Erich Pommer var leder af Decla-Bioscop, der producerede filmen, men den formelle producent var Rudolf Meinert.

[10] Feks. Gesellschaft für die Verbreitung der Volksbildung, m.fl.. Murray 1990 p.17.

[11] In: Huaco 1965.

[12] Jvf. Murray 1990 p 18.

[13] Taylor 1982 p. 110.

[14] Kracauer 1974 p. 62.

[15] Ibid. p. 62.

[16] Ibid. p. 62.

[17] Ibid. p. 67.

[18] Ibid. p. 63.

[19] Til at begynde med, da det endnu var planen at han skulle instruere filmen, foreslog Fritz Lang at lave en rammefortælling. Men hvem, der egentlig komponerede den endelige rammefortælling, er uvist.

[20] Monaco 1976.

[21] På den spirituelle metafysik med stærkt engagement i teosofi og antroposofi, står navne som Kandinsky (cf. hans Über das Geistige in der Kunst, 1911), Mondrian, Jawlensky m.fl omkring Blaue Reiter og siden (fra 1923) Bauhaus; Kupka var siden sin barndom aktiv som spiritistisk medium; Malevich var passioneret tilhænger af Gurdieff [jvf. Lipsey 1989].
På den samfundsorienterede og psykoanalytiske side står Neue Sachlichkeit og Die Brücke. Anarkisterne samledes omkring grupper som Tat i München og tidsskrifterne Die Freie Strasse og Die Erde. En samlingsfigur var Freuds kritiske elev Otto Gross, der organiserede DADA i Berlin i årene 1917-19 sammen med Franz Jung. Desuden må nævnes kredsen om Stefan George og tidsskriftet Die Aktion. [jvf. Mitzmann 1983, Kellner 1983]. Sidstnævnte grupper hentede selvfølgelig inspiration fra Freud, W. Reich, Marx og Nietzsche.
Begge grupper udtrykte sig i den indflydelsesrige Berlingruppe Der Sturm og Herwarth Waldens tidskrift af samme navn.

[22] Cardullo (1982) udforsker overbevisende denne tanke. Desværre har jeg ikke plads for at fremstille hele hans psykoanalyse af Franz som morder i relation til personernes værdiskift fra kerne- til rammefortælling, mv.

[23] Cardullo 1982 p.33

[24] Kelner 1983 p. 31.

[25] Det har tidligere været ment, at Janowitz og Mayer ikke ønskede en rammefortælling og en sådan var aldeles imod deres oprindelige idé (cf. f.eks. Kracauer); men blandt Werner Krauss' efterladte papirer fandt man Janowitz og Mayers originalmanuskript. Det har en rammefortælling. Se: Prawer 1980 p. 168-169.

[26] Cardullo 1982 p. 33.

[27] Jvf. Kracauer 1974. Se iøvrigt note 21.

[28] Citeret fra Kracauer 1974 p. 68 (der citerer Kurtz: "Expressionismus und Film" Berlin 1926, p. 61). "Levende Billeder" er i dag en kliché, men var den gang en fantastisk tanke.

[29] Jvf. Eisner 1973, p. 52 (der som kilde angiver: Pommer: "A Tribute to Carl Mayer", London 1947).

[30] Tomasulo 1983, p.7.

[31] Jvf. Eisner 1973 p. 52-53.

[32] Parallellerne mellem Feiningers billeder og Filmens scenografi er så slående, at man kunne tro Feininger havde været indblandet i scenografien eller havde kendt Warm, Röhrig eller Reimann - det er imidlertid ikke tilfældet og Feininger kendte intet til filmen før længe efter dens udgivelse [Kracauer 1947 p. 69 note 11].

[33] Begge citater Kracauer, 1960, p. 84 ff.

[34] Så prominente personer som Ezra Pound og Eisenstein så helst filmen aldrig var blevet lavet, da den (angiveligt) spændte ben for filmudviklingens første spæde skridt. Blandt senere anti-Caligari folk kan nævnes Panofsky, Bazin og Tudor. Træk af Caligari-uenighederne fremstilles i Prawer 1980 pp. 165-169.

[35] Kracauer 1974 p.71.

[36] Der synes hér at være forskellige variationer af filmen. Een, jeg har set, har teksten "OH!", en anden "Er...", med hensyn til nærværende pointe gør dette dog ikke megen forskel, for i alle ligger en overrasket genkendelse af ham, direktøren.

[37] Den, I beskueren, psykologisk forstyrrende effekt af de skæve og buede linier er behandlet af Kurtz allerede i 1926. Se bibliografi.

[38] Kracauer 1974.

[39] Prawer 1980 p. 168-169, hvorfra følgende referat er hentet.

[40] ibid.

[41] Igrunden er en spændetrøje ikke l'autre i le même, men l'autre om le même - eller måske le même i l'autre. Antager psykiateren Caligari da, at l'autre i l'autre (den fikserede psykotiker) skulle resultere i le même? Antager hypnotisør Caligari at le même i le même (den somnambule) bibringer l'autre? Hvad, kære læser, er da du i forhold til det, du ikke er (dit skema)? l'autre? eller le même?, eller måske (oh, kættersk tanke!): *dig selv?* eller (hvor konventionelt) ideologisk avantgardist?

[42] Er dette irrellevant? Hvilken funktion tjener morskab i et videnskabeligt apparat? Er det ikke netop fodnotens væsen, at være både et fremmedlegeme og en pointe? Morskaben må da henregnes til en fodnote. Således: *Ha!*
Muligvis er morskaben såvel vor tids som ekspressionismens største apori, ergo må den være netop en fodnote ud fra hvilken, vi kan dekonstruere skråsikkerheden. At l'autre i le même, morskaben i alvoren, kendetegner Dr. Caligaris Kabinet, skulle være tydeligt for enhver.

[43] En pudsig rekyl disse verbale geværskud har: i det skuddet blev fyret mod De Andres ideologi, ramte kolben den skydende selv, og han så ethvert grundlag for sin egen ideologi ... dekonstrueret!

Copyright 1998, Jan Esmann. All text and images on this site are protected by Danish, U.S. and international copyright laws. Unauthorized use is prohibited.