

# Store historier

Historiske fortællinger mellem Vesten og Østen

Jakob Feldt

I forskellige bølger siden 2. Verdenskrig har europæisk og amerikansk filmkunst gentaget store vestlige historier, som man med en fri fortolkning af litteraten Mikhail Bakhtin kan kalde europæiske kronotoper. Begrebet kronotop er en sammenstilling af de græske ord kronos og topos, som betyder tid og sted. En kronotop er således et tidsrum forstået ikke blot som en udstrækning af tid også som en udstrækning af et rum. Bakhtin mente, at der var flere grundlæggende kronotoper i den europæiske kulturhistorie, men det skal ikke være vores anliggende her. Her skal vi kigge på kronotopen i forskellige filmiske genfortællinger af den europæiske civilisations dannelseshistorier fra Exodus i 1960 til film som Alexander (2004) og 300 (2007): Film hvori Mellemøsten spiller en nødvendig rolle som der hvor grænsen for Vesten går.

For nylig døde skuespilleren Paul Newman og derfor sender DR en række af hans klassiske film. Newman indspillede en lang række fantastiske produktioner men i politisk, moralsk og historisk storhed er der ingen af dem, som overgår *Exodus* fra 1960. I den film spiller Newman, som var blond og havde legendarisk blå øjne, den palæstinensiske jøde og zionistleder Ari Ben Canaan. Det med det blonde hår og de blå øjne er et af filmens centrale motiver, og Newman kunne ikke være et bedre valg. En rigtig mand. Filmen doserer sin metaforik, sine symboler og sin humanistiske etos og patos på kanten af det kvalmende men over en europæisk historie, som kan bære det: Holocaust. Når det er et centralt motiv for filmen, at Ari Ben Canaan er blond og blåøjet, skyldes det naturligvis filmens anti-racistiske opgør med antisemitismen: Jøder kan se ud på alle mulige måder. De kan endda ligne en amerikansk helt. Men udover dette sympatiske men banale tema er Ari's ariskhed også centralt for iscenesættelsen af ham som palæstinensisk jøde, zionist. De europæiske jøder er svage, lidende, traumatiserede ofre, men zionisterne er frie mænd og kvinder, og filmen sætter faktisk fysiske karakteristika på dette ved, at de palæstinensiske jøder ligeså godt kunne være Siegfried og Brünnhilde eller Tristan og Isolde.

I flere bølger har europæiske og amerikanske film beskæftiget sig med store civilisatoriske dannelseshistorier. *Exodus* var del af sådan en bølge i 50erne og de tidligere 60ere, som også omfattede *Ben-Hur* (1959), *Spartacus* (1960) og *The Ten Commandments* (1956). Siden slutningen af 1990erne har vi igen haft en sådan bølge af store historiske dannelsesfilm med titler som *Gladiator* (2000), *Alexander* (2004), *Troy* (2004), *Titus* (1999) og *300* (2007) blot for at nævne nogle. De interessante her, er de film, som bruger Mellemøsten som et centralt motiv i plottet: Nogle film som *Alexander* udspreder civilisationen, andre beskytter den (*300*) og andre igen insisterer som *Exodus* på menneskelige universalier som kærlighed, medfølelse og lykke, der kan trues af onde ideologier og onde mennesker.

Man kan spekulere over, hvad der til forskellige tider får kulturlivet til at genoptage forskellige kollektive dannelsesfortællinger i magnumformat. For Bakhtin handler det om en kreativ proces, hvor vores tidsrum, kronotop, udvikles, og vi bliver del af en historie, som indskriver sig i et rum og derved gør rummet til et sted. Tiden gør i Bakhtins forståelse rummet til noget: Den fylder rummet med tid (historie), og derved får vi et sted, som giver mening. De store fortællinger, som her er eksempler, fylder det europæiske rum, Vesten, med tid og gør det til et meningsfuldt sted. Mellemøsten/Orienten er med på kanten af

dette sted som en marginal karakter, hvis tid ikke indskrives i rummet, og som dermed enten er udlagt for erobring/indskrivelse eller er en trussel mod stedets integritet. Hvor 2. Verdenskrig umiddelbart ligner et forståeligt grundlag for 50ernes bølge af historiske dannelsesfilm, er det ikke helt så let at finde en umiddelbar begivenhed, som foranlediger 90erne og 2000-tallets voldsomme behov for at genfortælle en af Vestens kronotoper. Det vage svar må være ophøret af den globale bipolaritet i 1990, globaliseringen og truslen fra islamistisk terror, som hvis vi skal se på disse film med bakhtinske briller virker som en massiv krise på den vestlige realisme.

## Exodus

*Exodus* handler om Israels oprettelse i 1948 men med narrativt udgangspunkt i en legendarisk episode, hvor det lykkedes et illegalt flygtningeskib fra Cypren at få landsat sin last i Haifa. Efter 2. Verdenskrig var der store lejre på Cypren, hvor hjemløse jøder blev interneret, basalt set fordi de ikke kunne eller ville vende hjem, fordi ingen lande ville tage i mod dem, og fordi briterne ikke ville lade dem rejse til Palæstina. En gruppe fra den zionistiske militærorganisation i Palæstina, *Haganah*, kaprede i 1947 et skib med ca. 600 flygtninge på Cypren og under trusler om kollektivt selvmord og sultestrejke at få briterne til at acceptere dem i Palæstina. De jødiske hjemløse flygtninge var efter krigen fanget i en temmelig fastlåst situation samtidigt med, at zionisterne i Palæstina forsøgte at vinde støtte til oprettelsen af en jødisk nationalstat. Exodus-aktionen skulle derfor både redde jøder fra lejrene, men den skulle også skabe opmærksomhed omkring Palæstina og ikke mindst koble spørgsmålet om de jødiske flygtninge sammen med zionisternes sag. Filmen skaber en direkte forbindelse til jødernes udgang fra Egypten i 2. Mosebog, hvorved Europa bliver Faraos og zionisterne synger *let my people go*.

Efter Exodus' ankomst til Haifa får vi en skildring af Palæstina og konflikten mellem zionister og palæstinenserne som kunne være taget ud af Theodor Herzl's utopiske roman *Alt-Neuland* fra 1902. Folk som Ben Canaan og hans familie kom og opdyrkede det øde land, arbejdede, skrev digte og dansede folkedans. De levede harmonisk med araberne, som var deres brødre og søstre (i marken bar zionisterne arabiske tørklæder), men kæmpede mod 'banditter', som kom udefra. Den jødiske paramilitære gruppe *Irgun* bliver i filmen omtalt som de desperates valg. Den unge mand Dov Landau vælger Irgun pga. de ydmygelser han var udsat for i Auschwitz, dvs. ikke fordi han er højreradikal men

fordi han har psykiske problemer. Dermed er en gruppe som *Irgun* i filmen med i offerfamilien og ikke en del af konflikten problem. Mellemøsten er i *Exodus* et farligt hav, der omkranser den civiliserede oase, som zionisterne og de venlige indfødte forsøger at opbygge. Sigende er en scene, hvor den søde unge Karen og den venlige indfødte Taha begravnes som ofre for banditterne, og bønnen går til en fælles gud, som man kunne kalde de før omtalte menneskelige universalier.

### Alexander og 300

Film i den nye bølge som fx *Alexander* og *300* ser på Orienten som enten udlagt til erobring/universalisering gennem Alexander den Stores vision for én verden, hvilket man også kan kalde Civilisation med stort C, eller som den konkrete trussel mod civilisationen. Oliver Stones *Alexander* tager udgangspunkt i en blanding af beundring for Storhed og Vision, nødvendigheden af visionære mænd for verdens udvikling, og disse mænds balance på kanten af hybris. Alexander er i filmen besat af at overvinde det store persiske imperium med Darius i spidsen. Han sejrer, fordi hans vilje og vision er størst symboliseret ved, at han opfører Alexandriaer over hele Orienten, og han gifter sig endda med en asiatisk kvinde, hvilket kommer til at symbolisere hans universalistiske vision. Alexander sublimerer de store værdier: Mod, skønhed, ære, visdom ind i handlinger og sin homoseksuelle kærlighed til Hefaestion, og hele verden er en arena for Alexanders drømme om de rene begrebers dominans. Darius repræsenterer sammen med den makedonsk-græske etniske orden den uædle, smudsige, verden, som Alexander bekæmper for sin store drøm om én verden.

I filmen *300* er perserne under Xerxes en konkret trussel mod civilisationen. Spartanerne udlægges som den ureuropæiske dannelsesform: Mod, ære, styrke, visdom og rationalitet. Perserne derimod er barbariske, mystiske og decideret overnaturlige. Xerxes er en mørk yndling, som taler med en guddommelig gravrøst, og i den persiske hær er der alle slags monstre, hvor spartanerne bare er mænd. De spartanske værdier holder perserne stangen ved Europas port, hvor *300* mænd sikrer, at Europa ikke blev overrendt af de orientalske horder. Symbolikken er klar og visuelt er spartanerne de rene maskuline muskelbjerge, deres kvinder er smukke, kloge og ikke mindst beundrer de mandigheden som garanten for værdierne, hvorimod perserne er groteske.

## Eventyret og hverdagen

Bakhtin skelner mellem 3 grund-kronotoper: Eventyret, hverdagen og blandingen karnevallet. Den sidste er interessant her. I de store historiske dannelsesfortællinger er der en central karakter, som er Civilisationen, Verden eller blot Europa/Vesten. Der er karakterens forankring i et konkret tidsrum, som afgør, at der ikke er tale om et eventyr, men samtidig er disse films fortællinger heller ikke hverdagsagtige. De er eventyrlige men konkrete. Karnevalskronotopen kan bestemmes som en eventyrlig historie men med aktive, medbestemmende figurer/helte, som faktisk påvirker den konkrete verden. Tiden i disse film er ydre tid modsat biografisk, indre tid. Det er en tid, som afsætter sig i et socialt rum, som derved bliver til et sted: Europa/Vesten. Dette rum er socialt og strækker sig fra det antikke Grækenland til nutiden, og det er afgrænset fra Orienten, som er bogstaveligt udenfor vores kronotop. Det eventyrlige aspekt af karnevalskronotopen og dens ydre tid i de store filmiske fortællinger bliver til eller skal repræsentere Vestens sociale rums realitet og derigennem fortælle, hvor vi er i det store civilisatoriske perspektiv. På samme måde udlægger karnevalskronotopens hverdagslige aspekt og dens indre, biografiske tid, hvem vi er. Således er karnevalskronotopens fortællemæssige funktion at repræsentere et både realistisk rum og en realistisk historisk tid i stor skala, hvor det historiske skal forstås som det meningsgivende (hvem-representationen).

Derfor er disse historiske dannelsesdramaer at se som svar på historiske forandringer og kriser i det vestlige tidsrum, hvor gentagelser og genfortolkninger i store skala både synes kunstnerisk nødvendige og møder stor efterspørgsel hos publikum, hvilket Bakhtin mente var den kreative proces mellem fortælling og 'læser', som i det hele taget indstifter et steds meningsfulde totalitet. Mellemøsten/Orienten er tydeligvis trådt frem endnu engang som enten modsætning til Vesten eller som udlagt til indlemmelse i universalistisk Alexander den Store-tankegang. Det skal ikke forstås som en kritik af disse film, som generelt er uhyre dygtigt lavede og underholdende men som en opmærksomhed på den relative konstans i store fortællinger, hvori Mellemøsten indgår. Den store efterspørgsel på disse film viser at den kreative proces, som handler om fortællingen af en realistisk vestlig kronotop, bestemt ikke er indstillet. Ligeledes er det vigtigt at være opmærksom på, at det med Bakhtins perspektiv er i orden, at der er forskel på Vestens og Orientens tidsrum.



## Litteratur

Mikhail M. Bakhtin: *Rum, tid & historie – kronotopens former i europæisk litteratur*, Klim 2006.