

## Indhold

side 3

### Leder: Biografkrigen der blev afblæst

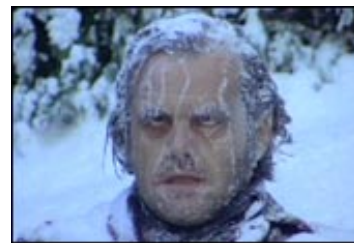
FAST INDSLAG. For godt tre år siden åbnede CinemaxX store biografkomplekser i Odense og København. Mange troede, at det var starten på en gigantisk biografkrig mellem CinemaxX og Nordisk Film Biografer. Biografkrigen blev aldrig særlig blodig, men den blev heller ikke uden omkostninger. Nu, hvor CinemaxX også er flyttet til Århus, gør vi status over biografmarkedet med særlig fokus på 'krigens' implikationer for kunstbiograferne i Danmark.



side 4

### En mening med galskaben

FEATURE. Claus Toft-Nielsen undrer sig over, hvorfor en så professionel skuespiller som Jack Nicholson spiller som han gør i Stanley Kubricks *The Shining*. Er der overhovedet en mening med galskaben?



side 5

### Om forstyrrelse eller fokusering af beretterniveauet

FEATURE. Jens Arentzen har undervist på samtlige elevskoler i Danmark, Filmskolen og DR og står desuden bag undervisningsprogrammerne Skuespillerens Værktøjer. I denne artikel betoner Arentzen forskellen på at være en rolle og at tolke en rolle, og han gør rede for, hvorledes stærke momenter og scener kommer af, at hovedkarakteren får lov at agere i sit erkendelsesrum og stå alene i indre konflikt.



side 6

### Begrænsningens kunst på Den Danske Filmskole

FEATURE. Med udgangspunkt i filminstruktørerne Martin Strange-Hansen og Christoffer Boe belyser Heidi Jørgensen Den Danske Filmskoles indflydelse på fortællestrategier i ny dansk film. Samtidig varslers hun, at vi hverken behøver at bekymre os for ænsretning eller manglende fornyelse.



side 7

### Ny dansk film og den realistiske tradition

INTERVIEW. Birger Langkjær vil de fleste forbinde med studier af filmlyd og lydperception. Nu har han imidlertid skiftet spor og skriver på en bog om realisme i dansk film. Lisbeth Overgaard Nielsen har interviewet Langkjær om hans nye kæphest og spørger ham blandt andet om forholdet mellem filmstil og realisme.



side 8

### En scenes anatomi: Dødens triumf

FAST INDSLAG. En gammel professor ser bogstaveligt talt Døden i øjnene i en mareridtsscene fra Ingmar Bergmans *Smultronstället* (1957). Jan Oxholm kaster et blik på de drømmende billeder og det symbolske filmsprog fra én af verdens bedste film.



side 9

### Suspicious Minds

FILMANMELDELSE. Coen-brødrene nærmere mainstream. Jakob Isak Nielsen anmelder *Intolerable Cruelty* og betegner den som brødrenes mest vellykkede komedie.



side 10

### Amerikansk film dengang

BOGANMELDELSE. Scorsese, Spielberg, Lucas, Altman, vi kender dem alle. Sammen med en række andre innovative instruktører var de med til at sætte Hollywood på den anden ende op gennem 1970'erne og skabe det, der senere er blevet kendt og anerkendt som *The Hollywood Renaissance*. I Ryan Gilbeys nye bog *It Don't Worry Me* revurderes en række af filmene og Henrik Højer anmelder bogen.



side 11

### Skudsikker krigsfilm

DVD-ANMELDELSE. 3 Disc-udgaven The Collector's Edition af Ridley Scotts krigsfilm *Black Hawk Down* inspiceres indgående af Thomas Lind Laursen, der må skære igennem for at slippe ud igen.



side 12

### 16:9 in English: Fucking monsters: post-apocalyptic desire in Tim Roth's *The War Zone*

FEATURE. Dr. Charles Jason Lee discusses *The War Zone* (1999) as a post-apocalyptic film. He focuses on the sexual tensions in a dark wasteland where even the outer world looks like a prison with no signs of life.



side 13

### Præterea censeo: Sic transit gloria mundi

FAST INDSLAG. Pseudolus er tilbage, mere indigneret end nogensinde over truende biografdød og filmselskaber, der elsker 'blurp', popcorn, stjerner for en aften og bralrende one-liners langt højere end filmen.



[Udskriv denne side](#)



[Gem/åben denne side som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(? Kb\)](#)

|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||



## Leder: Biografkrigen der blev afblæst

Biografkrigen mellem Nordisk Film Biografer og CinemaxX er nu også kommet til Århus. Og hvad så?

Allerede for godt to år siden erklærede Per Dabelsteen i en artikel til *Politiken* (26.06.01) krigen for overstået og Nordisk Film Biografer som vinder. I samme artikel udtalte formand for foreningen Danske Biografer, Mette Schramm, at den tilspidsede konkurrencesituation havde sat skub i tiltrængte moderniseringer rundt om i landets biografer. Det er for så vidt udmærket, men det er nu ikke udbuddet af mainstream-film eller kvaliteten af biografernes lærreder og lyd, vi er bekymrede for. Det er filmene selv. Hvad kan vi overhovedet komme til at se? Kunstbiografernes repertoire betyder meget for alsidigheden i udbuddet, og da den såkaldte krig begyndte for lidt over 3 år siden med CinemaxX's åbning i Odense og København, fremstod der især to mulige scenarier. Det ene var, at den tilspidsede kamp om udlejernes filmkopier ville betyde, at de lokale biografer og kunstbiograferne ville have sværere ved at få fat i de enkelte succesfilm, som er nødvendige for at drive resten af foretagendet. Det andet scenarium var, at de små biografer kunne leve forholdsvist trygt inden for veldefinerede niches, og at det fortrinsvist var CinemaxX, som ville komme til at betale for gildet.

Nu, hvor krigen er flyttet til Århus, kunne det være passende at gøre status. Hvordan ser det så ud for kunstbiograferne? Noget tyder på, at situationen varierer en hel del afhængigt af, hvor man er i landet. Da Gloria for nyligt lukkede i København, udtalte ejer Peter Bendtsen til *Politiken*: "Jeg synes, det er hamrende svært. Alting topstyres af de store københavnske premierebiografer og de store udlejere. Få vil levere film til en lille centrumsbiograf, og i givet fald så først efter at filmen er udspillet i alle andre biografer." (29.10.03) Det problem, som Bendtsen her bringer på banen, er, at filmudlejerne ved hver premiere vurderer, hvor meget markedet kan bære og så fordeler deres film ud til biograferne. Men fordi der kommer 3000 nye biografæder i byen, betyder det ikke nødvendigvis, at der tilsvarende bliver lavet flere kopier af filmene. Det kan i stedet betyde, at udlejerne i et forsøg på at optimere deres indtjeningsmuligheder blot får fordelt kopierne til de nye biografer med de fleste siddepladser. Problemet er naturligvis ikke den hollandske børnefilm eller den norske dokumentarfilm. Dem kan kunstbiograferne godt få for sig selv. Det er ved film som ligger på grænsen af de forskellige biograftypers repertoarer, at problemerne kan opstå. Desværre er det ofte netop sådanne film, som kan være med til at finansiere visningen af fx Michael Hanekes film. For kunstbiograferne er det altså af usædvanlig stor betydning, at de får en enkelt *Buena Vista Social Club* eller *Goodbye, Lenin* om året. Skrækscenariet for de mindre biografer er, at den stærkeste spiller på markedet, som p.t. er Nordisk Film Biografer, qua den intensiverede konkurrencesituation vil være tilbøjelige til at udnytte sin position i forhold til udlejerne og sikre sig de gråzone-film, som kunne gå i såvel en kunstbiograf som i én af deres biografer, på nogle præmisser, der betyder, at de små biografer først får dem, når de er ved at være udspillede, eller at de i værste fald slet ikke får dem.

I Glorias tilfælde er det svært at se, hvordan deres repertoire på nogen måde overlapper med det i Nordisk Film Biografer eller CinemaxX. Man



kan selvfølgelig forestille sig, at kampen mellem de helt store premierebiografer havde smittet af på hele markedet, og at kampen om filmkopierne og tilskuerne derfor var blevet hårdere over hele linjen. Dertil siger Mette Schramm, der udover sin formandspost for Danske Biografer også har drevet Empire Bio på Nørrebro i løbet af "krigen" i København, at netop filmkopierne har der været nok af, og at en biograf ikke burde have haft overmåde store problemer med at skaffe de film, man gerne vil køre. Hun vil ikke komme nærmere ind på Glorias økonomi over for 16:9, og da det ikke har været muligt at få en kommentar fra Peter Bendtsen, kan man kun gisne om, hvad der præcist er gået galt i Glorias tilfælde. Den lange sommer eller problemer med at få deres importerede film op i andre biografer kan have været medvirkende årsager. Når det nu i forvejen er svært at drive et importselskab af smalle film og kunstbiograf med kun 106 siddepladser, skal der ikke frygtelig meget til.

I Odense blev CinemaxX den store taber, og det lader faktisk ikke til, at biografkrigen mellem Nordisk og CinemaxX på noget tidspunkt har gjort det sværere at være kunstbiograf, end det var i forvejen. Det varede selvfølgelig ikke mange måneder, før CinemaxX's ni splinternye sale ved Vesterport stod tomme igen, men i en kort periode led Odense af *overscreening*, som man siger i biografbranchen om tilstedeværelsen af for mange lærreder og biografsæder i et givent område. Om den korte tid, hvor Odense havde ni sale mere, siger én af Café Biografens ejere Jørgen Christensen til 16:9: "Det kunne vi hverken mærke, da de åbnede, eller da de lukkede. Vi har vores niche her, og den blev ikke berørt af det".

I København forudsagde branchen, at der ville være plads til en premierebiograf til, og det har efterhånden vist sig at holde. Måske derfor har mange af de bange anelser, der var på biografmarkedet i København før CinemaxX kom på banen, vist sig at være ubegrundede. Mette Schramm siger til 16:9: "Frygten for, hvad der kunne ske, viste sig at var langt overdrevet i forhold til, hvad der rent faktisk skete. Om det samme vil ske i Århus, det skal jeg ikke kunne sige." Ja, hvordan ser det egentlig ud i Århus? Med CinemaxX i Bruuns Galleri har byen fået 2000 nye biografsæder, og efter at Nordisk Film Biografer lukkede Folketeatret for et par år siden, tegner der sig en meget tydelig tofrontskrig. Nordisk Films BioCity ligger et par hundrede meter fra CinemaxX; de viser stort set de samme film, og de praler begge af store lærreder, god benplads, behagelige sæder og fænomenal lyd. I en anden ende af byen står slaget mellem kunstbiografen Øst for Paradis, der ligger i centrum, og Palads, der ligger en halv kilometers penge derfra og er ejet af Nordisk Film Biografer. Palads og Øst for Paradis har hver sin profil, men alligevel er der mange film, som ligger i gråzonen, og som ville passe ind i begges repertoire. Hvor skal en film som *Reconstruction* for eksempel gå? Ole Bjørn Christensen er én af ejerne af Øst for Paradis, og vi spurgte ham, hvordan han synes, det har været at drive kunstbiograf under den skærpede konkurrence: "Det er gået i den kedelige retning. Siden i sommer har der været en markant barskere konkurrence om gråzonefilmene med det resultat, at Nordisk Film som den stærkeste part har fået broderparten af de film." CinemaxX's ankomst på markedet synes at være den væsentligste grund til at Nordisk Film Biografer har spidset albuerne: "Det er sådan set den eneste forklaring, vi kan give, for indtil det blev helt sikkert, at de [CinemaxX, red.] nu ville komme, der havde vi faktisk et udmærket forhold til Nordisk Film."

Måske skyldes grovfilen, at byen befinder sig i en tidlig fase af biografkrigen. Mens den hårde konkurrence mellem CinemaxX og BioCity i værste fald kan tvinge én af dem i knæ, så er der måske en løsning på konkurrencen mellem Palads og Øst for Paradis. Selv om flere vil begræde, at Øst for Paradis flytter fra de hyggeligt ramponerede bygninger i midtbyen, så må det bedste for de århusianske tilskuere være, at det endelig bliver til noget med en rummelig biograf i den nye Filmby - også for at sikre at Filmbyen faktisk bliver en filmby og ikke bare en erhvervspark. En løsning kunne være at etablere en biograf, som er både Cinematek og kunstbiograf. Det Danske Filminstitut har ikke været milde ved byen i den seneste tid. De lukkede Filmhuset i Mejlgade, de ville lukke Århus Studenternes

Filmklub, som i 1973 blev en filial af Det Danske Filmmuseum, de har trukket sig ud af Filmbyen og nu senest ud af Filmbyens bestyrelse. Hvad end grundene har været, må man håbe på, at der også er velvilje på Det Danske Filminstitut, og at det snart er tid til at give lidt igen. Her er i hvert fald en åbenlys mulighed. I forvejen lægger Det Danske Filminstitut 300.000 kr. i kunstbiostøtte til Øst for Paradis. Hvad enten folkene bag Øst for Paradis får bevillingen i Filmbyen eller ej, så er det i hvert fald en udskrivning, som DFI kunne bruge til driften af den nye biograf. Eftersom der ikke er plads til to kunstbiografer i Århus, vil Øst for Paradis højst sandsynligt dreje nøglen om, hvis de ikke får bevillingen. Øst for Paradis' skæbne står og falder med dén bevilling. Filmklubben koster kun DFI en slik, og hvorvidt Filmklubben får indflydelse på programmet i et evt. Cinematek eller ej er knapt så vigtigt. Under alle omstændigheder er det indlysende, at den smalle film og biografpublikummet ville have en langt bedre chance for at finde hinanden i en ny Filmby-biograf.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||

.....

■ 16:9, november 2003, 1. årgang, nummer 4

3

## En mening med galskaben

Af [CLAUS TOFT-NIELSEN](#)

*Hvorfor kan en så feteret og professionel skuespiller som Jack Nicholson overhovedet slippe af sted med at levere en så overspillet og forceret præstation, som den han kommer med i Stanley Kubricks The Shining? Og hvorfor har den til fingerspidserne perfektionistiske Kubrick ikke stoppet Nicholson allerede fra starten? Er der overhovedet en mening med galskaben?*

I 1980 kunne Stanley Kubrick lægge sidste hånd på sin første – og sidste – film udi horrorgenren, *The Shining*. Allerede før premieren var publikum splittet: På den ene side undrede det filmkritikere, at en så respekteret *auteur* som Kubrick kunne nedlade sig til at beskæftige sig med så banal en genre som horror. På den anden side havde filmens 5-årige produktionsperiode og det faktum at det litterære forlæg var af horrorfænomenet Stephen King, skabt tårnhøje forventninger i den brede offentlighed. Denne polarisering hos tilskuerne fandt efter premieren et fælles udtryk: skuffelse. Kritikpunkterne var flere: Det var som om Kubrick bevidst havde skabt en film, som eksemplarisk faldt ind i horrorgenren på samme tid, som den var et opgør med selv samme genrekonventioner. Men især står Jack Nicholsons skuespilpræstation for skud: Det er ikke en særlig 'respektabel' præstation, Nicholson leverer. Han var for vulgær, for overdreven, for meget simpelthen til at publikum kunne tage Nicholsons karakter Jack Torrance alvorligt. Selv i filmens indledende interviewsekvens på The Overlook Hotel er det som om Nicholson er usynkroniseret i forhold til den karakter han skal spille – han virker allerede her lettere sindssyg. Dette blev henregnet til enten dårlig instruktion fra Kubricks side eller slet og ret dårlig og unuanceret skuespil fra Nicholson. Man kunne fristes til at tro dette, især fordi Nicholson som den eneste skuespiller i filmen afviger fra den realistiske spillestil.

Et eksempel: Jacks kone Wendy (Shelley Duvall) og sønnen Danny (Danny Lloyd) har barrikaderet sig på badeværelset, mens en manisk og hysterisk leende Jack har sat sig for at slå sin familie ihjel. Han omtaler sig selv som "the Big Bad Wolf", og hans replikker er da også taget direkte fra børneeventyret om de tre små grise: "Little pigs, little pigs, let me come in... Not by the hair on your chinny, chin - chin... Then I'll huff, and I'll puff, and I'll blow your house in!" Jack morer sig tydeligvis i en grad, han ikke tidligere har gjort, og hans overdrevne mimik og fysiske udfoldelser tildrager sig tilskuerens opmærksomhed. Der er en stærk uoverensstemmelse fra denne scene og filmen ud mellem fremstillingen af Wendys karakter og Jacks karakter, altså Jack Nicholsons og Shelley Duvalls respektive spillestile. Duvall minder mest af alt om en hjælpeløs amatør, der pludselig er dumpet ned i en hovedrolle, mens Nicholson opfører sig som én, der kender manuskriptet på forhånd og glæder sig til at spille sin rolle. Hvor Duvalls spillestil kan karakteriseres som indlevende, overbevisende og realistisk, er Nicholsons derimod distanceret, overdreven og formalistisk. Som tilskuer til denne bizarre scene kan man ikke andet end undre sig over, hvad meningen med Nicholsons overdrevne skuespil dog måtte være.

**To forskellige narrationsmodi**



The Shining (1980).

Cinematketet i København kører i november måned en serie med Jack Nicholsons film. The Shining vises den 19. november kl. 22. Se resten af programmet [her](#).



Det tydelige fokus på den kropslighed, der karakteriserer spillestilen hos Nicholson, har sine rødder i et helt andet paradigme inden for filmnarrationen og skuespilkunsten. Den amerikanske filmteoretiker David Bordwell tilbyder en narrativ tilgang til filmen, idet han anskuer den som en fortælling, hvor det vigtige er hvad og hvordan, der fortælles. Bordwell skelner mellem flere former for narrationsmodi i film, hvoraf to er interessante i denne sammenhæng.

Den første af disse, *the classical film*, er kendetegnet ved, at "the puzzles are born from *story*: What is in her past? What will he do now?" I den modsatte ende af skalaen finder vi *the art film*, hvor "the puzzle is one of *narration*: Who is telling the story? How is the story being told? Why tell the story this way?" (Bordwell, 374).

Det interessante er, at hvor samtlige skuespillere i *The Shining* spiller deres roller inden for rammerne af Bordwells klassiske filmparadigme, så placerer Nicholsons karakter sig i den modsatte kategori, nemlig *the art film*. Nicholson tilhørte i midten af 1970'erne en gruppe af unge skuespillere og instruktører, som blev kendt som *the new American cinema*. Denne bevægelse, som var kraftigt inspireret af europæisk film, var et opgør med den traditionelle klassiske filmfortælling.

*The new American cinema* bragte fokus på fortællingen som fortælling og skuespilleren som skuespiller – begge dele skulle gives et stofligt nærvær og en synlighed og ikke kun fungere som en 'usynligt' medierende instans for selve plottet i filmen. Dette er med til at belyse den intentionalitet, der ligger bag Nicholsons skuespil. Der er så at sige en mening med galskaben. Kubrick var meget bevidst om at skabe denne intentionalitet, han vidste, hvad han ville have, og specielt, hvad han ikke ville have. Som Nicholson udtalte i et interview:

You can go for years saying, 'I'm going to get this thing real, because they really haven't seen it real.' They just keep seeing one fashion of unreal after the other that passes as real and you go mad with realism and then you come up against someone like Stanley who says, 'Yeah, it's real, but it's not interesting.' (LoBrutto, 443).

I den realistiske karakterfremstilling, som bl.a. Duvall er eksponent for, ligger kravet om indlevelse i karakterrollen, også kaldet *method acting*. Duvalls indlevelse i sin rolle som skrækslagen og forfulgt kvinde var så total, at hun under optagelsernes sidste fase led et nervesammenbrud og var sengeliggende. Modpolen til *method acting* er Nicholsons skuespil. Han arbejder med sin karakter på samme måde som *art cinema* arbejder med narrationen: Han fortæller sin figur, snarere end han indlever sig i den. Effekten bliver, at Jack Nicholson sætter citationstegn omkring karakteren Jack Torrance, og det er de citationstegn, vi som tilskuere får øje på. De driver en kile ind mellem tilskueren og karaktererne på lærredet og umuliggør dermed enhver tilskueridentifikation og indlevelse med karakteren. Snarere end karakteren Jack Torrance får tilskueren øje på skuespilleren Jack Nicholson.

### **Brecht og den episke karakterfremstilling**

Den metode, der bedst beskriver Nicholsons fremstilling af Jack Torrance, er Bertolt Brechts 'episke' skuespilkunst: En given karakters træk bliver ikke portrætteret af skuespilleren, men derimod medieret eller 'læst' af denne. Den episke skuespilkunst skal undsige sig enhver forestilling om virkelighedstro eller realistisk gengivelse, så karakterens individuelle karakteristika forsvinder. Tilbage står så en skabelon, en type – en social eller ideologisk konstruktion.

Et eksempel:

Da Jack først ankommer til hotellet er han en hæderlig skolelærer fra den bedre arbejderklasse, der har taget jobbet som opsynsmand for at kunne hellige sig sin drøm om at skrive 'the great american novel'. Men projektet mislykkes (som alt andet Jack påtager sig) og da Jack med jævne mellemrum får besøg af den tidligere – nu afdøde – opsynsmand Grady, begynder Jack at ændre karakter. I en af filmens centrale scener fortæller Grady, at Jacks søn Danny forsøger "to bring an *outside party* into this situation... A cook, a *nigger cook*". Hertil svarer Jack måbende "a *nigger*?". Jacks kommentar er milevidt fra hans første møde med den sorte kok Halloran, hvor Jack respektfuldt giver ham hånden og tiltaler ham "Mr. Halloran". Jack tilbydes i ovennævnte scene forsøgsvist en åbning mod en anden og højere social klasse – den overklassefest hotellet holder til slut i filmen, en fest hvor alle er hvide. Det der sker er, at Jack har mistet sin individualitet og er i stedet blevet en rolle, en ideologisk eksponent for den amerikanske, racistiske mentalitet der lå til grund for det samfund Amerika er i dag. Hvis han vil være med i hotellets fest, '*this party*', må han først overtage de racistiske holdninger, som var konstituerende for den rige, hvide overklasse, som den tog sig ud i tiden før depressionen og 2. verdenskrig. Gradys anakronistiske, engelske upper-class accent etablerer præcist denne kulturelle ramme.

Der er sket en udspaltning af skuespilleren (Nicholson) fra den karakterrolle (Torrance), han spiller – det er ikke Jack Torrances psykologi (eller mangel på samme) som er interessant, for den er netop fraværende. Manglen på psykologisk dybde åbner for den ideologiske dimension i filmen, på samme tid som den afslører denne ideologi. Det selvbillede Jack Torrance har i filmen kolliderer tydeligvis med realiteterne: Han ser sig selv som et selvkontrollerende individ, forfatter in spe, familiefar og hotellets opsynsmand. Men alle disse roller mislykkes for Jack – selv hans bersærkerang på sin familie ender med, at hans lille søn narrer ham ind i havens hæk-labyrinth, hvorfra han aldrig finder ud igen. Der er altså en tydelig uoverensstemmelse mellem Jack Torrances selvbillede, og den måde hvorpå han fremstår for tilskuerens blik. Denne uoverensstemmelse finder sin pendant i uoverensstemmelsen mellem skuespiller (Nicholson) og karakter (Torrance).

### Spillestil og parodiens virkning

Denne uoverensstemmelse mellem skuespillerens identitet og den karakter han portrætterer, er, hvad Brecht betegner *Verfremdungseffekt*. Fremmedgørelseseffekten tildrager sig tilskuerens opmærksomhed, idet vi tydeligt kan se, at tingene ikke hænger sammen, at noget er galt. Uoverensstemmelsen udtrykkes bl.a. gennem, hvad Jack siger, og måden han siger det på.

Et eksempel:

Jack sidder på sengen med Danny på skødet og fortæller, hvor meget han elsker ham. Scenen burde være varm og kærlig, men bliver i stedet skræmmende på grund af måden, den udspilles på. Nicholson taler med forskellige stemmer og betoner sine replikker, så de bliver parodiske kommentarer til faderrollen: "I love you, Danny. I love you more than anything else in the *whoooooo* world [...]". "I *want* you to like it here. I wish we could stay here *for ever and ever and ever...*". Nicholson spiller med et meget manisk ansigtsudtryk og ligner en, der kunne finde på at vride nakken om på sin søn hvert sekund. Hans sidste replik er et tydeligt ekko af de uhyggelige Grady-døtres ord til Danny, "Come and play with us Danny. For ever and ever and ever...", hvilket yderligere underminerer oprigtigheden i faderfiguren. Han inkarnerer på bedste vis, hvad Brecht beskriver i forbindelse med sin *Verfremdungseffekt*: "When he [the actor] appears, [...] besides what he actually is doing he will at all essential points discover, specify, imply what he is not doing", således at "the alternative emerges as clearly as possible" (Brecht, 137).

Skuespilleren skal med andre ord fremstille et virtuelt mulighedsrum; han skal vise, hvad der faktisk sker, men også hvad der kunne ske. Det gør Nicholson, og han gør det ved at parodiere den rolle, han spiller på



Jacks samtale med Grady. Bemærk farveskalaen; De gennemgående farver er blå, hvidt og rødt – samme farver som det amerikanske flag. Scenen er med til at af-individualisere Jack og gøre ham til en eksponent for en ideologi: den amerikanske. Den fest Grady lover Jack deltagelse i er, som filmens slutbillede viser, da også 4th of July – den amerikanske uafhængighedsdag. Og som den eneste karakter i filmen er det da også den sorte Halloran som til slut bliver slået ihjel af Jack.



Den dobbelthed, der er i Jacks karakter, understøttes visuelt i form af spejlbilledet af Jack, hvorved

et givent tidspunkt; faderrollen, forfatteren eller 'the caretaker'. Parodien er et vigtigt virkemiddel til at ødelægge tilskuerens psykologiske motivation for at tro på skuespillerens fremstilling af karakteren og lukker dermed af for enhver psykologisk troværdighed hos karakteren.

Den parodi, Nicholson leverer, er ofte en meget fysisk over(re)ageren, en ekstrem brug af de kropslige udtryksmidler. Effekten bliver, at uoverensstemmelsen i spillestilen også smitter af på tilskuerens oplevelse. Vi ved ikke, hvordan vi skal forholde os til filmens dobbelthed: I sin handling er filmen en traditionel horrorfilm, men i fremstillingen af denne handling er den parodisk. Er det meningen, at vi skal tage den seriøs, eller le af den? Og hvordan kan vi le ad en sådan handling? Og igen, hvordan kan vi ikke? Det er usædvanligt i *The Shining*, at tilskueren mangler den medfølelse og indlevelse i filmens altdominerende hovedkarakter og dette på trods af de mange privilegerede *close-ups* af Jack, vi tildeles gennem filmen. Et sådant er scenen i Colorado Lounge, hvor Jack uinspireret sidder og stirrer ud i luften. Kameraet irrammesætter gennem et langt *slow zoom* Jacks ubarberede ansigt. Normalt ville en sådan indstilling skabe intimitet og en karakterindlevelse fra tilskuerens side, men her får det den direkte modsatte effekt: Indstillingen objektiverer karakteren, placerer ham alene i det store 'arbejdsværelse' og fremhæver derved hans isolation – både fra sin familie og fra tilskueren. Men på trods af den indlejrede distance i karakterfremstillingen, er der visse elementer i selv samme karakter, der gør, at Jack får en samlende frem for en fragmenterende effekt.

### Ikonet "Jack"

Der er en dualitet i Nicholsons skuespil, der gør, at den rummer en paradoksal dobbeltbevægelse. På den ene side er Brechts splittelse mellem karakter og skuespiller meget tydelig, for jo mere sindssyg og manieret Jack Torrance bliver, desto mere bliver vi som tilskuere opmærksomme på Jack Nicholsons voldsomt fysiske skuespil - en næsten absurd teatralisk fremstilling af en galning. Det er netop det absurde element i spillestilen, der bevirker, at vi opdager, hvor vigtige de parodierende rollespil er. Den absurde spillestil indeholder ingen kerne af autenticitet, men består i stedet af en serie af roller. Absurdistiske skuespillere dramatiserer dette fraværende center og slører dermed grænsen mellem rollespil og identitet. Dette er modbevægelsen til karaktersplittelsen: Nicholsons skuespil problematiserer forholdet mellem sig selv og sin karakter, idet han bringer sin egen person Nicholson med ind i rollen som Torrance. Jack Nicholson var på dette tidspunkt - under indspilningen af *The Shining* - en kendt skuespiller, der ofte spillede rollen som den skæve karakter, outsideren. Gennembruddet kom med Dennis Hoppers *Easy Rider* (1969), hvor han spiller rollen som den alkoholiserede advokat George Hanson, der ikke passer ind i det etablerede samfund. I 1970 kom så Bob Rafelsons *Five Easy Pieces*, hvor Nicholson spiller den følelsesmæssigt amputerede og kronisk udenforstående Bobby Dupea - både i forhold til sin overklassefamilie og i forhold til sin kæreste. Men det var i rollen som R. P. McMurphy i Milos Formans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), Nicholson for alvor cementerede sit talent for outsiderrollen. Derfor genkender vi i karakteren Jack Torrance flere af Nicholsons tidligere karakterroller, eller nærmere bestemt så finder vi her det, der udgør Nicholsons specielle karakteristika, hans *star persona*: De højt buede øjenbryn, den vigende hågrænse og haj-smilet former tilsammen det skæve onde udtryk.

Det, der er på spil her, er altså en dobbelt efterligning: Jack Nicholson fylder sin karakter Jack Torrance ud med rollegennemspilninger, men på samme tid er det som om, Jack Torrance efterligner skuespillerikonet Jack Nicholson. Mimikken er voldsom og parodisk, men det er ikke tydeligt, hvem der parodierer hvem. Den samlende bevægelse af både karakter og skuespiller finder vi sammenholdt i navnet "Jack". Nicholson kommer i *The Shining* til at spille rollen som en slags Nicholson-pastiche: En sammenvævning af alle de roller som den selvtillidsfulde og selvdestruktive mand, vi kender fra Nicholsons tidligere film, alle med samme fællesnævner: De buede øjenbryn i det

scenen antyder, at der er en anden side af Jacks personlighed til stede. Effekten bliver, at sønnen Danny kompositorisk befinder sig midt mellem begge 'udgaver' af Jack - faderen og det utilregnelige monster.



bredt smilende og maniske ansigtsudtryk, som udgør ikonet Jack Nicholson.

Ikonet "Jack" rummer altså en uoverensstemmelse mellem udtrykket og indholdet: Nicholsons skuespil passer ikke på Jack Torrance som familiefaderen, der bliver en galning. Det er denne uoverensstemmelse, som river tæppet væk under en psykoanalytisk tilgang, da karakteren ikke besidder psykologisk dybde og motivation, vi som tilskuere tror på. Men på én og samme tid har ikonet "Jack" også en samlende effekt, idet vi ser Nicholson som *star persona* i rollen. Scenerne i *The Shining* vil derfor få en merbetydning, idet de rummer referencer til Nicholsons person, både inden for og uden for rammerne af filmen. Jack Nicholson har i lighed med karakteren Jack Torrance en fortid som manuskriptforfatter, idet han skrev og instruerede *low budget* horrorfilm for bl.a. Roger Corman. Derfor bliver scenen, hvor Jack jager Danny gennem hotellets gange med de to genretraditionelle elementer, øksen i hånden og en kraftigt humpende gang, til en parodi i dobbelt forstand. Dels så parodierer Nicholson den klassiske horrorfilmshalving – monsteret med øksen som humper rundt på jagt efter sit næste offer. Og dels så parodierer han med en både kærlig og overekspliciteret intertekstuel gestus de selvsamme karakterer, som han har spillet i film for Corman: *The Little Shop of Horrors* (1960), *The Terror* (1963) og *The Raven* (1963).

Nicholsons skuespilpræstation i *The Shining* hviler på det faktum, at han meget bevidst inddrager sin egen person i sin karakterrolle, hvorved han akkumulerer en merbetydning, der kanaliseres ind i Jack Torrances karakter. Der sker en sløring af overgangen mellem skuespiller og karakter. De genre-reflekterende og de selv-reflekterende roller, "Jack" (Torrance og Nicholson) gennemspiller, skaber et komplekst udtryk: Nicholson spiller meget selvbevidst en karakter, der igen selvbevidst spiller en skurk fra Nicholsons egen horrorfilmperiode i produktionsselskabet AIP. Resultatet bliver en parodi af en parodi, og det er præcist denne dobbelte parodi der midt i filmen overtager styringen af filmen – Nicholsons skuespil bliver stadig mere overdrevent og voldsomt som filmen forløber. Denne betydningsakkumulering i hovedkarakteren er kun mulig på grund af Nicholsons *star quality*. Rollen kræver en genkendelig stjerne, som kan parodiere genren og ikke mindst sig selv.

### Nicholson og genren

Nicholsons spillestil i *The Shining* er det der gør vi som tilskuere husker filmen som en 'Jack Nicholson-film'. Det er overdrevent, grotesk og meget morsomt at se på. Og så er det præcis det som underminerer genrens konventioner. Den amerikanske horrorteoretiker Robin Wood har opstillet en skabelon for, hvordan alle traditionelle horrorfilm udspiller sig: 1) Normalitet 2) Normalitetens vendepunkt: monsteret dukker op og truer normaliteten 3) Monsteret elimineres og normaliteten genoprettes (Filmens happy ending). (Wood, 8). Men i og med Nicholson spiller som han gør, sætter han spørgsmålstejn ved selve definitionen af normalitet. Jack Torrance er bestemt ikke en person der på noget tidspunkt virker normal – ikke engang i filmens begyndelse. Hermed er Wood genreskema sat ud af kraft, idet der i *The Shining* simpelthen ikke findes noget 'normalitetens vendepunkt'. Vi ser aldrig Jacks normale side, for en sådan besidder han ikke. Det, vi som tilskuere er ladt tilbage med, er mangfoldige og fragmentariske roller, masker uden en egentlig substans bag. Søger man en forklaring på hvorfor Jack er sindssyg, ja så søger man forgæves. Sammenligner man Kubricks version med det litterære forlæg (og for den sags skyld Kings tv-version af selv samme forlæg), så vil man opdage hvor aparte Kubricks version er: Den indeholder alle de traditionelle elementer som en horrorfilm skal have, men *måden* disse elementer er brugt på (herunder Nicholsons skuespil) er alt andet en traditionelt. Den person- eller socialpsykologiske forklaringskasse man som tilskuer plejer at kunne presse filmen ned i (dette er bl.a. tilfældet med Kings egen bog og tv-version) kan ikke indeholde Kubricks version. Forklaringerne udebliver slet og ret hos Kubrick. Enten accepterer man denne udfordring af det traditionelle ellers gør man ikke. Stephen King gjorde



ikke. Han var dybt skuffet over Kubricks filmatisering og skrev sig på listen over *The Shining*s mest indædte kritikere. Han udtalte til filmtidsskriftet *American Film* om filmatiseringen:

There's a lot to like about it. But it's a great big beautiful Cadillac with no motor inside. You can sit in it, and you can enjoy the smell of the leather upholstery – the only thing you can't do is drive it anywhere" (LoBrutto, 453).

Men spørgsmålet er om ikke Kubrick trak det længste strå i den sammenhæng. Hvad samtiden ikke accepterede, nemlig de manglende traditionelle forklaringer, har eftertiden taget til sig og på den baggrund øjnet filmens kvaliteter. Én af disse er måden den anvender et af genrens vigtigste karakteristika – at skræmme sin tilskuer. Det formår *The Shining* at gøre mens filmen forløber, bl.a gennem Jack Nicholsons fysiske og groteske spillestil, hvor grænsen mellem det komiske og det uhyggelige udviskes. Men også efter videoen er stoppet bliver filmen ved med at runge inde i hovedet på tilskueren fordi den netop ikke abonnerer på de traditionelle forklaringer. Med deres forsvinden er bolværket mod det uforklarlige og det skræmmende også væk. Det er denne ubestemmelighed – den slørede grænse mellem latteren og gysen – filmen lever af, og det er den der gør, at filmen bliver ved med at fascinere sin tilskuer.



#### Faktaboks

Stanley Kubricks *The Shining* findes i to udgaver: En amerikansk version (fås på DVD i Warner Bros. "Stanley Kubrick Collection") som er ca. 24 minutter længere end den europæiske udgave, som forelægger på video.

Bordwell, David, Janet Staiger, og Kerstin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985

Brecht, Bertolt: *On Theatre*. Oversat af John Willett. New York: Hill & Wang, 1964

LoBrutto, Vincent; *Stanley Kubrick*, Faber and Faber Limited, London, 1998

Schatz, Thomas: *Old Hollywood/New Hollywood. Ritual, Art, and Industry*. Ann Arbor: University Microfilms International Research Press, 1983

Wood, Robin: "The American Nightmare" In: *Hollywood from Vietnam to Regan*, Columbia University Press, 1979



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||



## Om forstyrrelse eller fokusering af beretterniveauet

Af [JENS ARENTZEN](#)

Det bedste man kan sige om en skuespiller, er, at han/hun ikke bare bruger sin energi på at *være* rollen. Desværre er en af moderne Medias bivirkninger, at man netop tror at det hele handler om at være ægte - at græde på lærredet, at flippe ud. Læg mærke til hvor lidt ordet "tolkning" optræder i anmeldelser af film og teater i dag: "Paprika Steen *tolkede* rollen som Ofelia fantastisk" – den sætning bruges ikke. Der står: "Paprika Steen *var* fantastisk" som Ofelia. Man forholder sig ikke til tolkningsniveauet. Dette er uheldigt, da tolkning er kernen i al fortællekunst - teater, film og dokumentarfilm. At tolke er at berette.

Der bliver nødt til at være én beretter, der tolker en historie for at det ikke blot bliver genfortællingen af en åben historie – om for eksempel et bankrøveri. Det er *vinklen* på historien – værdien i det fortalte - der skal bringes til torvs: er det godt med det bankrøveri eller er det forfærdeligt? I stedet for at spille rollen som *man* skal spille Ofelia, handler det om hvordan kunstneren evner at tolke, formidle og dermed *fortælle om* Ofelia. Kunst fordrer modet til subjektivitet - én vinkling, én tolkning, og ikke 'open ends'.

### Beretterniveauet; om at spille et underneden

Der er tre niveauer, som drøner rundt og laver rundhjul. En sammenblanding af formidlerniveauet, karakteren og ens private selvforløsnings. Som skuespiller må man adskille de tre bolde. Der er privatpersonen, som går ind og øver sig - som Skuespiller – for tilsyneladende at blive Karakteren. Hvis man springer skuespillerens tolkning af karakteren over, er der kun Paprika som *bliver* karakteren tilbage. Men derved mistes niveauet, hvor skuespil/ manuskriptskrivning/ instruktion – metierens væsentligste akse - kommer ind. Det berettende niveau, der skal drage/ forføre dem nede i salen. Alle store skuespillere evner at stille sig i en indre kamp mellem to værdier, mellem at elske og at hade, mellem at skjule sin sorg, mens den hele tiden pibler frem og står i vejen. Det er *amatørens* særkende at man udleverer sin karakter ved at spille endimensionalt, kliché - ved at spille ren kontrast og karaktertræk: "den rå", "den sexede", "alkoholikeren".

En skuespiller som har betydet meget for mig, Oswald Helmuth, spiller i visen "Nede ved havnen efter fyraften" en gammel sød morfar, der sidder på bænken og længes efter at tage med skibene: - *UD... og se verden!* - men det er jo ikke alle, som får nået alting, og så må man jo sidde her på bænken og ryge eksotiske cigaretter og mindes alt det, man ikke fik. En strofe i sangen hedder: - *Bitter? Nej, nej, nej, nej, nej...* Men man tror ham ikke. For det er ikke det, Oswald *spiller* – tolker -, og som vi oplever. Han synger nemlig ikke bare om en mand, der har affundet sig med at ikke alle får alt – sådan som teksten siger -, men spiller et Underneden, hvor karakteren har det dårligt med at være blevet på sin bænk. Oswald Helmuth indspillede sangen flere gange, og jo ældre han blev, jo mere selvbedragende fremstod hans Karakter, når han opremsede undskyldninger for at han ikke turde rejse ud: - *så blev man gift, så blev man bud, og så var dét sket.*



Jens Arentzen er uddannet skuespiller, manuskriptforfatter og instruktør.

Det er tydeligt at Oswald er sig bevidst om et beretterniveau, en tolkning af sin karakter, som Karakteren ikke selv er klar over – har erkendt. Oswald bidrager med *sin* tolkning, så også vi ser det uerkendte. Gennem en følelsesbro genkender vi vores eget dobbelte forsøg på at fremstå lækkert omkring vores nye job, kæreste og næste spillefilm, samtidig med at vi måske forsøger at skjule det mindre pæne og mere problematiske, fx at vi slet ikke *har* en kæreste. I stedet for at sidde og tænke: - *Hvor er Oswald dog fantastisk, og tænk at han kan udtale ordene ordentligt*, oplever publikum en karakter, der er spændt ud mellem selvbedrag og erkendelse. Hvordan vil det dog ende? Affinder han sig med løggen, eller vil han bryde sammen?

En film, en dokumentarfilm, et teaterstykke, handler ikke om det der sker på lærredet, men om det der sker nede i maven hos publikum. Fortællekunst og ikke mindst billedmediet er det emotionelles kunst og har intet med replikker at gøre. Det er i sammenstødet mellem det sagte og følelserne *bagved* at vi sættes i spænding - så nakkehårene rejser sig og det løber os koldt ned ad ryggen.

### **Spændingsdefinition; de tre konfliktakser**

Der er tre konflikt-akser – kampe - i skuespil og dramaturgi i mere bred forstand, man kan lægge vægten på. Fortællingen om en Hovedkarakter, som er oppe imod *De Andre*: tobaksindustrien, skattevæsenet, skæbnen. Eller fortællingen om en Hovedkarakter, som for eksempel er udsat for overgreb fra *Den Anden*. Og så er der den sidste akse, hvor Hovedkarakteren er oppe imod *Sig Selv*. Hovedkarakter mod Hovedkarakter. Det er den konfliktakse, som de bedste film altid benytter: Er hun forelsket i mig, eller er det bare indbildning? Er jeg den rette til jobbet, eller vil det gå galt? Kunne jeg have gjort mere, eller er der en grænse for hvor meget man skal hjælpe? Illusion kontra erkendelse - *Hvad fanden, det er da hyggeligt at sidde her nede ved havnen efter fyraften, og mindes*. Ja, eller det største selvbedrag! Et redskab til at få en sådan indre kamp defineret, så publikum sættes i spænding mellem håb og frygt for hvilken side vinder, er, at lave det, jeg kalder en Spændingsdefinition.

En spændingsdefinition kan defineres på alle tre konfliktakser. Uden konflikt på alle tre niveauer, ingen film. Men den indre konflikt er den betydeligste, da det er *her* vi kommer ind under huden – bagom masken – på karaktererne, via vores perception af billedernes stemninger. I sangen *Lili Marlene* handler ordene om en ung soldat, der synger om at når han kommer hjem fra krigen, vil han gifte sig med luderer Lili Marlene, købe parcelhus og få en masse børn, for krigen vil holde op. Hvis man synger teksten - *"foran kasernen, tralalalala"* - og bare går efter historien, efter ordene, efter at synge pænt, så kommer publikums opmærksomhed til at gå på - *nå, han håber og håber og synger da meget godt, ham Arentzen* – men man får ingen berettelse, spænding, kamp ud af det, da håbet er uden dets modsætning. Uden konflikt. Fx at det muligvis er grusomt illusorisk, hvad karakteren forsøger at overbevise sig selv om med sin sang. Som beretter er du nødt til at definere den positive værdi, fortællingen kunne få som slutresultat, og hvad den negative værdi kunne være. Hvis man som beretter stiller sig dér, midt i tolkningsniveauet, *mellem* de to uafgjorte værdier, så vil publikums oplevelse blive en helt anden – anspændt, afventende slutresultatet. En spændingsdefinition på sangen *Lili Marlene* kunne være: *vil det lykkes soldaten - mens bomber og kugler fløjter ham om ørene - at erkende, at det er en illusion nogensinde at blive gift med Lili Marlene og komme hjem fra krigen i live. Eller vil illusionen køre soldaten så langt ud, at han går uerkendt ind i døden?* Altså: illusion kontra erkendelse. Med dén dimension i fortolkningen kommer sangen til at lyde meget anderledes. Der kommunikeres en følelseskamp til publikum. Den rammer.

### **Dokumentarfilm; om at drive sin Hovedkarakter**

Det er ikke tilfældigt at Lars Triers dokumentariske tv-koncepter havde 10 drivere overfor et offer, der enten måtte bryde sammen eller desperat måtte holde sig oprejst i smadret form i *"Læreværelset"*, eller sigtede mod at interviewofferets forsvarsværker skulle falde efter 24 timer, 4 kameraer, vin og sjov tobak i *"Maraton"*. Gennem en film skal hovedkarakteren drives til at erkende – til at måtte indse livsløggen,

udsige forelskelsen, sorgen, smerten, ulykken – ofte for første gang. Det giver de store momenter. Men kun hvis instruktøren tillader os at komme derind.

Hvis man tager Tómas Gíslasons *Fra hånden til hjertet*, så er hovedkarakterens positive værdi lig det som driveren, instruktøren Tómas, driver Jørgen Leth til at erkende i filmen (bl.a. dér hvor han griner) - sin livsuduelighed. Nu er beretteren ikke skuespiller/sanger, men instruktøren, der skal få et "offer" til at stå i konflikt, spænding og drive det derud, hvor man ikke kan forlange at menigmand selv skal kunne komme: til at benævne sine mørke sider og hengive sig til måske svære følelser. Tómas Gíslasons "*Den højeste straf*" er fantastisk smuk, men mangler den indre konfliktakse i hovedkarakteren. Ole Sohn kommer ikke i krise, ambivalens. Han bliver ikke drevet, sådan som Jørgen Leth af Tómas drives til at stå i konflikt og til måske at forstå hvor meget erkendelse han er flygtet fra i sit liv. *Den højeste straf* bliver ved med at fortælle hvor grimt og frygteligt det varovre i Sovjet, og der var grimt og frygteligt. Den er kraftedeme flot lavet, men den mister den sidste dimension. Den indre.

### **Når instruktørens medvirken støjer**

Det er min opfattelse at instruktører ofte forurener, når de medvirker i deres egne film, enten som interviewere eller når de spiller hovedkarakter, fordi de derved mister grebet om beretterniveauet: enten at drive den emotionelle konflikt frem i offerhovedkarakteren, eller at kunne tolke den indre konflikt – med distance - i de historier, hvori de selv spiller hovedrollen. Jeg siger ikke at sådan er det altid, men jeg synes let at man kommer til at sætte sig mellem to stole. Beretter jeg, eller er jeg "på"? Hvis beretelse er dette? Jeg synes det er dejligt, at instruktører laver film om sig selv og har mod til at berette om deres egne ting og sager. Men det private skal tolkes og sættes i konflikt for os nede i salen. Ellers forbliver det privat.

I Rainer Werner Fassbinder's *Deutschland im Herbst*, en del af en antologifilm fra dengang der var terrorisme i Tyskland, er der rod i fortællingen. Flere fortællinger blandes sammen. Den ene historie, Fassbinder prøver at fortælle handler om ham selv og om hvor påvirket han i sin privatsfære er af terrorisme. Men det eneste han viser os, er, at han tager mange stoffer, at han bliver nødt til at ringe, at han står op om natten. Der er ikke nogen fortælling andet end det, der sker. Man ser ham gå nøgen rundt. Man ser kæresten gå nøgen rundt. Bliver det fortællingen om, hvad fanden der sker i Fassbinder i 70'erne? Nej, det bliver fortællingen om Fassbinder: Ih, hvor er han bøsse og ih, hvor tager han meget coke, og ih, hvor har han det dårligt. Vi får ikke nogen fortælling, fordi vi ikke får nogen modsætning – hvad hans indre kamp? Vi reduceres til tilskuere og står enormt meget af. Det bliver for selvsmagende. Der er ikke noget beretterniveau, fordi niveauerne - privatpersonen Fassbinder, instruktøren Fassbinder og hovedkarakteren Fassbinder - smelter sammen. Men der er en historie i filmen, og den væves efterhånden mere og mere ind: fortællingen om Fassbinders mor. Her er vi pludselig ovre i et dokumentarfilmsinterview. Fra at være en dokumentarfilm, hvor instruktøren har hovedrollen (og ødelægger sin egen fortælling) bliver de til en interviewhistorie med moderen i hovedrollen. Og denne er langt mere interessant, fordi hun har ambivalens og smerte i sig.

### **Om at være smertejæger**

Det er dobbeltheden, der er spændende. Hvis ikke der er nogen dobbelthed, så bliver det "man merkt die Absicht und wird verstimmt" (man aner hvad instruktøren gerne vil have os til at føle og mister al spænding for udfaldet). Fortællingen om Rainer Werner Fassbinder spiller kun på ét niveau: ih, hvor har han det dårligt. Men i fortællingen om hans mor sker der noget. Der er denne her kvinde som er Fassbinders mor, og som er skide sød. Hun har prøvet at gøre det godt og er i vildrede, fordi sønnen driver hende – hvad mener hun at man skal gøre ved terrorismen? Moderen slutter i desperation med at sige: - *Jamen, med hele det her terrorisme, hvor de pludselig går ind og forstyrrer vores hverdag og der kan ske alt muligt, burde man lave nogle ekstra love? Man burde faktisk sådan sige, at man kunne gøre alt muligt ved dem, måske endda skyde dem. Faktisk ville det være bedst i*

sådanne perioder, at man standser demokratiet og får en stærk mand ind. Ja, en god stærk mand. Samtidig med at hun godt selv kan høre hvad det er hun sidder og siger. Hun som har oplevet Det tredje Rige. Den søde dejlige mor sidder og siger: jeg vil gerne have at der kom en stærk Führer igen, som kunne klare ærterne, så man ikke havde alt det der ukendte, usikre. Fassbinder prøver at sige: - *Hvad er forskellen på en morder og en terrorist? Der er mordere og mord hver dag i Tyskland, men da ophæver vi ikke lovene og laver undtagelsestilstande.* Her bliver det rigtig interessant, fordi moderen har det så svært. Hun kan godt se det forfærdelige i hvad hun siger, men er samtidig bange for udviklingen. Hun står i smerte.

Dén der har den emotionelle smerte er en fortællings hovedkarakter. Hvad er vores – beretternes - opgave? At få den frem. At være "smertejægere"! Ligesom Osvold finder ind til sin karakters smerte må dokumentarfilminstruktøren finde ind til den i *sin* hovedkarakter! Så fortællingen om mor bliver: vil det lykkes mor at indse at hendes angst for opløsning koster genindførelsen af fascisme? Eller vil hendes medieskabte angst få hende til at ønske Hitler tilbage? Det er fandens til spændingsdefinition! Og den lykkes i filmen. Det er rystende at se på. Men der er bare den irriterende ting ved det, at vi aldrig får lov til at komme helt ind i vores hovedkarakter. Det gør vi ikke, fordi en filminstruktør ved navn Rainer Werner Fassbinder hele tiden fylder, mens han driver moderen til erkendelse. Vi vil bare have lov til at være sammen med mor i hendes erkendelser og kampe, men er hele tiden i "two-shot" med Rainer og mor, og Rainer støjer i en sådan grad, at vi aldrig kommer til at lære moderen rigtigt at kende. Vi kommer ikke tæt nok på hende til at se smerten i hendes ansigt, når hun opdager hvad det er hun selv sidder og siger. Det er som at se et talkshow, hvor man også kan blive i tvivl om hvem der er hovedkarakteren. Er det gæsten der kommer ind og fortæller sin historie og står i smerte, eller er det studieværten?

### Øjnene er sjælens spejl

Det undrer mig, at navnlig dokumentarfilmfolk aldrig har forstået, hvad jeg synes burde være fuldstændig grundlæggende, når man skal drive et menneske frem til en smerte: at hovedkarakteren får lov til at være i sit erkendelsesrum, uden at være i interviewerens øjenspejl. Det er altid - i dokumentarfilm og i fiktion - det at karakteren får lov at være alene med sig selv, til at stå i indre konflikt, som laver de gode momenter/scener. At vi får lov til at se – og det er det, filmen, kameraet, kan indfange – tvivlen og det endnu uafklarede i den interviewedes ansigt. Én af de få der igen og igen har formået at gøre det, er Poul Martinsen - men han er også uddannet psykolog.

Der er tre rum, en karakter kan være i med sin opmærksomhed. Fordi det er en del af opdragelsen at "rette ryggen og se folk i øjnene", er de fleste danskere overforbrugere af at se i øjnene og være i deres *kommunikationsrum* (Jægerkorpset kalder det "øjentjenerrummet"), hvor man hele tiden er i den andens øjne, når man taler sammen. Men du kan jo ikke pr. natur hvis jeg spørger dig om noget - *Hvad lavede du sidste juleaften?* - blive i mine øjne. Du må ryge ind i erindringen og op med øjnene for at huske hvor du var. Det rum har Bergman kaldt for *forestillings- og erindringsrummet*, hvor vi ser det for os som vi husker. Det tredje rum er *erkendelsesrummet*. Her er du, når du mærker efter hvordan du har det. Da rejser øjet automatisk nedad, indad.

Jeg vil vove den påstand, at 80 procent af alle interviews i dokumentarfilm og ikke mindst på tv har en interviewer, som sidder i "øjenakse" i forhold til den, der skal interviewes og som *burde* være hovedkarakter. Men fordi instruktøren sidder overfor og fastholder offeret låst i øjnene - og dermed i mere end én forstand er "med i billedet" - får hovedkarakteren aldrig lov til at være alene i sin indre kamp. Det er tydeligt at interviewofferene forholder sig til interviewsituationen. Deres opmærksomhed rettes mod instruktøren - de forholder sig konstant til hans spørgsmål, til at de betragtes og til hvordan deres udsagn bedømmes – *gør jeg mig nu godt?* Dermed driver instruktøren sit offer til at være i sin "persona", i hvordan han/hun gerne vil opleves. Offeret/hovedkarakteren er i selvbedømmelsens og ikke i hengivelsens rum. Dét kommer der kun få selvforglemmende

momenter ud af. Og da det er kampen mellem de forskellige rum og modsatrettede følelser, der skurrer mod hinanden, som laver spændingen for publikum, er det åndssvagt, at beretteren/instruktøren ikke tillader offeret at være i sin kamp!

Hvis man har et par øjne på sig, går man aldrig over i erindrings- og erkendelsesrummet, fordi det virker uhøfligt. Den gode opdragelse - reglen om at se den i øjnene som vi taler til - spærrer for at hovedkarakteren mærker efter, erkender, når der sidder en pæn instruktør og stiller spørgsmål. Opmærksomheden kan ikke både kan være ude og inde.

Det er ikke få instruktører, der har siddet ved klippebordet og ærgret sig over, at deres offer ikke fortaber sig og glemmer selve optagelseancen og hengiver sig til sin smerte.

Man kan naturligvis ikke generalisere om, hvorvidt det bare er dumt og dårligt, når instruktøren medvirker i sin egen film. Til gengæld kan man spørge: forstyrrer det berettelsesniveauet? Lægger instruktørens medvirken forhindringer i vejen for at vi kommer ind i offerets erkendelsesrum, ind til de indre kampe i hovedkarakteren? Hjælper instruktørens medvirken publikum til at komme ind og holde af, føle med og se billeder, eller tager det fra oplevelsen, så man sidder og forholder sig intellektuelt til replikker? Dette må være afmålingen i forhold til, om instruktøren skal være med i sin egen film eller ej. I alle tilfælde vil længere tid i forestillingsrummet give frihed, både for interviewofferet og for interviewer. Det kan faktisk være rart for interviewofferet, hvis han/hun ikke behøver at forholde sig til interviewer, men får lov til at gå ind og mærke efter i sig selv. Og der bliver bedre film ud af det, fordi det fører os publikummer ind til dér hvor sjælen bor. Så vi mærker følelserne, og får billeder på...

#### Faktaboks

Jens Arentzen er skuespiller, instruktør og manuskriptforfatter.

Han har produceret undervisningsmaterialet: *Skuespillerens Værktøjer* (Bog/video) - se mere på [www.stories.dk](http://www.stories.dk).



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||

.....

■ 16:9, november 2003, 1. årgang, nummer 4

## Begrænsningens kunst på Den Danske Filmskole

Af [HEIDI JØRGENSEN](#)

*Folk både ser og producerer danske film som aldrig før. 80'ernes krise er vendt til succes. I 1987 blev der kun produceret 7 danske film i alt på hele året. Dette alarmerende lave tal steg langsomt og ramte i 1996 23 danske film, og man begyndte at omtale opblomstringen med florumvundne vendinger som dansk films 2. guldalder eller dansk films nye bølge. Her vil jeg give et indblik i, hvordan den Danske Filmskole i København har været og fortsat er en vigtig faktor i bølgens udvikling.*

Den nye bølge indtraf altså i 1996, tre år efter, at Thomas Vinterbergs såkaldte "gode årgang" forlod Den Danske Filmskole. Det var her min egen nysgerrighed, efter at undersøge sammenhængen mellem 'skoling' og succes, så småt begyndte. Nu skriver jeg på en ph.d. afhandling, der hedder *Dansk films nye bølge – afsæt og aftryk fra Den Danske Filmskole*. Med en større interviewundersøgelse og observation af Filmskolens undervisning har jeg fundet ud af, at det bestemt er rimeligt at tillægge læringsmiljø og –metoder på Filmskolen en stor del af æren for, at vi danskere har genvundet lysten til at se danske film. For straks at strø lidt malurt i bægeret, så roses dansk film ikke kun, men kritiseres også for at udgøre en lidt for ensformig hverdagsrealisme. Lad mig imidlertid i denne artikel præsentere den bredde, der findes og er på vej frem ved at give indsigt i film af to lovende instruktører Christoffer Boe og Martin Strange-Hansen. Jeg vil også afslutningsvis løfte sløret for, at der allerede er fornyelse på vej i form af et nyt fag på Den Danske Filmskole. Den opblomstring, vi oplevede i 1996, er mulig at spore tilbage til strukturelle og læringsmæssige ændringer på Filmskolen i slutningen af 80'erne og i begyndelsen af 90'erne. Dette er et spor, vi desværre ikke har plads til i detaljer at følge her. Men der er nye tiltag på skolen, som givetvis vil slå igennem i filmene inden alt for mange år. Ligesom der vedvarende bliver optaget nye elever på skolen, som tegner sig for modreaktion og innovation.

### Filmskolens 'filosofi'

I 1997 blev 6 nye elever lukket ind på skolens instruktørlineje, deriblandt Martin Strange-Hansen og Christoffer Boe. I 2001 kom de ud i den anden ende med to meget forskelligartede bud på afgangsfilm, *Når lysterne tændes* og *Anxiety*. Martin Strange-Hansen fulgte hurtigt op på den succes, som afgangsfilmene blev, med sin debutfilm *Der er en yndig mand* (2002). Det er en novellefilm lavet af den samme produktionsgruppe fra Filmskolen, som stod bag *Når lysterne tændes*, og snart efter vandt den en Oscar for bedste udenlandske film af kort format. Filmen har mange ligheder med afgangsfilmene bl.a. i form af, at de begge er komedier. Christoffer Boes spillefilmsdebut *Reconstruction* rummer også slående ligheder med afgangsfilmene. Den har de samme hovedrolleindehavere, det samme produktionsteam bag og gennemspiller et kærligheds-tema som i *Anxiety*.



I det første halve år af 2003 blev der produceret intet mindre end 13 danske spillefilm og solgt 2,0 mio. biografbilletter til danske film. I samme periode sidste år var tallet 1,3 mio. Det viser tal fra Danmarks Statistik. Dermed blev en dansk film i gennemsnit set i biografen af mere end dobbelt så mange tilskuere, som en amerikansk film.

At danske film er i stand til at vinde priser ved så forskelligartede prisuddelinger som Cannes-festivalen og Oscar-uddelingen, er med til at udpege den bredde, som – hverdagsrealisme eller ej – faktisk eksisterer for øjeblikket. At de to instruktører har gennemgået samme uddannelse, og alligevel udtrykker sig så forskelligt som vi skal se, stammer naturligvis fra deres forskellige former for talent; men også fra at eleverne bevidst 'nurses' som forskellige på Filmskolen.

Det er skolens 'filosofi', at personlige udtryk frisættes bedst, når der sættes en ramme for elevernes udfoldelsesmuligheder. Begrænsningerne får dem til at tænke kreativt og slippe præstationsangsten. For at kreativiteten overhovedet skal trives og ikke blot flyde ud, kræver skolen f.eks. at mødepligten hver dag fra kl. 9-16 overholdes. Et andet eksempel på udøvelsen af lovmæssighed er de såkaldte pennenprøver, der er Filmskolens centrale øvelser. Her får de studerende en opgaveformulering, "[...] hvor konditioner og spilleregler præciseres i forhold til opgaven, og hvor det pædagogiske og faglige sigte klargøres." (Wiedemann: 8). Prøverne er typisk afgrænsede, så de omhandler bestemte dele af en produktionsproces. Eksempelvis kan manuskript og/eller locations være givet på forhånd. I min undersøgelse beskriver langt størsteparten af eleverne pennenprøver som et godt arbejdsredskab. De opfatter generelt skolens rammesætning som et yderst vigtigt aspekt i deres (ud)dannelse og videre arbejde med produktion.

Mogens Rukov er leder af manuskriptforfatteruddannelsen på Filmskolen. Han har undervist der siden 1975 og er en vigtig faktor i udviklingen fra "subjektivitetens lov", som han kalder tilstandene på skolen i 60'erne og 70'erne, til brugen af klare spilleregler, der har domineret skolens undervisning fra midten af 80'erne og frem. I 1991 giver han udtryk for, at:

Nu kan vi spille med reglerne. [...] Vi kan hjælpe de studerende, netop ud fra regel-sikkerheden, med at kræve en fuldstændig disciplinering omkring grundlæggende indsigt og vaner. [...] En fuldstændig sikkerhed vil hjælpe dem til at slippe sig selv løs. Det vil give dem en ro og en sindsligevægt til at komme i uligevægt. (Bro: 40).

Gunnar Wille, leder af animationsinstruktøruddannelsen på skolen, giver i mit interview med ham fra maj 2002, yderligere indsigt i noget af det særlige for undervisningen på Filmskolen:

[...] stor kunst eller god kunst eller velfungerende fortælling kommer ikke ud af uendelige muligheder. Det er faktisk det modsatte: jo mere konkret begrænsningerne er sat op, jo bedre bliver det. Det virker tilsyneladende stimulerende på fantasien og på kreativiteten, at man siger: jamen her er en kasse, du har kun den, og du er nødt til at være inden for den. Så vil man jo prøve at sige, jamen, hvor er grænsen for den her kasse, ikke. Og det er jo det samme princip, som dogmefilmene har brugt, og det er jo helt klart helt fantastisk. Det er en fantastisk opdagelse, at det er sådan, det virker.

Og virker, det gør det tilsyneladende. Ligesom Dogme-reglerne således kan siges at være inspireret af Filmskolens pennenprøver, kan den naturlige historie også betragtes som en ramme, eleverne arbejder inden for.

### **Normalitetens og skandalens plot**

Der har altid været gjort brug af naturlige historier i kunsten. Det er ikke noget, som Rukov har opfundet. Men han har i høj grad med sin undervisning skærpet elevernes bevidsthed om brugen af de naturlige historier. Deri ligger også en befrielse for eleverne. Præstationspresset mindskes, når de f.eks. bliver bedt om at lave en scene, hvor en person ankommer og stiger ud af en bil. I stedet for at de fritstilles til at lave en scene om hvad som helst. Da Rukov sammen med daværende rektor Henning Camre i 80'erne startede et slags opgør med dyrkelsen af 'de smalle film' på Filmskolen, kom den naturlige historie til at spille en stor rolle. Min undersøgelse udpeger, at Rukovs vægtning af den naturlige historie i undervisningen har været meget betydningsfuld. Den del af undervisningen har haft stor indflydelse på elevernes måde at lave film på også efter endt uddannelse.

*Reconstruction* er i øvrigt blevet til som en del af lowbudget-projektet *Directors Cut*. Hvad angår det finansielle, slægter *Directors Cut* både Filmskolens Lowbudget-seminar i 1992 og Dogme 95 på. I modsætning til Dogme 95 er der dog ingen æstetiske restriktioner knyttet til *Directors Cut*. Ved Cannes Festival 2003 blev Boe tildelt prisen *Det Gyldne Kamera*, som gives til den bedste debutant, og siden har *Reconstruction* høstet flere priser. Således er Boe sikret 100.000,- i tilskud til sin næste film.

Allerede i forordet til *Filmskolens Studieordning* betones det, at elevernes særpræg skal medtænkes i uddannelserne: "De konkrete undervisningsplaner indrettes efter de aktuelle studerendes egenart og talent [...]" (Wiedemann: 2).

Rukov indkredser den naturlige historie på følgende vis: "Forudsætningen for, at man kan lave en overraskelse eller noget interessevækkende, er at grundlaget er noget vi kender mekanikken i. Det er sådanne historier som interesserer mig. Naturlige historier er f.eks. at gå på toilettet. Det er en naturlig historie. At tage en elevator er en naturlig historie. At gå ind i en bil." (Rukov: 126)

Hvis de, som hensigten er med naturlige historier, virker genkendelige i forhold til vore egne liv, så skabes der engagement og empati fra tilskuerens side. For at optimere engagementet skal naturlige historier ifølge Rukov kombineres med overraskelser. Han omtaler to plots: normalitetens plot, som er den naturlige historie, og skandalens plot, som er bruddet på normaliteten. Ved at anvende normer, der genkendes af tilskueren, og som skaber genkendelighed og troværdighed, er grundlaget for en tilskuer-reaktion, når normerne brydes, etableret på bedste vis. Målet er *ikke* at skildre hverdagen mimetisk, men at arrangere en vekselvirkning mellem naturlige historier og det skandaløse og derved tiltrække og overraske tilskueren i passende nøje beregnede mængder. Genkendelige situationer skal endvidere arrangeres, så de kommer til at udtrykke eksistentielle problemstillinger, for det er naturligvis oftest disse – og ikke hverdagen som sådan – der optager filmkunstnerne. Som Rukov skriver: "På den måde er filmen hele tiden en bearbejdning af et filosofisk problem, som ikke er mere filosofisk end at det kendes fra hverdagen." (Rukov: 74). *Anxiety, Når lysterne tændes, Der er en yndig mand og Reconstruction* forholder sig alle på forskellig vis til de naturlige historier. Lad os se, hvordan de spiller ind først i *Når lysterne tændes*.

### Lyst til fornyelse af komediegenren

*Når lysterne tændes* indledes visuelt med, at credits præsenteres på skærmen/lærredet, mens der i baggrunden køres en svimlende kameratur langs med rillerne i en murstensmur. Ved udzooming viser det sig at være en halvmur placeret i et køkkenalrum. Denne tur illustrerer, at det naturlige og det overraskende kan sætte sig spot helt ned i filmsproget. Vi overraskes og forføres af den lange travelling, som altså viser sig, og her bryder det naturlige og genkendelige igennem, at være riller i en køkkenmur.

Med denne svimlende intro etableres det, at vi befinder os hjemme i et ganske almindeligt køkken i noget, der ligner en parcelhusidyl. Det skaber genkendelighed. "Vi bor lige i nærheden", får vi også at vide. Voice-over'en er hovedpersonens stemme, der fortæller, at han hedder Klaus Jacobsen (Jesper Asholt). Via voice-over og elegant krydsklipning introduceres også konen, Anita (Anette Støvelbæk). Historien er enkel: Klaus fremstilles som en ganske almindelig dansk mand med en smule eventyrlyst. Han holder af sin kone, men vil ikke sige, at han elsker hende. De har været gift i 12 år, så det er småt med spændingen. Men i løbet af filmen erkender han, at det krydderi på tilværelsen, som han søger, i virkeligheden udgøres af den timian, hans kone putter i de gule ærter. For en stund finder Klaus ro og 'spænding' på en bodega, hvor han spiser gule ærter. Roen, som breder sig med de gule ærter, kommer effektivt til udtryk via en krydsklipning mellem bodegaens stilhed og hjemmet, hvor han er ved at få de grønne ærter i den gale hals, fordi hans børn løber skrigende omkring. Men udflugt til bodega, biograf og hotel begynder snart at kede ham. Imens sker imidlertid det, at Anita finder spænding i troen på, at hendes mand har en elsker, så hun nægter at lade sig skille. Klaus fortæller så, at elskerinden har begået selvmord, men han bliver nødt til at genoplive hende, da Anita insisterer på at arrangere hendes begravelse. Et af filmens udsagn synes derved at blive, at lidt små hvide løgne ikke nødvendigvis er dårligt for ægteskabet. F.eks. begynder deres sexliv at fungere glimrende efter elskerindens opfindelse.

Det skandaløse plot består i vor mands tiltagende løgne og toppes med elskerindens selvmord. Det naturlige plot er hele iscenesættelsen af familiens hverdag, som skaber genkendelighed og grundlaget for overraskelserne. Den naturlige historie har glimrende betingelser i køkkenet. Der knytter sig stor genkendelighed til dette rum, hvilket er med til at sikre tilskuerens indlevelse. At familien i *Når lysterne tændes* samles omkring aftenmåltidet i køkkenalrummet og spiser hjemmelavet mad, er et udtryk for de traditioner og den samhørighed, som familien indeholder, og som manden i løbet af filmen lærer at værdsætte. Men genkendeligheden i køkkenet brydes bestandigt af de absurde og eskalerende historier om elskerinden. *Når lysterne tændes* forholder sig derved ret eksemplarisk til det, Rukov beskriver som: "En række

*Når lysterne tændes* blev kåret som den bedste ikke-amerikanske filmskolefilm og vandt dermed en såkaldt Mini Oscar. Historien er skrevet af instruktøren selv i fællesskab med manuskriptforfatter Flemming Klem, også uddannet fra Filmskolen.

Til denne indledning knytter sig en interessant anekdote, som Martin Strange-Hansen har fortalt mig. Filmholdet havde nemlig lånt et meget dyrt kamera og planlagt at bruge det på en indviklet kameratur, der skulle starte ude i haven oppe i et træ og langsomt bevæge sig ind i huset. Imidlertid forårsagede regnvejret, at kameraet led skade, hvorfor kameraturen langs muren blev et kreativt alternativ, der udsprang af, ja, begrænsninger!

naturlige historier følger efter hinanden, hvor skandalerne fører fra den ene til den anden naturlige historie, indtil historien og skandalerne er længst ude, kompetencen størst, skandalens mulighed størst." (Rukov 2002: 26).

Filmen bekender sig klart til genrekonventioner forbundet med komedie. Derved har den slægtskab med nyere danske komedier, der også abonnerer på realismeformer og naturlige historier, som f.eks. *Den eneste ene* (1999), *En kort en lang* (2001) og *Okay* (2002). Der er mange overdrevne og dermed komiske scener i filmen som f.eks., at Klaus ser *Dødelig farlig ondskab* i biografen. Hermed refereres til filmen *Dødbringende våben*, der tilbyder en overdosis af spænding og står i meget klar kontrast til konens behov for at se romantiske film - gerne derhjemme på tv. Absurd nok er denne film, det eneste biografen har på plakaten, hvorfor spændingen er for nedadgående, da Klaus ser den for syvende gang. Opadgående er til gengæld tilskuerens mundvige, man trækker på smilebåndet mange steder i filmen over de absurde situationer.

*Når lysterne tændes* benytter ikke et påfaldende synligt filmsprog. Hele tiden er de æstetiske virkemidler med til at formidle narrationen, uden at de gør specielt meget opmærksom på sig selv. Selvom filmsproget således er forholdsvis klassisk anvendt og bestandigt orienterer tilskueren om tid og rum, så er krydsklipningen eller den svimlende kameratur i indledningen samtidig vidunderlige visuelle godbidder til tilskueren. Godbidderne og genkendeligheden udgør en frisk fornyelse af den traditionelle komediegenre.

### **Angstprovokerende fornyelse af filmsproget**

Mere radikalt ser det ud med anvendelsen af æstetiske virkemidler i *Anxiety*. Handlingen er også i denne film forholdsvis enkel. En ung mand (Nikolaj Lie Kaas) rejser til Sverige for at se et teaterstykke, hvor hans kæreste (Maria Bonnevie) spiller med. Han er øjensynlig jaloux – nærmest på grænsen til det neurotiske. Alt, hvad hun gør, mistænkeliggøres. Hun siger, at hun elsker ham og vil ham det godt. Men det er svært for ham at tro på. Som *Når lysterne tændes* består *Anxiety* også af en vekselvirkning mellem naturlige historier og skandaler, men hurtigt tager sidstnævnte overhånd. Lad os til sammenligning med *Når lysterne tændes* se nærmere på filmens indledning. Udgangspunktet er en normal situation, hvor hovedpersonen kommer løbende blandt en masse andre mennesker. Location i åbningsscenen er Storkepringvandet på Strøget i København, hvilket betyder genkendelighed i hvert fald for det danske publikum. Han passerer en masse mennesker, der overværer en mimikers optræden. Manden stopper op og ser underligt fraværende ud. Mimikeren efterligner hans bevægelser, hvilket kortvarigt er morsomt. Både humoren og genkendelighed brydes dog hurtigt, da manden synker sammen på gaden i noget, der ligner et anfald af stor sorg eller angst. Sagens alvor understreges af, at mimikeren opgiver sine bevægelser og spørger manden: "Is something wrong with you?" Dette spørgsmål forfølger tilskueren resten af filmen, for er der noget galt med ham? Efter at have sundet sig lidt, svarer vor hovedperson: "Jeg har det fint" og går videre. Scenen har både den funktion, at tilskueren gøres nysgerrig efter, hvad der er galt med denne mand, samtidig med at mimikerens tilstedeværelse antyder, at vi har at gøre med en mand, der i høj grad er ved siden af sig selv. De efterfølgende scener tilhører igen normalitetens plot. Der etableres genkendelighed i forhold til at læse dagbogen fra én, man er usikker på, og blive sur når den elskede lader vente på sig. Men denne mand skildres snart efter som mere jaloux end almindeligt. Han får hallucinationer og bryder fysisk sammen, når han ikke er alene med sin kæreste. Alt han vil er at være alene med hende. I alle scener, hvor de er i selskab med andre, eller hvor han mangler hende, er han skildret ude af balance. Mens scenerne, hvor de er alene sammen, giver indtryk af ro og balance. De to niveauer understreges af de æstetiske virkemidler. Angsten, det usammenhængende og kaotiske, som manden oplever, føres nemlig yderst effektivt helt ud i filmsproget. Brugen af håndholdt kamera og akontinuerlig klipning understreger sindstilstandene. De ufokuserede billeder, som især anvendes i starten og i slutningen, indikerer også, at det kunne være hjemmevideo. Dvs. at det kunne foregå hos dig eller

mig, hvilket igen sikrer empati.

Der er set stort på kontinuiteten i klipningen. Boe stoler på, at tilskueren fokuserer på følelserne og sagtens kan kapere springene i tid og sted. Klipningen er innovativ og peger med sine mange jump-cuts mv. tilbage på Lars von Triers film og på Jean-Luc Godards film fra fransk nybølge i 60'erne. Samtidig peger klipningen også fremad og udpeger nye muligheder for filmmediets omgang med tiden. Etableringen af opbrudt tid er med til at skabe de mentale rum, som *Anxiety* inviterer os ind i. Herved efterstræber den ikke en mimesis i forhold til en virkelighedsskildring, men er nærmere en skildring af en psykologisk tilstand. Vi følger ikke, hvad manden realistisk burde kunne se, men hvad han *føler*, hvilke stemninger han er i. *Anxiety* er et mesterværk i at skabe stemninger.

### Bredden i dansk film

Boes og Strange-Hansens film rummer to vidt forskellige tilgange til brugen af naturlige historier i indhold såvel som æstetik. Hvor *Når lysterne tændes* i det meste af filmen forbliver i de naturlige historier, blot en anelse karikerede, så fjerner *Anxiety* sig hurtigere fra normalitetens plot og skaber et mentalt rum. Det gør filmsproget iøjnefaldende i *Anxiety*, mens *Når lysterne tændes* er holdt i et mere diskret, men alligevel raffineret filmsprog. Begge film omgås patosbegrebet, idet vi følger to mænd, der gerne vil kærligheden, men som skaber nogle store problemer og lidelser for sig selv undervejs. Det er eksistentielle problemer, der vendes og udtrykkes via mere eller mindre hverdagsagtige situationer. Filmene er repræsentative for to tendenser, der kendetegner nyere danske film, og som jeg mener udspringer af de naturlige historier og begrænsningens kunst på Filmskolen. *Når lysterne tændes* udvider og fornyer komedien med flere konventioner fra realismen, end denne genre traditionelt rummer, og tilføjer den lækre audiovisuelle detaljer, som komedien normalt ikke kan prale af. *Anxiety* viser nye veje for, hvordan filmsproget kan formidle stemninger, lege med tiden og derved skabe en slags mental realisme. Begge afgangsfilm vidner på hver deres måde om de personlige afsæt og den store smerte, der for filmfolk kan være forbundet med at lave film. Det giver en forståelse for, hvor vigtige de trykke rammer og reduktionen af kompleksiteten på Den Danske Filmskole er for eleverne. Det er bemærkelsesværdigt, at undervisningsformerne og samarbejdet i produktionsgrupper på Filmskolen kan resultere i værker så forskellige som disse. Således rummer årgang 2001 potentialer, der kan føre dansk films 2. guldalder i nye og forskelligartede retninger. For fremtiden kan vi endda forvente os endnu mere fornyelse inspireret af et helt nyt fag på Den Danske Filmskole. *Cinematurgi* hedder det, og det omhandler forskellige aspekter ved Production Design. Ideen om et nyt fællesfag, dvs. et fag alle eleverne har, har længe ulmet på Filmskolen ifølge Gunnar Wille. I efteråret 2002 blev det en realitet. Undervisningen kan meget vel betyde, at der - ovenpå en række film med skrabet æstetik - bliver endnu flere lækre audiovisuelle detaljer at se frem til. Jeg ser ingen grund til andet end optimisme i forbindelse med dansk films fremtid.

#### Faktaboks

Litteraturliste:

Rukov, Mogens, red. Christensen, Claus: *Festen og andre skandaler* (Kbh. 2002)

Bro, Arne; (red.) *Filmskolen – de første 25 år* (1991) (intern udgivelse på Den Danske Filmskole)

Wiedemann, Vinca; (red.) *Den Danske Filmskole - STUDIEORDNINGEN* (1997) (intern udgivelse på Den Danske Filmskole)



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

« [forrige side](#) | [næste side](#) »

16:9, november 2003, 1. årgang, nummer 4

6

## Ny dansk film og den realistiske tradition

Af [LISBETH OVERGAARD NIELSEN](#)

*Realismen inden for dansk film har mange historiske varianter, men de har alle noget til fælles og spiller en afgørende rolle for hvordan dansk film laves og for hvad publikum forventer. Det mener lektor Birger Langkjær fra Københavns Universitet, der er ved at skrive en bog med arbejdstitlen "Filmstil, realisme og genre - teoretiske perspektiver på dansk film".*

Birger Langkjær er i akademiske kredse formodentlig mest kendt for sin forskning om filmlyd og perceptionen af filmmusik, hvor han har arbejdet i feltet mellem kognition og æstetik.

Nu har han imidlertid kastet sig over dansk film og den særlige realisme, der synes at knytte sig til den danske filmtradition. Ifølge Birger Langkjær er meget af den litteratur, der findes om dansk film historisk eller baseret på enkeltstudier af instruktører eller film. Der er for lidt dansk filmforskning, der beskæftiger sig med en systematisk fremstilling af dansk film, mener Langkjær, og meget af den filmteori der skrives og bruges i disse år kommer fra USA. Det betyder at de 'paradigmatiske eksempler' typisk er amerikanske - alternativt franske (eller andre store filmlandes internationalt kanoniserede film).

Det samme mener han gør sig gældende inden for genrediskussionen, hvor "realisme" i et fx amerikansk perspektiv primært er en filmteoretisk diskussion, der handler om filmens "lighed" med virkeligheden eller noget man ser på tv:

"I Danmark, derimod, er realismen en lang tradition, der spiller en afgørende rolle for, hvordan film laves, hvad publikum forventer etc. Selvom den danske realisme har mange historiske varianter som fx 40ernes sociale realisme med hverdagens små eksistenser, 60ernes realisme med inspiration fra den modernistiske film og 70ernes delvist ungdomspsykologiske film, så er det min påstand, at de alle har noget til fælles. Selv efter genrefortællingens gennembrud i dansk film fra midten af 90erne, spiller realismen stadig en afgørende rolle om end det nu ofte er i selskab med komedien".

"Realismen gennemspiller gentagne problematikker samtidig med at den ofte vil have en nutidighed i filmstil, i dialogens talesprog, konfliktstof mm., som giver den en særlig status. Dette er et forhold den faktisk deler med komedien, hvilket måske gør det mindre overraskende at realisme og komedie for alvor har fundet sammen de sidste fem år".

*Du ser altså realismen som del af en lang tradition inden for dansk film, en tradition, der ganske vist har forskellige historiske varianter, men alligevel et vist fællesskab. Mener du ligefrem, at man kan tale om en særlig dansk form for realisme (hvor englænderne jo fx nærmest kan karakteriseres på deres (social)realisme)? I så fald, har du nogen ide om, hvori den bunder og er den altid prægnant, filmstilistisk/tematisk eller kan den danske realisme lige så vel være en "tone" i filmen?*



Birger Langkjær (1965-), lektor, ph.d., cand.mag. et art i moderne kultur og kulturformidling, filmvidenskab og filosofi.

“Realismen er jo ingen specielt dansk opfindelse. Men ikke mindst i de nordiske lande og i England har den en særlig stærk placering som en slags mainstream filmpraksis. Den er et naturligt alternativ til den egentligt genrebårne fortælling, som i dansk sammenhæng overvejende udgøres af komedien”.

“Man glemmer nogen gange, at Hollywood er en national filmindustri, der i høj grad orienterer sig mod sit store hjemlige marked. Samtidig spiller den amerikanske genrefilm på en række mere eller mindre universelt genkendelige følelser såsom angst, såret stolthed, forelskelse etc., som de forskellige genrer rendyrker og som det udbredte kendskab til amerikansk kultur gør umiddelbart forståeligt for mange ikke-amerikanere. Heraf Hollywoods enorme filmeksport. Det gør sig jo ikke gældende den anden vej rundt. Hverken Olsen Bandens komiske underhunde eller Nils Malmros feterede århus-dialekt vækker den store genklang “over there”, fordi alt det underforståede, der gør det sjovt eller vedkommende, er noget man skal kende til”.

“Realismen som et naturligt valg inden for dansk film tror jeg også hænger sammen med en meget stærk naturalistisk tradition i hele norden, der historisk kommer fra teatret, men som er gledet ind i filmen: dels fordi en del danske film har været filmatiseringer (af naturalistiske teaterstykker eller realistiske romaner), dels fordi danske skuespillere spiller både teater og film (og tv-fiktion), da markedet er for småt til at nogen udelukkende kan slå sig op som filmstjerner (modsat USA). I 1940erne gav denne spillestil fine resultater, mens en ny brug af unge skuespillere og børn (amatører) i nogle af 60ernes og 70ernes film gav et tiltrængt pust af virkelighed. Nogle af dogme 95-filmene arbejder med visse tilfældighedsprincipper, der kan opstå af de forholdsvis lange optagelser, og som undertiden lader kamera og mikrofon indfange en slags ikke-kalkulerede udtrykskvaliteter i skuespil og situation. Det sker f.eks. i den overordentligt vellykkede *En kærlighedshistorie* (2001). På denne måde ændrer realismens stil sig historisk”.

Det, der trods de historiske variationer, binder filmene sammen, er optagetheden af en række menneskelige konflikter, ofte nutidige, der på én gang er veldefinerede og svære at løse. Familien, skolen, arbejdet og andre sociale rum er ikke bare kulisser (som de kan være i krimien, f.eks.) men undertiden de egentlige antagonister, der gør det svært for realismens skæve helte og heltinder at finde sig til rette med livet. Bestræbelsen på at indfange dette, tror jeg, er fælles for realismen i diverse lande. Men den konkrete form og de detaljer, hvoraf dramatisk betydning kan vokse, har selvfølgelig en vis national/kulturel og tidsbundet kvalitet”.

*Hvordan fungerer den filmiske realisme så?*

“Det er en udbredt forestilling at realisme er noget med sult, snavset tøj og slumboliger. I dansk sammenhæng er det ikke en rigtig karakteristik. 1940ernes danske realisme byder bestemt på baggårde men også på pæne borgerhjem. Realismen i *Soldaten og Jenny* (Jakobsen, 1947) og *Ta' hvad du vil ha'* (Palsbo, 1947) består i høj grad i deres karakterisering af borgerskabets kynisme. På denne måde er den klassiske danske filmrealisme ofte båret af en humanistisk etos. I 1960ernes danske film findes så inspirationen fra den modernistiske film, specielt den franske, som giver realismen en psykologisk og undertiden eksistentiel drejning i film som *Weekend* og *Der var engang en krig*. I realismen skal man - ligesom Johnny i *Johnny Larsen* - lære at sige nej. Men pointen er, at man ikke som Bruce Willis kan sige 'motherfucker' og udrydde nogen, hvorefter alting bliver såre godt. I realismen fortsætter virkeligheden som åben proces EFTER rulleteksterne. Realismen ender ofte, når hovedpersonen får taget en afgørende beslutning (eller tvinges til en sådan). Herefter kan vi så spekulere og håbe på, hvordan det vil gå. Realismen er fuld af slutninger, der kan minde om en western-film: Pelle i løb over isen (på vej væk fra det højt placerede kamera) i *Pelle Erobreren* (1987), moder og søn gående hånd i hånd i *Bænken* ((2000) med ryggen til og på vej væk fra kameraet) eller hovedpersonen langs havnekajen for at tage hyre på et skib i *Honningmåne* (1978). Vi efterlader dem umiddelbart

efter den afgørende beslutning og kameraet gør det mærkbart ved, at vi ser dem på afstand”.

”Men det er svært at sige, at realismen har en egentlig stil. Et håndholdt kamera kan virke pågående realistisk når Kaj fordrukken hærger sig selv og sin lejlighed i *Bænken*. Men det kan også virke pågående stiliseret og kunstfærdigt mærkværdigt som i Lars von Trier's *Riget* (1994) - eller *Dogville* (2003) for den sags skyld. Realismen og genrefilmen er ikke nødvendigvis til at skelne på et teknisk stilplan: de vil ofte benytte samme måde at klippe dialogscener på, fx”.

”Pointen er snarere at realismen har en stil for så vidt at stillen er i stand til at pointere filmens situationer og hermed realisere realismens grundproblematikker. I Henning Carlsens *Sult* benyttes subjektivt kamera og overbelyste billeder til at vise, at hovedpersonen har konkrete mén af at sulte. Her fungerer den markante stil realistisk, fordi den fremhæver et aspekt ved hans situation. Samtidig giver den hele filmen en glidende og subjektiverende karakter, der gør at vi som tilskuere i højere grad orienterer os mod MÅDEN han oplever på end HVAD han oplever. Hermed fremstår *Sult* som en realisme, der nærmer sig modernismen ved at accentuere det indre og eksistentielle.

Nyere realisme vil ofte kombinere en klassisk og en afvigende fremstillingsform. En novellefilm som Thomas Vinterbergs *Drøgen der gik baglæns* (1994) kombinerer en kortfattet klassisk fremstillingsform med afgørende øjeblikke, der går i slowmotion samt en drømmesekvens, hvor alting - også lydene - går baglæns. Men disse markante stilafvigelser kan hele tiden forstås som afvigelser forårsaget af hovedpersonens indre mentale tilstand (fuldskab, chok, drøm). Så realismen har ingen stilistisk grundtilstand. I virkeligheden er realismen meget åben for stilistisk innovation, så længe den kan omsættes og oplevelsesmæssigt forstærke den type oplevelsesformer og konflikter, som realismen arbejder med”.

*Du beskæftiger dig meget med dansk film, og dansk film har jo vældig stor succes pt., men udover dogmefilmene, synes du så, at dansk film æstetisk og stilmæssigt har budt på noget nyt og anderledes igennem de seneste ti år?*

”Bestemt ny og anderledes i en dansk sammenhæng - i en international optik kan det diskuteres. I dansk sammenhæng har det betydet at danskere går i biografen og ser danske film, hvilket er noget nær enestående i Europa. Amerikansk film har fået konkurrence om at give én på opleveren. Ny dansk film har simpelthen fået kontakt med sit publikum, hvilket - kombineret med diverse offentlige støtteordninger - er essentielt, hvis en lille filmkultur skal leve. Årsagen til at danske film har fået et hjemligt publikum i tale har i høj grad med stil at gøre. Ole Bornedals *Nattevagten* fra 1994 kombinerede en renlivet thriller med nutidighed, humor, mundrette replikker, portrættingen af et yngre segment, der var nået over puberteten, og en stilistisk præcision i kamerabrug, musik og lyd (Bornedals erfaringer med radiomediet kan høres i denne film). Refns *Pusher* fra 1996 turde være grim i lyd, billeder og replik mens *Lets get lost* fra samme år skabte en legende æstetisk enkelthed i sort-hvide billeder og et episodisk forløb”.

”Også Vinterbergs *De største helte* fra samme år ville mere: den sparkede af fra socialrealismen og blev til thriller og roadmovie og helt for meget, en serie af genreforvandlinger, der også blev sparket stilistisk af sted. Op i midten af 90'erne ser vi en utrolig bredde, hvor de genremæssige og stilistiske vanehandlinger, der uden videre overvejelser er med til at bestemme hvilke film, der bliver lavet, og hvordan de ser ud, blev udfordret direkte og meget synligt og hørbart af den nye og ofte generelaterede stil, stiltræk der vel at mærke er kendetegnet ved stor variation”.

”Dansk film er blevet mere kulørt og mangesidig. Nutidighed, unge i sluttyverne eller trediverne, mundrette replikker og kombinationer af realisme-tematikker, genreskabeloner og stileksperimenter har gjort de sidste ti års film værd at se”.

“Internationalt set har formatet i høj grad at gøre med Lars von Trier, der har skabt en hel karriere på kompromisløst at kombinere dårlig smag med voldsom stilisering og sære æstetiske regler, der fremkalder den her karakteristiske oplevelse af fascination og ubehag på samme tid. Han startede jo i første del af firserne men uden at danne skole, hvilket han jo så delvist har hævnnet sig over med hele dogme-ideen. Det interessante ved dansk film lige nu er, at der bliver lavet både meget dyre og meget billige film - og meget forskellige film der dog for de flestes vedkommende har en god fornemmelse for publikum: publikumsleflen kan være skidt, men man kan jo også se publikum som en udfordring, som nogle man vil gribe og fascinere. Måske en mere professionel indstilling til det at lave film hos manuskriptforfattere, instruktører, producenter mm., en professionalisme der bestemt ikke behøver at ødelægge filmens nerve - måske tværtimod”.

#### Faktaboks

Birger Langkjær er lektor i medier på Institut for nordisk filologi, KUA. Han har blandt andet skrevet:

- *Den lyttende tilskuer - perception af lyd og musik i film* (2000)
- *Filmlyd og filmmusik fra klassisk til moderne film* (1997)
- 'Realism and Danish Cinema': I: Northern Lights 2002



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

«|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»

.....  
■ 16:9, november 2003, 1. årgang, nummer 4

7

## En scenes anatomi: Dødens triumf

Af [JAN OXHOLM](#)

*Ingmar Bergmans psykologiske blik og æstetiske virkemidler går op i en højere enhed i den første drømmescene fra Smultronstället (1957). Især den subjektive anvendelse af billede og lyd gør denne uforglemmelige scene til ét af filmhistoriens værste mareridt*

"Jeg er Døden!"

Sådan lyder det ubarmhjertige men ærlige svar fra "manden med leen" i Ingmar Bergmans apokalyptiske allegori over atomalderen, *Det sjunde insejlet* (1956). I dette mørke middelalderdrama følger vi en korsridders rejse rundt i et pesthærgnet Sverige. Med *Smultronstället* året efter lavede den rasende produktive Bergman endnu et hovedværk om Dødens triumferende kraft. Den danske filmtitel, *Ved vejs ende*, rammer plet. For den desillusionerede ridder afløses af en 78-årig gammel professor, der gør op med sit liv nu, hvor han nærmer sig lyset for enden af tunnelen.

Han hedder Isak Borg og spilles mesterligt af svensk films *Grand Old Man*, Victor Sjöström. Borg skal promoveres til æresdoktor i Lund, men den stædige videnskabsmand vil helst køre dertil i sin egen bil. Det er kort sagt rammefortællingen i *Smultronstället*, som man med rette kan kalde for en "eksistentiel road movie". Som filmen skrider frem, udvikler den lange køretur sig også til en mental rejse rundt i professorens ensomme sind med flashbacks tilbage til fortidens fatale fejltagelser. Men det er utvivlsomt den aldrende professors første drøm, som er filmens altoverskyggende nøglescene. Efter et roligt anslag og en konventionel titelsekvens sluser Bergman os direkte ind i Isak Borgs kaotiske indre.

### Fra Munch til Kafka

Badet i sved vågner man op efter et skrækindjagende mareridt. De fleste kender sikkert følelsen. Ingmar Bergman gør i hvert fald. For denne berømte scene er faktisk en filmisk udgave af Bergmans eget mareridt fra soveværelset. "Jeg bevæger mig med sekundets hast mellem drøm og virkelighed", har han udtalt. En drøm, som nu bliver projiceret på instruktørens *alter ego*, Isak Borg, som helt bevidst har de samme initialer som den svenske filmkunstner.

Den surrealistiske scene, som varer lidt over 4½ minut, rummer 68 kameraindstillinger med hver sin dragende poesi. Inspirationen fra Edvard Munchs angstfremkaldende motiver, Knut Hamsuns storbyroman *Sult* (1890), Victor Sjöströms stumfilm *Körkarlen* (1921), de tyske gadefilms ekspressionisme og Franz Kafkas fremmedgjorte univers er tydelig, når Isak Borg farer vildt i de ukendte gader. "Den moderne sjæl er labyrintisk", sagde Friedrich Nietzsche. Men ikke nok med det. Gud er skam også død og fraværende i denne mareridtsscene, hvor storbylandskabets golde flader er lige så kolde som den gamle patriark, der nu for alvor mærker timeglassets rindende sand. Det er dog ikke kun filmens hovedperson, som er ved vejs ende. For i de følgende 10 kameraindstillinger kan man ikke bare se, men også høre Døden over alt:



### Billede 1: Isoleret tid og rum

Mareridtsscenens første kameraindstilling viser en sortklædt Isak Borg, som vandrer ensomt rundt i en gade med forfaldne huse og nedslidte brosten. Det eneste tegn på liv er professorens slæbende skridt, der runger hult i det mennesketomme rum. Alt er bogstaveligt talt gået i stå, som det gigantiske gadeur uden visere i baggrunden af billedet symboliserer. Men under den runde skive er der også et par store øjne, som hele tiden har blikket rettet mod vores hovedperson. En detalje, der minder om gadekulissen fra Karl Grunes *Die Strasse* (1923), og som i den grad antyder, at professoren ikke kan skjule sig men er nødt til at konfrontere sig selv. Ydermere er det tidløse rum så blændende skarpt oplyst, at Isak Borg kaster en lang, sort skygge efter sig. Dette er med til at give os indtrykket af en *Dobbelgänger*, der som Døden følger Isak Borg til den bitre ende.



### Billede 2: Den larmende stilhed

I denne indstilling prøver den gamle mand at flygte fra den brændende sol, der rammer gadehjørnet som en gigantisk blitz. Faktisk malede filmholdet kulissernes mure hvide for at forstærke hårdheden fra det gennemborende lys. Desuden er stilheden så larmende, at professoren kan høre sin egen hjertebanken. Som et dramatisk værktøj anvender Bergman denne symbolske og subjektive lydeffekt for at understrege Isak Borgs angst og vise, at dette ikke er et objektivt rum. Lyden virker altså som et *memento mori* for professoren, der konstant bliver mindet om, at han snart skal dø.



### Billede 3: Den mennesketomme by

Men pludselig stopper den insisterende puls. Kameraet er nu placeret på den anden side af gaden og viser professorens rådvilde opførsel. I en pendulsvingende *travelling* sniger kameraet sig hvileløst frem og tilbage akkurat som den desperate Isak Borg, hvis handlinger nu er isomorfe med kameraets bevægelser. Endnu gang synliggøres *Dobbelgänger-motivet* i form af gadens lygtepæl, som kaster sin skygge op på den kridthvide mur. Sammen med filmfotografen Gunnar Fischer har Bergman skabt et iskoldt storbylandskab, hvor den sørgmodige professor både visuelt og auditivt bliver konfronteret med sin egen tomhed.



### Billede 4: Det ensomme blik

Det ser man igen et eksempel på gennem Isak Borgs subjektive *point of view*. Bl.a. i denne indstilling, hvor professoren kaster et hurtigt blik på en trøstesløs sidegade drænet for liv, som sagtens kunne være en tom gadekulisse fra Franz Kafkas mørke Prag. For ikke at tale om det rum, som Henning Carlsen tegner i den kongeniale 1966-filmatisering af Knut Hamsuns *Sult*, hvor subjektive kamerabevægelser og disharmoniske toner afspejler hovedpersonens psyke.



### Billede 5: Den anonyme mand

Men så sker det. Isak Borg får endelig øje på en fremmed person stående længere ned ad gaden. Som tilskuere ser vi kun ryggen af professoren i venstre side af billedudsnittet og så denne anonyme figur, der på foruroligende vis ligner professoren bagfra og som virker forstenet.



### Billede 6: Det absurde ansigt

Og det er han. For efter et forskrækket udtryk på professorens ansigt klipper Bergman til en ren *point of view*, hvor vi fra Isak Borgs synsvinkel ser den anonyme mand langsomt vende sig om. Herefter venter et uhyggeligt syn af et dødt ansigt uden markante karaktertræk, næsten som en reference til gadens surrealistiske urskive. I virkelighedens verden er denne figur bare lavet af en ballon og en nylonstrømpe, men den er med til at understrege absurditetens væsen og professorens følelse af fremmedgjorthed.



### Billede 7: Den spøgelsesagtige kærre

Victor Sjöström er kendt som Sveriges legendariske filminstruktør, og hele mareridtsscenen kan da også ses som en hyldest til Sjöströms eksperimenterede stumfilm *Körkarlen* (1921), hvor en spøgelsesagtig og raslende døds-kærre kører rundt. Et lignende hestekøretøj ses i *Smultronstället*, for med klagende kirkeklokker på lydsiden ankommer der pludselig en sort begravelsesvogn uden fører men med en ligkiste på ladet. Efter at have passeret professoren kører den direkte ind i gadens eneste lygtepæl. Den prøver at komme fri, men sidder fast akkurat som Isak Borg, der i denne indstilling er fysisk indrammet af køretøjets mørke metal. Med et knirkende skrig, som var det barnegråd, falder kisten nu af vognen og vælter ned på gaden.



### Billede 8: Kraniets sorte huller

Bergman klipper tit til nærbilleder af Isak Borgs furede ansigt, der ved synet af kisten ikke trækker en mine. I denne indstilling er der ikke et frontalt lys, som rammer direkte ind på den gamle mand. Dette fravær af lys er med til at mørklægge hans øjne, der virker døde og udhulede som i et kødløst kranie. Det er en belysning, som den amerikanske filmfotograf, Gordon Willis, også udøver i sine maleriske portrætter af Marlon Brandos stenansigt i *The Godfather* (1972). Så uden en forklarende voice-over fortæller Bergman i ét eneste billede, at Isak Borg faktisk allerede er død indeni.



### Billede 9: Kistens tiltrækkende kraft

I denne sublime billedkomposition ser man en stærk kontrast mellem de sorte og hvide flader. Professoren står med ryggen op ad muren og ser ned mod den åbne kiste, hvor en arm stikker ud. De skæve og kælkede linier fra portens bjælker og kistens aflange form skaber en disharmoni og synlig ubalance i billedets struktur. Kampen mellem liv og død udspiller sig dermed også i den velkomponerede *mise-en-scène*, hvor Døden rækker ud efter Isak Borg.



### Billede 10: Se Døden i øjnene

I den sidste kameraindstilling fra drømmescenen ser vi Isak Borgs blik på Døden, som trækker ham ned i kisten. At se sin egen død viste Carl Th. Dreyer allerede i en central scene fra den lyriske gyser *Vampyr* (1932), men i denne indstilling fryser blodet for alvor til is. Vi ser et ultranærbillede af Døden ude af fokus, der nærmer sig kameranlinsen for at kunne hive Isak Borg helt ned i kisten. Men langsomt sløres professorens indre blik, da han nu meget belejligt er på vej ud af sit livs mareridt.



### Dommedagsprofetier

Med andre ord fortæller Ingmar Bergman suverænt gennem brugen af subjektive billeder og lyd, der automatisk tvinger tilskueren til at indleve sig i Isak Borgs dybt personlige rejse. De filmiske virkemidler er med til at skabe et mentalt rum, hvor surrealistiske ure, rungende kirkeklokker, en galoperende hjertebank, mennesketomme gader, lange skygger, stærke kontraster og en spøgelsesagtig begravelsesvogn bidrager til en stemning, som kort kan beskrives ud fra titlerne på nogle af Edvard Munchs malerier fra 1890'erne: *Skriget*, *Fortvivlelse* og *Angst*.

"Hvis man ser sig selv i et mareridt, er man døden nær". Sådan lyder en velkendt dommedagskliché om faren ved nattens søde drømme. Men

dens profeti stemmer ikke overens med Ingmar Bergmans lange liv. For allerede med *Smultronstället* i 1957 visualiserede den svenske filmkunstner sin dødsangst i en mareridtsscene, der for længst har skrevet filmhistorie. Men Ingmar Bergman er endnu ikke fortid. Med sine 85 år har han ikke bare overlevet sit *alter ego*, Isak Borg, han har også triumferet over Døden.

#### Faktaboks

Bergman, Ingmar. *Laterna Magica*. På dansk ved Ida Elisabeth Hammerich. Viborg: Lindhardt og Ringhof, 1997.

Braaten, Lars Thomas. *Sult*. Oversat fra norsk af Jan Oxholm. *Ekko*. Nummer 17, marts 2003.

Jensen, Bo Green. *Verdens 25 bedste film*. København: Rosinante, 1999.

Rasmussen, Bjørn. *Filmens Hvem Hvad Hvor: Verdens bedste film*. Bind 5. København: Politikens Forlag, 1970.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

[|| forrige side](#) | [næste side ||](#)

16:9, november 2003, 1. årgang, nummer 4

8

## Suspicious Minds

Filmanmeldelse. *Intolerable Cruelty* (2003). Instruktion og manuskript: Joel Coen.

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

*Personligt har jeg altid sat større pris på Coen-brødrenes stænk af sort humor i deres suveræne behandling af dramatisk materiale end den overspillede og overgearede komik i deres wacky comedies. Med andre ord står Blood Simple, Miller's Crossing, Barton Fink, Fargo og The Man Who Wasn't There højere på min favoritliste end Raizing Arizona, The Hudsucker Proxy, The Big Lebowski og O Brother, Where Art Thou? Alligevel var jeg solgt til stanglakrids efter at have set Intolerable Cruelty, som er deres lettest tilgængelige og mest vellykkede komedie.*

*Intolerable Cruelty* er Ethan og Joel Coens tiende og absolut dyreste film til dato. Det skyldes ikke filmtekniske raffinementer, for æstetisk set er det én af deres mest mådeholdne produktioner. Det skyldes heller ikke dyrt *production design* i forbindelse med at genskabe universer fra fortiden, for i modsætning til brødrenes to seneste film *The Man Who Wasn't There* og *O Brother Where Art Thou* foregår *Intolerable Cruelty* i nutiden, nærmere bestemt i downtown Los Angeles og Beverly Hills, mens finalen er henlagt til Caesar's Palace i Las Vegas.

Uden at have lønsedlerne i hånden tør jeg godt antage, at det heftige budget på ca. 60 millioner dollars mestendels er brugt på stjernegager til George Clooney og Catherine Zeta-Jones. Med Universal Pictures som produktionsselskab kan de arbejde til højeste løntakst, og det skal være dem vel undt. Vel for første gang i Coen-brødrenes karriere er et romantisk par i den grad den dominerende drivkraft. I den sammenhæng har brødrenes faste fotograf Roger Deakins da også udtalt, at han og brødrene har tilstræbt - næsten parodieret - et mere konventionelt visuelt udtryk end i andre Coen-komedier. Der er skruet ned for komplicerede kamerakørsler og op for glatpolerede stjernenaerbilleder. Joel Coen: "In our minds, it's a star vehicle. We wanted actors who could carry the movie through their native charisma despite the fact they are doing some despicable things. You still need to feel sympathy."

Det er ikke nyt for Coen-brødrene at arbejde for store produktionsselskaber, men man kan godt blive ængstelig ved tanken om, at *Intolerable Cruelty* har flere penge på spil end deres tidligere produktioner. Og ængsteligere endnu bliver man, da deres kommende film - en opdatering af Alexander Mackendricks vidunderlige *The Ladykillers* (1955) - har den buttede pengemaskine Tom Hanks i hovedrollen. Er brødrene ved at bevæge sig ud i tandløs mainstream?

Mainstream er *Intolerable Cruelty* måske, men tandløs er den i hvert fald ikke. Filmen tager udgangspunkt i advokaten Miles Massey (George Clooney), der håndterer skilsmisssager med flair, charme, listige kneb og skræmmende effektivitet.

Golddiggeren Marilyn Rexroth (Catherine Zeta-Jones) får Masseys effektivitet at føle, da hun efter flere års tapper udholdenhed endelig får fat i inkriminerende videooptagelser, der kan løse hendes ægteskab



Intolerable Cruelty (2003).

med den stinkende rige, togglade husbond Rex "choo choo" Rexroth (Edward Herrmann). Ikke en rød øre bliver der til Marylin.

Overraskelsen er derfor stor, da hun få måneder senere dukker op på Masseys kontor med sin kommende ægtemand oliemilliardæren Howard D. Doyle (Billy Bob Thornton) og ønsker at underskrive den berømte og berygtede "Massey Ægteskabspagt". Ægteskabspagten sikrer den rige part og er så skudsikker, at Harvard Law afsætter et helt semester til denne juridiske klassiker. Massey overrumpler af Marylins handling, og der sættes fut i en allerede spirende "fascination". Da Howard D. Doyle til vielsesceremonien tilsyneladende uopfordret spiser ægteskabspagten – med hjælp af en god barbecue-sovs – begynder den professionelle beundring gradvist at bukke under for en almenmenneskelig og sårbar tilstand: forelskelse.

Marylins motiver er imidlertid ikke, hvad de syner. Snart har hun Massey snøret om sin lillefinger, og kønskampen kan begynde.

### Genreleg

De finurlige Coen-brødre har altid formået at inddrage karakterer, handlingstråde og stemninger fra forskellige filmgenrer og gøre dem til deres egne. Hvis man kun bedømmer *Intolerable Cruelty* ud fra reklameplakaten, kan man sagtens få indtrykket af, at filmen er en konventionel romantisk komedie. Selv producer Brian Grazer har udtalt, at filmen bliver solgt anderledes p.g.a. Clooney og Zeta-Jones. For at få budgettet til at holde, skal man meget gerne hive den del af publikummet ind i biografen, som blot ønsker at se en film med smukke stjerner, der forelsker sig. Men lad det være sagt med det samme: i *Intolerable Cruelty* er romantikken indlejret i komikken og ikke omvendt. *Intolerable Cruelty* har i stedet et nærmere slægtskab med screwball-komedien. Denne vidunderlige bastard af den romantiske komedie oplevede sin storhedstid i trediverne og havde kønskamp, rappe replikker og usandsynlige forviklinger som hovedingredienser. Navnet *screwball* er lånt fra baseball-verdenen og er et udtryk for, at kombattanterne i komedierne kaster skruede replikker mod hinanden i et rasende tempo. Om end Zeta-Jones i høj grad er glamourøs øjenslik og ikke praktiserer den samme fysiske komik som nogle af tredivernes store *comediennes* såsom Katharine Hepburn og Carole Lombard, så besidder hun den samme skrupelløse determination som sine forgængere.

### "Well, we hope they'll laugh" (Joel Coen)

Enkelte påfund falder en anelse ved siden af, men den humoristisk drivkraft er ligeså dynamisk som Carter Burwells pragtfulde score. Latteren sidder i kroppen lige fra filmens glimrende anslag med Geoffrey Rushs slibrige tv-producent, der driver igennem Beverly Hillsiana i sin Jaguar, mens han lystigt bræger med på Simon og Garfunkel: "I am just a poor boy....". Denne anmelders klukken fortsætter hen over titelsekvensens glansbillede-animation og tiltager i takt med de talrige forviklinger, de diskrete jokes (tjeck påskriften på sidekick Wrigleys tennis-T-shirt: "objection!") og mødet med de farverige bipersoner, som bliver viklet ind i historien: Heinz The Baron Krauss von Espy, Masseys vederstyggelige oldingechef Herb Myerson, den dyneløftende detektiv Gus Petch, og ikke mindst lejemorderen Wheezy Joe, der i et fatalt øjeblik forveksler sit håndvåben med en astmapumpe.



## Mistro og tillid

I stort set alle Coen-brødrenes film står de på sidelinjen og betragter deres materiale med en ironisk distance, og man kan indvende, at deres opfordringer til emotionel involvering altid er lidt halvhjertede. Egentlig behandler de både tilskueren og karaktererne med respektløshed. Det ene øjeblik opfordrer de os til at dele Miles Masseys meget menneskelige forgæbelser i Marilyn Rexroth, i det næste karikerer de ham med filmhistoriens vådeste hundøjne.

Denne stadige vekselvirkning mellem indlevelse og ironisk distance kan være frustrerende, fordi man ikke ved, om man skal tage imod invitationen og indleve sig i karakteren eller beholde sin rolle som betragter. Men netop i *Intolerable Cruelty* finder denne ubestemmelighed sit perfekte udtryk. Ligesom karaktererne befinder sig i et maskespil, således gør tilskueren det også i forhold til fortælleren. Vi bliver med andre ord stillet over for det samme valg som Miles og Marilyn: tør man give sig hen?; tør man tage *The Leap of Faith* og fremstå nøgen uden et kynisk og ironisk panser? At filmen bevæger sig på en knivsæg mellem indlevelse og ironisk distance fungerer derfor særdeles godt i netop denne historie.

I første omgang bliver både tilskueren og Miles Massey straffet for blødsødenhed, men slutteligt kommer brødrene den naive tilskuer i møde mere end de nogen sinde tidligere har gjort. Man foranlediges jo næsten til at tro, at de favntager Elvis' sangtekst over titelsekvensen: "We can't go on together with suspicious minds" og som Ethan Coen har udtalt i et interview: "Jeg tror, at den har en lykkelig slutning." Trods ovennævnte udsagn garderer brødrene sig mod beskyldninger om blødsødenhed og kvalm mainstream ved at slutte filmen med et billede, der let kan opfattes som en ironisk kommentar til deres egen "sell-out".

Det er som sædvanlig svært at blive klog på, hvordan Coen-brødrene selv forholder sig til filmen. På den ene side siger Brian Grazer, at filmen er en leg for dem: "The Coens are just winking at it. They think it's a joke." På den anden side sætter de en stolthed i at producere en mainstream-film for et stort studie: "There's nothing bad about that, we're just as interested in doing that as anything else ... We've worked with studios from the very beginning, so it's actually a little bit irritating being sort of associated with 'independent cinema' in quotation marks. Because it's not something that has a lot of meaning for us..." I *Intolerable Cruelty* har brødrene absolut bevæget sig nærmere mainstream end nogensinde før. Overraskende nok klær' det dem forbløffende godt.

At brødrene stadig har tungen solidt plantet i kinden illustreres af Ethan Coens lakoniske kommentar: "We've been trying to sell out for years. Nobody's been buying. That's the problem."

Foreløbig har filmen omsat for \$ 30 mio. i Nordamerika alene. Det lader til, at der er nogen, der køber Coen-brødrenes nye linje. Jeg gør i hvert fald.



### Faktaboks

Kilder:

*American Cinematographer* (oktober 2003) bringer en artikel om filmens tilblivelse samt mange indsigtfulde kommentarer fra Roger Deakins om hans arbejde med Coen-brødrene. Deakins' kommentarer om filmen er taget herfra, men han har også et par gode kommentarer om filmen på den officielle hjemmeside under "Production Notes."

Coen-brødrene og producer Brian Grazers udtalelser:  
Officiel hjemmeside: [www.intolerablecruelty.com](http://www.intolerablecruelty.com)

Susan Wloszczyna, "Satire with a smile", USA TODAY. Interviewene findes på nettet: [www.fortunecity.com/skyscraper/dsldrive/60/id151.htm](http://www.fortunecity.com/skyscraper/dsldrive/60/id151.htm)

Budget og box office:  
[www.leesmovieinfo.net](http://www.leesmovieinfo.net)

For andre anmeldelser af *Intolerable Cruelty* kan man som sædvanlig slå filmen op på [imdb.com](http://imdb.com) og derefter vælge "External Reviews" eller slå op i *Movie Review Query Engine*: [www.mrqe.com](http://www.mrqe.com)



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||

16:9, november 2003, 1. årgang, nummer 4

9

## Amerikansk film dengang

Af [HENRIK HØJER](#)

*Der blev lavet rigtig mange gode film i Hollywood op gennem 1970'erne. Ryan Gilbey tager nogle af dem under kærlig behandling i sin nye bog It Don't Worry Me.*

### The New Hollywood

Suddenly there was a moment, where it seemed as if the pictures you wanted to make, they wanted to make. (Robert Altman i Biskinds *Easy Riders and Raging Bulls*, 81)

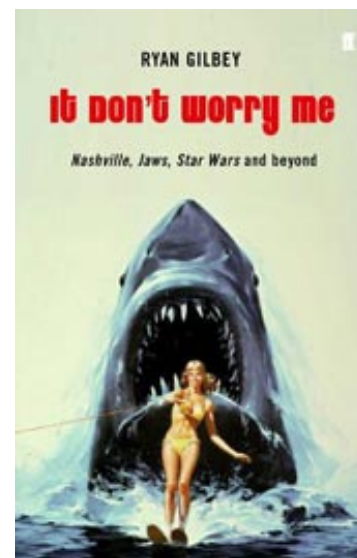
Hollywood i 1970'erne var anderledes end tidligere, som det fremgår af Altman-citatet ovenfor. Der var tale om et tidspunkt, hvor en lang række unge talentfulde instruktører pludselig fik muligheden for at boltre sig i en drømmefabrik, der op igennem tresserne hev mere og mere desperat efter vejret. *The Hollywood Renaissance* eller *The New Hollywood*, som man døbte den bevægelse eller tendens, disse instruktører var udtryk for, er vel det sidste bredt kanoniserede punkt på filmens snart 110-årige historie. Bøgerne om emnet er da også kommet i en lind strøm gennem de sidste snart femogtredive år fra James Monacos kritiske *American Film Now*, der udkom første gang allerede i 1979 til Ryan Gilbeys nys udgivne *It Don't Worry Me*, der er under luppen her i anmeldelsen.

### Hollywood i knæ

Gilbeys bog er opbygget omkring ti instruktørportrætter, men indledningsvis introducerer han en række af de årsager der førte til at Hollywood i årene fra ca. 1970 til 1980 oplevede en veritabel invasion af nysgerrige, initiativrige og innovative unge instruktører, der for altid flyttede grænserne for amerikansk film.

Op gennem 1960'erne var de store Hollywoodstudier ved at vælte omkuld under vægten af mastodontfilm som Joseph L. Mankiewicz' *Cleopatra* fra 1963. Der var tale om ekstremt kostbare bekendtskaber for filmselskaberne, og man var naturligt nok på desperat udig efter instruktører, der kunne fortælle bedre historier langt billigere. Den slags gik der tolv af på dusinet hos produktionsselskabet *New World*, der havde skrækikonet Roger Corman som ubestridt leder og efterhånden sivede en række af hans lærlinge over til de store mere etablerede studier, der kunne bruge de unges filmeskeres entusiasme og iderigdom til at blæse nyt liv i gamle formler. At det kunne betale sig at satse på det nye og anderledes havde Dennis Hoppers enorme succes med *Easy Rider* (1969) bevist med al ønskelig tydelighed. Her var en film, som helt åbenlyst havde suget til sig fra bl.a. den franske nybølge og den allestedsnærværende beatmusik i forsøget på at skabe et tidssvarende billede af et USA i opbrud.

Med instruktører som Hal Ashby, Peter Bogdanovich, Brian DePalma, Francis Ford Coppola, George Lucas, Bob Rafelson, Martin Scorsese, Steven Spielberg og mange andre fik amerikansk film sin første generation af filmmagere, der åbenlyst havde kunstneriske ambitioner eller i det mindste et personligt perspektiv på filmmediet. Det var en generation der åbenlyst forholdte sig til den filmhistorie, de var et



Ryan Gilbey: *It Don't Worry Me* (2003)

resultat af og sidst men ikke mindst en generation, der ikke bare så tv som en forbandelse men i lige så høj grad som en medspiller og sparringspartner.

### Valg og fravalg

Gilbey forsøger ikke at skrive historien om dem alle men har i stedet valgt at koncentrere sig om ti væsentlige navne, valgt efter, synes det, meget idiosynkratiske principper. Det åbner som altid for en diskussion om rimeligheden af valg og fravalg men i hvert fald et par navnes tilstedeværelse kan undre, mens andre tværtimod glimrer ved deres fravær. Gilbey begrundet selv fraværet af tre toneangivende instruktører som Peter Bogdanovich, Hal Ashby og William Friedkin med korte men træfsikre pointer. Ikke mindst i Friedkins tilfælde har undertegnede, forholdsvis let ved at acceptere afvisningen af succesen med *The French Connection* og *The Exorcist* som 'lucky punches': "He seems to me to be a man who was at the right place at the right time twice, and spent the rest of his career figuring how he managed it." Skriver Gilbey (p.xvi), og det giver jo mening, når man betragter senere film som *Sorcerer* (1977) og *Jade* (1995).

Den anden vej rundt er det derimod sværere at forstå, inkluderingen af Stanley Kubrick (og i mindre grad af Terrence Malick og Woody Allen) i en bog, der explicit omhandler The New Hollywood. Kubrick lavede to film fra 1970 til 1979, som er de årstal Gilbey meget rigtigt holder sig til. Ingen af dem blev skabt i USA, og eneren Stanley Kubrick var aldrig del af nogen bevægelse eller blot udtryk for en tendens. Han var tværtimod sin helt egen, som han sad der uden for London og skabte sine specifikt Kubrick'ske verdener og udsagn.

Afsnittet om Kubrick er da også et af bogens allersvageste; Gilbey bryder sig tydeligvis ikke om *A Clockwork Orange*, så de godt ti sider Kubrick er tildelt i bogens korteste afsnit handler hovedsageligt om *Barry Lyndon*. Der er allerede skrevet meget om *Barry Lyndon* og Gilbey formår ikke at tilføje nyt til en film, der godt nok deler vandene, men som de fleste dog er enige om at se som arketypisk Kubrick, også Gilbey. Gilbey skriver for det meste blændende men afsnittet om Kubrick savner et personligt brændpunkt og blikket for lige netop dén sigende detalje, der kunne åbne filmene for nye betragtninger og diskussioner

### Personlige brændpunkter og sigende detaljer

Det lykkes i langt højere grad i artiklerne om Jonathan Demme, Robert Altman, George Lucas, Martin Scorsese og Steven Spielberg. Specielt i sin omgang med sidstnævnte kommer Gilbeys mere essayistiske tilgang til formen til sin ret. Han lover på intet tidspunkt at levere udtømmende analyser, men i afsnittet om Spielberg lykkes det ham alligevel at gribe fat om enkelte momenter og med rammende formuleringer fastholde helt essentielle pointer. Om Steven Spielberg og *Close Encounters of The Third Kind* skriver Gilbey bla. uhyre præcist...

Because the prevailing tone of the picture is one of intergalactic benevolence, it becomes easy to forget that this is the story of a man who subjects his wife and children to such extremes of emotional torture that they are forced to desert him... The miracle of *Close Encounters* is that this conclusion is smuggled in under cover of optimism; That audiences still manage to file of the exits wearing grins as big and bright as UFO Searchlights;...

Gilbey, 72-73

Og det var ikke kun publikum, der havde et blindt punkt for den melankoli og det mørke, der, som Gilbey ganske rigtigt observerer, er og var en uadskillelig del af Spielbergs film, også anmeldere og kritikere har haft en tendens til kun at have øje for Spielbergs, i deres øjne, entydige hyldest til barndommen og det barnlige. Gense filmen og få syn for sagen: *Close Encounters* er netop et mesterværk, fordi den står og vibrerer mellem nostalgi og barnlig begejstring og dyb, dyb tragedie, akkurat som Gilbey påpeger det.

### Robert Altman over dem alle

To af de helt store helte i Gilbeys filmunivers er Robert Altman og Jonathan Demme. Sidstnævnte er først fremmest trådt i karakter over for den brede offentlighed op gennem firserne og halvfemserne med film som *Married to the Mob* (1988), *Silence of the Lambs* (1991) og *Philadelphia* (1993). Men Demme debuterede faktisk allerede i 1974 med filmen *Caged Heat*, der produceredes af den allestedsnærværende Roger Corman. Jeg har ikke selv set nogen af de film Demme instruerede fra 1974 og op gennem halvfjerdserne, men ifølge Gilbey er der tale om intelligente exploitation-film, der på trods af generiske krav og økonomiske begrænsninger formår at hæve sig over den øvrige strøm af halvpornografiske og hypervoldelige film. Ifølge Gilbey er der desuden en åbenlys forbindelse mellem Demmes Corman-producerede film som *Caged Heat* og *Crazy Mama* og den galskab, der viser tænder i *Something Wild* fra 1986 og Demmes hidtil største hit nemlig *Silence of the Lambs*.

Det store dyr i åbenbaringen er dog, ifølge Gilbey, Robert Altman. Han var betydelig ældre end de øvrige New Hollywood-instruktører og slog indledningsvis sine folder på TV og ikke som mange af de øvrige hos Roger Corman. På mange måder kan hans film dog alligevel ses som selve indbegrebet af den nye følsomhed disse nye navne bragte med sig: En ny og mere respektløs fornemmelse for genre og ikke mindst for en revurdering og sprængning af de kendte og i nogle tilfælde slidte klicheer. Med *McCabe and Mrs. Miller* skabte Altman eksempelvis i 1971 sin overjordisk smukke elegi over western-idealene, en anti-western, der kan ses som en direkte forfader til den næsten ligeså smukke og i sin essens ligeså melankolske anti-noir *The Long Goodbye*, der lader Philip Marlowe genopstå i de amoralske halvfjerdserne. Akkurat som undertegnede er Gilbey meget begejstret, og han har som en af de få øje for, hvordan Leonard Cohens musik i *McCabe og Mrs. Miller* ikke er et fremmedelement eller en irriterende metakommentar men tværtimod bør betragtes som en ligeværdig stemme til Vilmos Zsigmonds gulnede billedside.

Altmans mesterskab er dog ifølge Gilbey kollektivfilmen *Nashville* (1974), og det er da også fra netop den films afslutningssang, han har sin titel, *It Don't Worry Me*. Den stadig musiceren og pludren i Altmans film, og ikke mindst i *Nashville*, benytter Gilbey som afsæt for en afsluttende pointe om Altmans sparsomme brug af stilhed, idet han noterer sig at hos Altman, opfinderer af en meget moderne og sammensat lydside, er "Fear of death ...inextricably linked with fear of silence." (p.132) Ifølge Gilbey bør man i langt højere grad lytte efter stilheden hos Altman.

Også den tidlige George Lucas, ikke mindst *THX 1138* (1971), får pæne ord med på vejen akkurat som Martin Scorsese gør det. I Scorseses tilfælde er det Gilbeys projekt, at slå et slag for instruktøren som andet og langt mere end gangsternes og voldens iscenesætter. Det gør han i et af bogens længste afsnit gennem fine analyser af især *Mean Streets* (1973), *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974) og *New York, New York* fra 1977. I afsnittet om Scorsese træder den sidste af Ryan Gilbeys styrker for alvor frem, nemlig hans evne til at sige noget substantielt om det skuespil som filmanalysen per tradition har det svært med. Gilbey skriver bl.a. om Minnelli og De Niro i *New York, New York*:

Minnellis acting technique, like her mothers before her, embodies the Hollywood tradition, where emotions are worn and paraded like diamonds and minks. Acting becomes external, in contrast to the Method technique which had been seeping in to cinema since Brando and Dean made their movie debuts in the 1950s. An actor like De Niro feels everything; The camera just happens to capture it. But Minnelli plays toward the camera – it defines her behaviour. Which is not to say she is any less sincere than De Niro.

Gilbey, 206-207

Passagerne om skuespillet i *New York, New York* integreres og bliver en vigtig detalje i Gilbeys læsning af filmen, og det samme gør sig gældende i en lang række af de iagttagelser han i øvrigt gør sig over

skuespillet i bogen.

### Stilen er manden

Udover de nævnte instruktører behandler Gilbey desuden de to *moviebrats* Francis Ford Coppola og Brian De Palma. Det er der kommet et par udmærkede men ikke ekstraordinære kapitler ud af, der ligesom bogens øvrige afsnit udmærker sig ved en letflydende og ofte elegant skrivestil. Gilbeys stil er og bliver bogens styrke og svaghed; Styrke fordi det essayistiske anslag åbner for en personlig og idiosynkratisk tilgang til filmene men også svaghed, fordi man sidder med en fornemmelse af og jo godt ved, at der er langt mere at sige; Alt for meget, der egentlig fortjente nærmere granskning, ligger hengemt i bisætninger og parenteser. Essayet som genre kan forekomme uforpligtende og af og til mere elegant end egentlig substantielt, og det bærer Gilbeys bog på godt og ondt præg af.

Dermed er *It Don't Worry Me* også en markant anderledes bog end den udgivelse, den uundgåeligt vil blive sammenlignet med, nemlig Robert Kolkers *A Cinema of Loneliness*, der kom første gang i 1980, og som siden er blevet revideret og opdateret flere gange. Kolkers bog udgør en langt mere grundig og stringent gennemgang af færre instruktører deriblandt netop Kubrick, Spielberg, Scorsese og Altman. Derfor kan de to bøger også sagtens tåle at stå side om side hjemme i reolen, med Gilbeys bog som et velkomment og velskrevet bud på nye vinkler på nogle af de efterhånden halvgamle travere.

#### Faktaboks

Ryan Gilbey: *It Don't Worry Me*, Faber and Faber

Som nævnt er der skrevet en række bøger om *The New Hollywood*, til de mere uomgængelige hører:

*Easy Riders, Raging Bulls* af Peter Biskind

*American Film Now* af James Monaco

*A Cinema of Loneliness* af Robert Kolker

Robin Wood: *Hollywood from Vietnam to Reagan*

Bøgerne er genudgivet flere gange og ikke mindst Kolkers bog har forandret sig markant over årene.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

[|| forrige side](#) | [næste side ||](#)

## Skudsikker krigsfilm

Anmeldelse af 3 Disc Set: Collector's Edition af Ridley Scotts BLACK HAWK DOWN.

Af [THOMAS LIND LAURSEN](#)

*Jeg husker to ting, fra da jeg i foråret 2002 trådte ud af Imperial efter at have set Black Hawk Down – Ridley Scotts krigsfilm om miseren i Mogadishu: på den ene side en sanssemæssig udmattelse, på den anden et kritisk ønske om en mere nuanceret vinkel på den 'sandfærdige historie', jeg var blevet præsenteret for.*

Historien foregår i 1993. Borgerkrigen i den østafrikanske republik (og tidligere italienske koloni) Somalia, der er delt mellem 14 krigsherrer, har krævet over 300.000 ofre. Uden held har FN med sin Operation Genskab Håbet forsøgt at stabilisere situationen. Bl.a. amerikanske styrker bidrager til det tilsyneladende frugtesløse arbejde. Mad er et middel til magt i det hungersramte land, og de fredsbevarende styrker ser til, mens den lokale krigsherre, Aidid, raner nødrationerne til sig i hovedstaden Mogadishu. Sult er hans våben. Uden at underrette FN iværksætter Washington en mission, hvis mål er at kidnappe Aidids to nærmeste officerer. En gruppe elitesoldater sendes ind i hovedstaden for at udføre arbejdet. Det er søndag eftermiddag den 3. oktober. Man regner med en ukompliceret aktion på ca. en halv time. Men alt går galt. 13 timer senere er 18 amerikanske soldater og godt 1000 somaliere døde. CNN viser billederne af en nøgen, død amerikansk soldat, der trækkes gennem de støvede gader under sejrskrig og hujen. USA er rystet, trækker sine styrker hjem og ændrer sin udenrigspolitik radikalt; Somalia fejrer endnu årligt dagen.

Filmen bliver på Amazon.com tildelt fire ud af fem stjerner på baggrund af 834 stemmer. På International Movie Database får den 7,6 ud af 10 mulige på baggrund af 21.584 stemmer. Efterfølgende biografpremieren udkom filmen, strategien tro, på dvd. Først som en enkelt disc, siden som en dobbelt. Og da den så endvidere kom i en 3 disc udgave, var min nysgerrighed så spændt, at jeg måtte købe filmen for at tilfredsstille den. Ville jeg finde en forløsende relativisering af spillefilmens holdning til affæren i Somalia? Og ville udgivelsen kaste et forklarelsens lys over den virkning, som filmen i og med sine virkemidler havde haft på mig? Det var med disse spørgsmål som en art ledetråde, at jeg satte mig til at gennemse den omfangsrige udgivelse.

Allerede indpakning gør mig skeptisk. Min udgave prydes af en forsideillustration kendt fra de plakater, der i sin tid hang på de danske biografer: I et gyldent, metallisk lys set en desillusioneret soldat, der sidder og stirrer ud i luften fra en åbning i en helikopter. Men på bagsiden forkyndes det, at "This is not just a film. This is a true story". Under hver disc i den udfoldelige mappe gemmer sig et ord i den amerikanske hærs maksime: "Leave" "No Man" "Behind". Ergo sammenblandes lige dele snavset realisme, tvivlsomt postulat om dokumentariske kvaliteter samt glorificeringen af et stoisk ideal allerede på stuebordet foran fjernsynet. Hvad venter der ikke, når det audiovisuelle uhyre slippes løs?

Indholdet på udgivelsens tre discs er stort set delt op i kategorierne: 1)



Black Hawk Down (2002).

Filmen, 2) Produktionen, 3) Den historiske baggrund:



**Disc 1** indeholder selve filmen med tre kommentatorspor: ét med instruktøren Ridley Scott & produceren Jerry Bruckheimer; ét med forfatteren bag forlægget, Mark Bowden, og manuskriptforfatteren Ken Nolan samt ét med fire amerikanske Special Forces soldater, der medvirkede i den oprindelige mission. Desuden findes ubetydelige profiler af de betydeligste medlemmer af cast og crew på denne disc.



**Disc 2** indeholder 8 scener, der ikke blev anvendt i filmen, men som her kommenteres af Scott. Under den fælles titel "Image and Design" præsenteres forskellige stadier i filmens art design, mens man under overskriften "The Essence of Combat. The Making of Black Hawk Down" finder diverse aspekter af filmens tilblivelsesproces forklaret – fra manuskriptskrivningen over location-hunt og komponeringen af soundtracket til arbejdet med de visuelle effekter.



**Disc 3** indeholder to dokumentarudsendelser om problematikken i Mogadishu: "Ambush in Mogadishu" (en times Frontline-udsendelse) og "The True Story of *Black Hawk Down*" (en godt 1½times History Channel dokumentar). Interviews med centrale medlemmer af cast og crew optaget i forlængelse af forevisninger for BAFTA, Editor's Guild samt American Cinematheque findes også på denne sidste skive. Hertil kommer en fremvisning af al tænkeligt publicity-materiale: et omfangsrigt plakattalleri, en musikvideo samt den oprindelige trailer. Uden for kontekst rummer denne sidste disc desuden en såkaldt Multi-angle Scene Deconstruction, der ret beset hører hjemme på disc 2. I den kan man zappe rundt mellem 6 forskellige kameravinkler anvendt i optagelsen af én og samme indstilling.

Jeg bestemmer mig for at starte bagfra, da jeg er særligt spændt på de to dokumentudsendelser. Det halvanden time lange program fra den amerikanske (sic) History Channel viser sig at have journalisten Mark Bowden som gennemgående fortæller. Det kan synes oplagt, eftersom det er ham, der er forfatter til den særdeles velresearchede, non-fiktive bestseller *Black Hawk Down. A story of Modern War*, hvorpå filmen er baseret. Men det er netop af samme grund også et problem, at manden bag forlægget, som tilmed selv var med til at omskrive sin bog til filmmanuskript, gøres til værten på programmet, der skal gå bag om filmen til 'den sande historie'. Værre bliver det kun, når det går op for én, at Bowdens bog på flere planer muliggjorde filmatiseringen af hændelsen. Åbenlyst fordi det som sagt er den, Ken Nolans filmmanuskript er baseret på, men også mindre tydeligt eftersom den støtte, projektet har brug for fra den amerikanske hær, tilsyneladende i høj grad blev opnået, fordi centrale personer i dette hierarki var fans af bogen.

Selvom udsendelsen – der under alle omstændigheder supplerer filmen glimrende ved at være betydeligt mere anskueliggørende – korrigerer enkelte sekvenser i filmen og desuden går ud over dennes rent tidsmæssige begrænsninger, idet den ser på hændelser før og efter den 3. oktober 1993, munder den alligevel ud i den selv samme hyldest af de amerikanske soldaters modige heltedåd. Hvad der på et politisk plan karakteriseres som en fiasko, bliver på et personligt og emotionelt plan fremstillet som en sejr. Somaliere kommer godt nok til orde, og vreden og volden bliver delvist forklaret, men intet rækker ved billedet af den amerikanske indsats.

Den centrale problematik om mediets forhold til virkeligheden berøres, men fastholdes ikke. Det bliver tilfældigvis en Airforce Combat Controller ved navn Dan Schilling, der passende bemærker, at det er "the potency of the graphic image which can now singlehandedly change – in this case – the foreign policy of the most powerful nation of the world", og det er ligeledes ham, der i forbindelse med en redegørelse for visse somaliske kvinder og børns dødsfald under missionen pointerer, at man skal være forsigtig med at trække tingene ud af kontekst. At have fulgt op på disse betragtninger ville have været oplagt – men også faretruende komplekst, hvilket vel sagtens er grunden til, at en sådan fremgangsmåde undlades.

Det lidt kortere, men ligeledes amerikanske, Frontline-program, "Ambush in Mogadishu", ser i højere grad på de politiske konsekvenser af sagen (bl.a. antydes nogle manglefuldt verificerede forbindelser mellem den somaliske krigsherre Aidid og Osama bin Laden – som med de seneste nyheder fra FNs efterforskningshold imidlertid alligevel ikke virker helt usandsynlige). Samtidigt skelnes der klart mellem, hvad der foregik "at the highest level in Washington" og "in the streets of Mogadishu". Og dette sproglige billede afslører programmets holdning og endelige pointe. Affæren i Mogadishu stemples uden videre parlamentering som en politisk skandale, mens soldaternes beskidte arbejde karakteriseres som en glørværdig indsats: "Herorism by any definition – in fact one of the great feats of arms of the U.S. army in modern times". – Pludselig bliver man bevidst om, at historie er ved at blive skrevet – lige foran ens øjne – på en ekstra-disc i en såkaldt collector's edition af en blockbuster fra Hollywood! Og dét er både mere spændende og langt mere skræmmende end filmens egen handling og visuelle effekts. Men dette dunkle forhold går udgivelsen (i sagens natur) ikke ind i, men rettere langt uden om.

Jeg har fået tilfredsstillet min mest påtrængende trang til et mere nuanceret og komplekst syn på filmens handling (uden dog at være kommet til nogen nævneværdig klarhed desangående) og vil vente med at gense selve filmen og høre dens forskellige kommentatorspor, til jeg har undersøgt, om Disc 2 kan redegøre for de billeder, jeg stadig kan kalde frem på det indre lærred - og for de følelser, som de i sin tid afstedkom.



*Black Hawk Down* er som bekendt instrueret af Ridley Scott. Kendetegnende for denne tidligere set-designer og reklame-instruktørs film er en spektakulær flair for fantastiske billeder. Hans uddannelse fra London's Royal College of Art skinner tydeligt igennem i alle hans film, men det dekorative talent er såvel hans styrke som hans begrænsning. Sine fiktive personer viser han kun ringe interesse for. Sine skuespillere efter alt at dømme ligeledes. Og det rent narrative optager ham tilsyneladende kun en anelse mere. Disse forhold præger også *Black Hawk Down*. Dramaturgisk er den beklageligt opbygget. Den halve time, filmen spiller, inden missionen begyndes, er sandsynligvis tiltænkt korte, men intime portrætter af de fiktive personer, som vi herefter skal følge (og om muligt føle med) i de voldsomme krigsscener (filmene er vel at mærke produceret af action-producer Jerry Bruckheimer (*Pirates of the Caribbean, Armageddon, Con Air, The Rock, Top Gun* etc.)). Men det virker ikke. Personerne kan være nok så meget baseret på virkelige soldater; de ender ikke desto mindre som flade, stereotype figurer. Og så snart det første skud løsnes, lader Scott for alvor personerne (skråstreg skuespillerne) i stikken. Dialogen er (selvsagt) fåmælt, men tilmed også intetsigende. Af og til indlægges en relativt rolig sekvens, hvor én får lov at udtrykke tvivl eller sorg, men skuespillet slår ikke igennem. Det er imidlertid ikke skuespillerne, der fejler noget: Det er person-instruktionen, der er utilstrækkelig. Desværre følges ingen sub-plots sideløbende med den slaviske redegørelse for missionen, så at man i det mindste ad den vej kunne komme frem til en form for indlevelse i de implicerede sind. Såvel personer, skuespillere som tilskuere er ladet alene med det kaotiske krigsspektakel. Det kan der naturligvis være en hensigt med – og hvis den er, at udmatte seeren, så lykkes det glimrende. Muligvis giver det indtrykket af næsten at være der selv, som man siger, men problemet er imidlertid, at man ikke føler med soldaterne i filmen – og det må siges at være uheldigt i en film, hvis eksplicitte budskab netop er, at krigen handler om "the guy next to you".

Jeg har håbet på at høre nogle overvejelser fra Ridley Scotts side om valget og anvendelsen af kameramanden Slawomir Idziak. Han er særligt kendt fra sit arbejde med Kieslowski på film som f.eks. *La Double Vie de Veronique* og *Bleu fra Trois Couleurs-trilogien*. Hvad det angår, bliver jeg skuffet. I forbindelse med et interview på Disc 3 har jeg hørt Scott omtale hans dokumentariske stil som en forudsætning for valget, men på Disc 2, der drejer sig specifikt om filmens udtryk omtales han ikke med et eneste ord. Det er en alarmerende mangel. Klipperen Pietro Scalia interviewes i det mindste på Disc 3, men heller ikke han optræder på Disc 2.

Til gengæld rummer disc'en en udmærket lille redegørelse for de visuelle effekter, der er anvendt i forbindelse med bl.a. kampscenerne i filmen. Således bliver de mest visuelt mindeværdige sekvenser i filmen (så som *Black Hawk* helikopternes nedskydning og efterfølgende styrt, det evindeligt oppiskede sand og støv samt de kolossale menneskemængder) pillet fra hinanden. En interessant pointe i dette indslag er de overvejelser, der gøres over såkaldte "fantastical effects", der levendegør imaginære størrelser (som fremtidige rumskibe og magiske monstre) og for hvilke publikum derfor ikke har noget perceptorisk sammenligningsgrundlag, sat over for film som dennes "reality based effects", der muliggør billeder, der f.eks. ellers ville have været for farlige at filme. I forbindelse med disse, lyder tankegangen, er publikum uhyre kritisk, fordi effekten har en velkendt virkelighed at være tro over for. Det er oplagt at tænke på filmens manuskript i samme optik.

Disc 1 indeholder en perfekt gengivelse af filmen i dens oprindelige format og med en forrygende lyd. Interessant er naturligvis de tre kommentatorspor: det første med Scott og producer Bruckheimer; det andet med de to forfattere, Bowden og Nolan; det sidste med 4 amerikanske soldater, der medvirkede i den virkelige operation – og hvoraf to portrætteres i spillefilmen. Sidstnævnte forholder sig selv sagt fortrinsvis til missionen – og gengivelsen af den. Der er enkelte tanker om forholdet mellem den vanligt underholdende Hollywoodfilm og denne, der benævnes en "documentation" og opfattes som "educational", men ellers forholder de fire sig for det meste til fakta –



såvel de i filmen foreliggende som de i erindringerne hengemte. Deres vurderingen af filmen er positiv, og holdningen er, at Scott med den har udformet "a tremendous tribute" til hver enkelt amerikansk soldat, der deltog i affæren.

Scott dominerer det første lydspor, hvor Bruckheimer kun sjældent høres (de to har vel at mærke også indtalt deres kommentarer uafhængigt af hinanden – i modsætning til fremgangsmåden på de øvrige spor). Scott udtrykker den forventede fascination af historien, som han kommenterer på flere niveauer – fra det politiske over missionens faktiske hændelsesforløb til filmatiseringen af samme. Sin stil omtaler han imidlertid aldrig. Æstetiske overvejelser ytres ikke. Intet på sporet kræver særlige forkundskaber af sin lytter.

Bedst er sporet, der rummer Nolan og Bowdens kommentarer. De drejer sig i særlig grad om forholdet mellem den virkelige historie og den dramaturgiske gengivelse af den. Og her skinner Bowdens viden om førstnævnte og Nolans om sidstnævnte på ønskværdig vis igennem. Af de to er det efter min mening Nolan, der er mest interessant at lytte til. Desværre udfolder han sjældent sine betragtninger – af og til fordi han afbrydes af Bowden, andre gange fordi en ny scene ganske simpelt påkalder sig hans opmærksomhed.

Sammenligner man de udtalelser, der falder i forbindelse med den centrale sekvens, hvor den eneste somalier fra Aidids inderkreds kommer til orde (over for den kidnappede pilot), ses det ganske kendetegnende, at de fire soldater rent væk snakker hen over scenen uden så meget som at forholde sig til den med et enkelt ord. Scott taler på lignende vis om noget helt andet hen over det meste af scenen, hvorefter han ligesom besinder sig, giver os lidt trivia om den ene af skuespillerne og et par bemærkninger om settet, der kun er en anelse mere interessante. Nolan begynder derimod med at proklamere, at dette er en interessant sekvens, der på et tidspunkt var skåret bort fra filmen. Så afbryder Bowden for at påpege, at nu kommer en af de få replikker, som han har skrevet. Nolan forsøger lidt senere at fortsætte, hvor han slap og taler om, at det var vigtigt for Scott, at filmen viste "the Somalia perspective", for ikke at kunne beskyldes for racisme eller lignende. Men Nolan selv erklærer sig uenig med denne tankegang og bemærker, netop som scenen ender, at dét her er, hvad der sker, "when you show both sides". Hvad han mener, uddybes aldrig. En ny sekvens går i gang, og talestrømmen ændrer atter retning – ærgerligt nok.

Rundt omkring på de fleste filminteresseredes reoler står en eller flere dvd-udgaver, hvor filmens cast eller crew på alternative lydspor hælder vand ud af ørene over enhver, der gider lytte. Hende statisten ovre i hjørnet er min mosters faster. Hunden, der løber over gaden, kørte vi over på den sidste optagedag. Og det minder mig lige om en sjov anekdote ... Så galt er det på ingen måde med de tre spor på den her omtalte udgivelse. Men det er imidlertid vigtigt at påpege, at der – her såvel som generelt – er tale om kommentarer, der er rettet mod den bredt interesserede filmseer. De henvender sig ikke uden videre til den akademisk studerende. Derfor bliver de tre spor på denne dvd også i stort omfang påfaldende enslydende. Mellem de mange trivielle informationer glimter heldigvis perler hist og her, men det kan være en øvelse i udholdenhed at finde frem til dem.

Målgruppens betydning for udgavens udformning ses endvidere i det tidligere omtalte forhold, at hverken filmens kameramand eller klipper kommer til orde på Disc 2. I stedet holder man sig til mere umiddelbart appellerende aspekter som storyboards og visuel effects, hvormed man sikkert mener, at man lettere kan give seeren indtryk af en fornyet indsigt uden at skulle blive for teoretisk.

Omfanget af udgivelsens samlede materiale (ca. 12 timer) er overvældende og svært overskueligt. Jeg selv havde i flere omgange faretruende svært ved at holde mig det essentielle for øje. Det særlige ved *Black Hawk Down* er først og fremmest, at den beskæftiger sig med en episode i Amerikas nyeste historie. Det er hverken Anden



Verdenskrig eller Vietnam, der endnu engang genopleves på tværs og trods af tiden. Kun ti år gammel er miseren i Mogandishu, der for evigt ændrede USAs udenrigspolitik. Det er derfor forholdet mellem det dokumentaristiske aspekt og det underholdende, der er så alarmerende interessant. Ens for alle ytringer på de tre dvd'er (om det så er i fiktionen, *bag om* den eller i de ekstra dokumentarudsendelser) er deres beundring og respekt for den amerikanske soldat. Det er den mildt glorificerende skildring af deres dedikerede indsats og deres sammenhold, der dvæles ved. Selv siger Scott, at han ikke ønskede, at filmen skulle komme med svar, men rettere at den skulle stille spørgsmål. *Black Hawk Down* er ikke en politisk spændingsfilm; ifølge Scott er det vigtigste (heldigt nok) hverken sejren eller det politiske mål med operationen, men forholdet mellem soldaterkammeraterne. Det er en holdning, som man nok kan have svært ved ligefrem at modsætte sig, men problemet er ikke desto mindre den udbredte tendens, som *Black Hawk Down* kan ses som udtryk for. Den kendetegnes ved, at man vælger at anskue komplekse sager gennem enkeltstående begivenheder og et personligt, emotionelt fokus snarere end gennem kontekst og videre konsekvens, og det er en tendens, der bedst ses udfoldet netop i tidens intime dokumentarudsendelser (af danske eksempler kan nævnes bl.a. Lars Engels' *Historier fra en politistation* og Sami Saifs *Family*). Det bør diskuteres, om det er rimeligt – for ikke at tale om moralsk ansvarligt – at behandle en historisk begivenhed, som den i Somalia, i et så kropsnært og emotionelt format, i hvilket konsekvens og årsag nedprioriteres til fordel for det effektfulde og affektive. Men en sådan diskussion tages ikke op.

Enstemmig for hele udgivelsens materiale er også bekendelsen til de amerikanske idealer og til forestillingen om filmmediets sanddru forhold til virkeligheden (Scott selv mener grangiveligt, at han har gjort en art dokumentarfilm). Hele udgivelsen er dermed så at sige skudsikker. Så længe hverken billedernes sandhedsværdi eller de amerikanske værdier, som de understøtter, betvivles, når man som seer ikke frem til et alternativ til de holdninger, der lægges for dagen i filmen og det øvrige materiale. Den relativisering, som jeg søgte at finde på udgivelsen, har jeg heller ikke ligefrem *fundet*. At jeg alligevel har *opnået* den skyldes rettere, at det ekstra materiale sammen med selve filmen så at sige har presset mig så langt op i en krog, at jeg selv har måttet skære igennem.

Konkluderende må jeg sige, at *Black Hawk Down – Collector's Edition 3 Disc Set* er et medicirkus af sjældent omfang, hvis faktiske omdrejningspunkt i en medieanalytisk optik imidlertid gør udgivelsen såvel mere problematisk som mere interessant end f.eks. de (hvad omfang angår) lignende dvd-udgivelser af Peter Jacksons *Lord of the Rings*. Scotts film er Hollywood og historieskrivning i ét væk. Dens gengivelser af hændelserne i Somalia rikoletterer mellem mild mytomani og manisk mytologisering. Man må selv kunne lægge til og trække fra, når man sætter sig foran flimmerkassen.

For Historie-undervisere, der ønsker at arbejde med affæren i Mogadishu, samt undervisere i Film & TV er udgivelsen uomgængelig. For den bredt filminteresserede er her over 12 timers spændende materiale; for den teoretisk og æstetisk interesserede akademiker er ekstramaterialet af tvivlsom relevans, men Scotts billeder desuagtet i sig selv en nydelse værd.



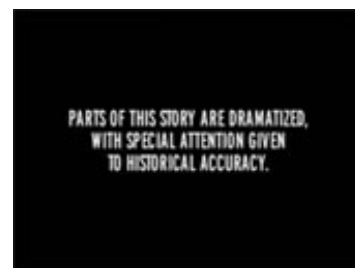
[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)





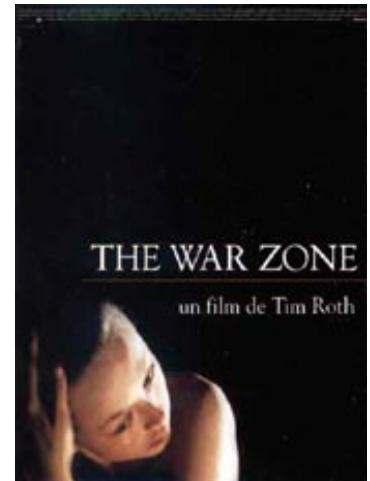
## Fucking monsters: post-apocalyptic desire in Tim Roth's *The War Zone*

Af [Dr. CHARLES JASON LEE](#), St Martin's College, Lancaster UK

### Numbers of Beasts

At 32, *The War Zone*'s cinematographer Seamus McGarvey was the youngest ever member of the British Society of Cinematography. [1] As with Andrew Birkin's 1993 film *The Cement Garden*, and similarly based on a controversial novel, the point of view is primarily that of a young man, Tom, played by Freddie Cunliffe. What exactly British means in the context of an Irish cinematographer on a British production within European culture is beyond the realms of this article, but the film is both strikingly English and European. This article discusses *The War Zone* as a post-apocalyptic film in the sense of the period outlined in *The Book of Revelations* 13 where at Armageddon the devil rules. After a shot of blackness, connoting death, the essence of the film, the apocalyptic landscape is revealed followed by the view from a grey bunker. The opening sequence intimates this film is from the head of a teenage boy, this war zone, stuck in a family where abuse is rampant, yet the point of view is more ambiguous than this. There appears to be nowhere out, the desolate coast of Britain the end of the world. The immediate view is from the war shelter high on a coastline that peters out into nothingness. This, retrospectively, the audience is aware is Tom peeking out, after he has finally got what he wanted, sex with his sister and the death of his father. Tom is both the peeping Tom of Coventry, and doubting Thomas of Nazareth, who cannot believe that which he observes, and must touch the flesh to believe. Jessie, the highly sexual sister, is in many respects the saviour figure, her body offering the core route to salvation for the central male characters. Roth does not indulge in moralising. It appears entirely natural that a girl abused by her monstrous father, and possibly others, will finally fornicate with her own brother, to give and receive what she believes to be some semblance of love.

The basis for the screenplay, Alexander Stuart's novel *The War Zone* (1989), explicitly portrays Jessie as the 'Seductive Daughter' of popular secular literature, a contemporary theme that has come to dominate. [2] The novel's Jessie wants to have a baby with her father and is annoyed that he will only have anal sex with her. The film has Jessie appear younger than her literary counterpart, and far less in control and the ending is open. Cinematically, the film is peculiarly calm, the still nature of the cinematography contrasting with the interior turmoil of the characters and the landscape that is brutal and harsh, yet slowly being eaten away. There is the immobility of Carl Dreyer, the propinquity of Pier Paolo Pasolini plus the importance of Krystof Kie•lowski, as in *A Short Film About Killing*, is of note, matched by influences such as the low-key cinematography of Néstor Almendros ASC and Chris Menges BSC, with the plot evocative of Nan Goldin and Larry Clarke. [3] With the use of anamorphic lenses, low light and shallower depth of field, the landscape takes on a character of its own being, relentlessly harsh and uncaring, epic in proportion, while the interiors are cage-like. This does feel like the end or edge of the earth. Despite this evoking aspects of eternity and the apocalypse, that is hell, there is the idea that there is nowhere else to go, even the outer world being a prison.



The War Zone (1999).



Ray Winstone, infamous due to his role as Carter in the groundbreaking and similarly anal rape including banned film *Scum* (Alan Clarke, 1979) plays a furniture dealer in the film, while the father in the novel is an architect, Tom taking vengeance on him by fire bombing his docklands development. Roth has chosen to lower the class of the father, with Tilda Swinton's mother appearing a higher class than her husband. Given their isolation from others, the character Lucy being the only outsider who enters the family home, the abuse can remain hidden, while the family set up is a portrait of apparent harmony. Tom remains a voyeur throughout the majority of the film and by not acting sooner his newly born baby sister is sexually abused. This framing of the family has the composition of portraiture, the family consisting of distinct separate characters unified in the drabness of their inner worlds and matching outer environments. Michael Cartin, working on the interior design, made a point of using no primary colours, and the outside is monochrome, wiping away any signs of life in the film. The original plan by Roth was to use lots of movement with hand held cameras but the final film is far from this. There are moments of intense action, but the profundity of the film comes from its stillness, resisting the temptation of melodrama, culling much of Winstone's action or multiple verbal and physical explosions as the father.

Steadicam operator Alistair Rae and focus puller Baz Irvine had difficulty here because of the shallow depth of field and the limited space in the cottage; they wanted to 'create a sepulchral world in the interior, a bold chiaroscuro in which the light falls off rapidly into darkness'. [4] The use of the word sepulchral is significant given the film is set in an interment type atmosphere, the action framed by two nightmare funeral procession-journeys. The first car trip leads to an accident where Alice is born, the second results in the discovery that she has been abused. There is a parallel here with Dorothy Allison's 1992 controversial novel *Bastard Out of Carolina*, turned into a TV movie by Angelica Huston (1996) and banned from US television, where the abused child is the one who is in a car crash. The bunker in *The War Zone* is tomb-like, and it is here that Jessie has sex with her father, her boyfriend Nick and, so it is implied in the final sequence, her brother. Sex has long been paralleled with death, and is represented here as something that staves off a living death.

### Monstrous Evil

The house is depicted from Tom's point of view as he enters the grounds of the family home on his bicycle, framed as a child's painting, a box structure with blackened windows, isolated and stark. Slavoj Žižek's work *The Fright of Real Tears* is of use here. With reference to Jacques Lacan's *Seminar XI*, Žižek points to the antinomy between the eye and the Gaze, where a subject sees the house-the object-which seems to return the Gaze. The effect of this missing gaze is purely fantasmatic. [5] While Žižek here specifically refers to research on Hitchcock, his main thesis is on Krystof Kiełowski, a filmmaker whose style, as has been mentioned, *The War Zone* clearly resembles. There are also moments, particularly in the anal rape scene, where the following holds true: 'we are not dealing with the simple reversal of a subjective into an objective shot, but in constructing a place of *impossible* subjectivity, a subjectivity which taints the very objectivity with a flavour of unspeakable, monstrous evil'. [6] Whether we can go as far as Žižek in maintaining an entire heretical theology, identifying the Creator himself as the Devil, is debatable. The sea does take on this sexual and goading identity, the constant rain working as a diabolical inversed baptism.



The hellish-void silences in the film are particularly of note, reflecting Tom's repression/suppression. Prior to discovering his father abusing his sister he is deeply depressed. They have moved from London to Devon, and he claims he misses his old home and friends, but his depression comes from another source. After visiting his mother and the implication that the father has abused or will abuse the baby, Tom states simply to his father, 'I saw you fucking my sister'. The father is in complete denial, and in the following confrontation scene tells his son 'see what happens when you put things in people's heads', sarcastically stating, 'I suppose I'll be doing it with you next'. Tom's depression and ongoing detachment from his father indicates that his father may have actually been doing it with him. Thus, when he sees his sister in the bath with his father, it triggers awareness of his abuse. In reality, accurate scientific evidence concerning the effect of trauma on memory is still problematic being personal and depending on such things as pre-morbid temperament, interpersonal resiliency factors, and the presence or absence of pre-existing or concurrent psychopathology, as the American Psychiatric Association puts it. [7] This scene, where the accusation is mocked, effectively exploits the current furore over both false memory syndrome and denial by paedophiles, a core element of recent Australian, American and European film in general, just a few examples being: *The Color Purple*, *Happiness*, *The Sweet Hereafter*, *Bad Boy Bubby*, *American Beauty*, *Festen*, *Magnolia*, *The Gift*, *One Hour Photo*.

Tom continues the abuse established by his father by sleeping with his sister. The question over whether this is abuse is complex. Sociologists have argued that the incest taboo functions in creating the proper climate for the socialization of children. [8] Jessie consents with Tom, yet she is vulnerable, raised with the idea that this is the only way love can be shown. Jessie's masochism can be explained by reference to the 'feminine masochism' explored by Helene Deutsch, which equates with an eroticised relationship with the father. [9] Tom, however, has a non-sexual relationship with his mother that is expressive of love. After the car crash she offers to give him a hug and in a café he can actually joke with his mother, the only point in the film, other than the play fighting between Jessie and Tom that usually leads to a hug and suggests sexual tensions, where there is lightness. There is here the same ambiguity as with the character of Dianne in *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), who the core character copulates with only to discover he may yet go to jail, Jessie likewise being of an age where she is soon to go to college. Tom is perhaps fourteen, but the parents typically still see him as the baby of the family jealous of his new sibling receiving so much attention.

In the depressing Devonshire café Tom's mother tries to cheer him up, saying he might like his new school, but he jokes back about the locals. To Tom they all have giant foreheads and fingers sprouting from their shoulders. This scene is followed directly by Tom back at the house discovering the abuse, thus any hope is dispersed, his father being the monster previously spoken of. Interior scenes away from the house are significant, given they contain nobody, other than a dismissive waiter in the pub in London, and a barman and Nick in the tavern in Devon. Child sexual abuse is contained within a vacuum of silence and isolation. However, the myths around abuse being due to 'in-breeding' by 'country bumpkins' is exploded here, in that the abuse must have been occurring for some time in the Capital. The myth is inversed, in that it is in the country that child sexual abuse is actually discovered, when Tom discovers incriminating photographs of his father with Jessie in the nude with her 'friend' Carol.

A major aspect of the film is Tom's 'documentary evidence' of the abuse. Tom is a child who is forced to believe the unbelievable, face the unthinkable. After Jessie leaves Tom on the beach and goes off with Nick she apologises outside the house. Tom tolerates her behaviour up to this point and then accuses her: 'you're doing it together aren't you/not just what I saw in the bathroom/what do you want me to say/what happened/nothing happened'. They fight and then hug, with the implication that the problem here is Jessie's betrayal of



Tom, rather than the abuse. The reliability of Tom as narrator in the novel, and his point of view in the film, must be questioned. Despite the film being primarily from Tom's point of view, there is still the ambiguity that Jessie might actually be right when she comments, 'it must be better than love, better than anything/you're acting like a child, this isn't about me and dad is it, you just want to know about fucking...do you think Lucy wanks in the toilet when she's feeling neglected, because I do.' Jessie at this point attacks her brother, but then reveals her vulnerability, having previously discovered Tom on the toilet masturbating with a magazine; she wants him to know that she uses sex for comfort. Every time she lashes out at Tom, she is visually shot crying on her bed, as if this relationship with him is that which she values the most. In this relationship she supposedly has the power, being the older sibling but there is the potential for equality. Being narrated from the first person, the novel cannot achieve this balance, and does not reveal Jessie's vulnerability. The film ends on the notion that just as her father has initiated her into sex, Jessie will initiate Tom in the temple like tomb of a bunker.

Alexander Stuart's novel on occasion is purely pornographic adolescent male fantasy, if we take sections of the text out of context, and it seems Roth could not risk the censor's wrath by including a golden shower sequence combined with lesbian sex. [10] But Tom in the novel does not see these rites of passage as fulfilling, only humiliating, Jesse's lesbian lover Sonny urinating on him filling him with further rage. Sex for Tom initially is not liberating, but the narrative of the novel and film is driven by Tom's fantasy, consensual sex between siblings. Jessie is the sole object of everyone's desires, be they Nick, Dad, and Tom, in the film, and also Sonny, Wolfgang and Magda in the novel. The description of the sexually promiscuous Jessie in the novel suggests that she should be the reader's fantasy as well, but Roth again makes this more ambiguous. Jessie's breasts become the fetish in the film, while in the novel Tom is haunted by his father's monstrous member. The film's Tom is the ultimate voyeur, but this is hardly a form of sadistic voyeurism, more masochistic. The outsider with the status of the observer, it is because Tom is detached that he eventually cannot allow events to continue as they are. Once he discovers that Jessie and local boy Nick are having sex he brings a video camera to the bunker, buries it and goes back when he knows his father and Jessie will be having sex.

Tom then is the potential controller of the gaze, and thus will become the law in the film. We the audience are presented with the core abuse, both from Tom's point of view via his camera, and from a separate angle where we see Jessie on her back with her father removing her trousers. Tom can manipulate what takes place via his camera. Both father and daughter do not know they are being watched, yet, as with Tom, we as spectators are given to believe the events are real because of the presence of Tom's camera offering a form of cinema vérité. For, of course, the screen image guarantees that the spectator is witnessing a 'real' event. [11] The bunker is a peculiarly gothic structure, and with the incessant rain, darkness and the car accidents with Tom's glass shattered face there is an intense gothic overtone to the film. A comparison between *The War Zone* and the work of Kiełowski with regards to Žižek's term 'interface' is enlightening. Much of the film is similarly about drab reality through which another 'fantasmatic' dimension becomes perceptible. This does not come about purely, as in Kiełowski, via ordinary every day reality. [12] It comes through the central nexus of the film, death and the complex ambiguities concerning adolescent feelings on sex and sibling relationships.



### 'Do you get off on all this?'

Jessie is compliant with the abuse to a degree. 'Why don't you do it like you do it with mum?' she asks, when her father tells her to turn over. Tom turns away then spins back again, to voyeuristically watch the anal sex scene. He knows what is happening, wants to remove it from his vision out of disgust yet simultaneously is compelled to turn back, the camera set up recording the events. Jessie whimpers 'no', thus this is presented as rape, and Tom, as well as the filmic spectator act as her witness but are complicit. Both the spectator and Tom are frozen by the spectacle, the latter choosing not to intervene, as if filming the event is too much of an intrusion as it is. There is crosscutting between Tom's eyes and Jessie's, with close-ups on her tear drenched face, revealing Jessie's pain, but also creating identification between the brother and sister. Whether for Tom this is a re-trauma or total empathy is unclear. Tom hurls the video camera from the cliff in disgust. The novel has Tom mention it is his suicide or the death of the camera. The sequence in the film suggests that Tom is destroying representations of child sexual abuse on his videotape to nullify the reality of the abuse and negate his own memory. With the opening sound of the sea, the establishing point of view shot from the bunker and the closing sequence of the bunker blending in with the coastline, there is also the interpretation that the sea calls for the evidence, that the sea is the diabolic energy that controls the protagonists. Again, it is unclear whether Tom originally intended to record his father and sister or Nick and Jessie having sex, the ambiguity revealing the dual motive of voyeuristic desire and the need for further evidence of abuse to back up the photographs he has found documenting sexual liaisons in London. 'You're still fucking him,' he later confronts her with, to which she replies, 'do you get off on all this?' Can this question be put to the audience or do the style of cinematography and the horrific nature of the film negate such interrogation? Her question furthers the portrayal of Jessie as 'sick', damaged beyond repair.

There is the obligatory teenager's comment 'I fucking hate you' from the younger brother, which can be construed to mean 'I hate you for having sex with him, not me'. Jessie then asks Tom if he wants to hurt her and he proceeds to burn her breast, believing that she can give pleasure to others by letting them inflict pain on her, as if she deserves to be punished. Given the father's rage, there seems to be little choice for Jessie but to comply with his wishes, yet she does want to have his babies in the novel. With no boundaries being given by the father, the young boy must take control and become the law, part of the reason why he uses the camera, as if now, given he is no longer the youngest sibling after Alice's birth, he must take on the role of the defender of the women. Jessie's answer is to offer Tom sex, a form of blackmail so Tom will not tell their mother. She is going on a trip to London with her father and tempts Tom with, 'maybe I can get you laid'. After Tom leaves her alone at this point we are offered a long medium shot followed by close ups of Jessie on her bed, suffering in deep agony, her usual nonchalance and precocity absent. With her large breasts and apparent dispassion, Jessie appears publicly to be in control, a grown up woman. This sequence, unlike the novel, offers the spectator another picture of a lonely lost abused child who behaves with sexual abandon out of despair.

In London the landscape appears post-apocalyptic, the two towers blocks raised up like decaying phallic alien edifices. Wherever the location in this European island there are ironically no boundaries hence no humanity, the humanity of humans having ceased. Jessie's relationship with Tom is revealed in all its complexity within this alternative environment. Despite Jessie setting up an encounter for Tom to have sex with Carol, a woman who has had sexual relations with Jessie, Jessie prevents Tom and Carol having sex. Sex appears to be a way both in and out of the war zone, the area of conflict. In the final two powerful scenes the Steadicam pulls away from Tom and Jessie, then Tom closes the door in the audience's face. Now they will make love in private, away from the audience's gaze and the controlling gaze of the camera. A cut to a Wescam-stabilized helicopter shot slowly pulling back shrinks the bunker into part of the landscape. The bunker



becomes one with the grey rock, as if it never existed. In this instance, Žižek's comment about heretical theology is appropriate given that the world appears post-apocalyptic, the moment before judgement, where the Devil has victory. One argument might be that we are in a world where the beast has emerged from the sea seductively, prior to an eschatological battle, and Satan is enthroned. [13] This whole final sequence connotes transmogrification and disappearance, suggesting the secrets between brother and sister will never be shared with the outside world. They will endure in the lifeless landscape, at one with the dead, those fallen in battle in the war zone.

#### Notes

[1] Duncan Petrie, 'A Fractured Family' in *American Cinematographer* November 1999, Vol. 80 No. 11, pp. 22-28. The technical references here are taken from this article.

[2] This is an ongoing theme, most notoriously in *Lolita*. See Judith Lewis Herman, *Father-Daughter Incest*, (Harvard University Press: Cambridge, Mass., 1981, 2000) pp. 36-49 and C. Jason Lee, *Screening Abuse-representations of child sexual abuse in film* (Wallflower: London, forthcoming)

[3] Duncan Petrie, op. cit.

[4] Ibid.

[5] Slavoj Žižek, *The Fright of Real Tears. Krystof Kiełowski between Theory and Post-Theory*, (BFI: London, 2001) pp. 34-35.

[6] Ibid., p. 36.

[7] Kenneth S. Pope and Laura S. Brown, *Recovered Memories of Abuse. Assessment, therapy, forensics*, (American Psychological Association: Washing, DC, 1998) p. 54.

[8] Herman, op. cit., p. 53.

[9] Ibid., p. 58.

[10] Alexander Stuart, *The War Zone*, (Vintage: London, 1990) pp. 147-155.

[11] Slavoj Žižek, op. cit., p. 39.

[12] Ibid.

[13] See *The Book of Revelations* 13:11 and 19:11, in *The New Jerusalem Bible Reader's Edition*, (Darton, Longman & Todd: London, 1990) pp. 1425/1430.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)



## Præterea censeo: Sic transit gloria mundi

Af [PSEUDOLUS](#)

*Katastrofescenariet hedder Polle Fiction og intet alternativ; I anledning af Glorias lukning harceleres der denne gang over den manglende økonomiske opbakning til landets nu kun otte kunstbiografer.*

Så lukkede Gloria, den lille kunstbiograf på Rådhuspladsen i København. Og i Århus har byrådet afslået at sætte penge af til indretning af en biograf i Filmbyen, der blev indviet for et par måneder siden.

Ikke nu igen! Ikke den sædvanlige jammer over politisk kortsynethed, åndløshedens sejr over ånden, massen kontra eliten og tidsåndens banalisering? Jo. Selvfølgelig. Når elendigheden fortsat består og oven i købet vokser under nyliberalismens ufølsomhed, er det en forbandet pligt at insistere på, at der er forskel på Shakespeare og gamle støvler, på skæg og snot, popcorn-stinkende mainstream og den personlige film, der gør en forskel.

Det er et farligt synspunkt her midt i jagtsæsonen. Smagsdommere er en truet dyreart, alle meninger er dømt lige gode og smag kan ikke diskuteres. Så meget desto større grund er der til at gøre det. At fastholde at smag kan diskuteres og at popularitet ikke nødvendig er udtryk for kvalitet. Det er et problem. For popularitet, belægningsprocent, succes er tidens krav. Serióse anmeldere kan ikke undgå at føle deres job truet presset af børnebladene og infantiltv-blurpmeisters, der i kor messer mantraet og lallende henrykt kårer hver eneste tumbefilm til "stjerne for en aften". Filmselskabernes pr-bureauer elsker blurp, de braldrende one-liners, der siger mere om ophavsmandens mentale tilstand end om filmen. - Hvorfor fandens bliver du aldrig citeret i annoncerne, spørger redaktionschefen inkvisitorisk. Man gør klogt i at opfatte det som en trussel, og hermed har selvcensuren føjet endnu et offer til den lange liste. I nedskæringsstider er selvrespekt en luksus, de færreste har råd til.

En ond cirkel, som med en naturlovs uafvendelighed fremmer banaliseringen og gør det yderligere svært for de små biografer at overleve. For hvis alting er dømt lige godt, hvorfor så gøre sig umage? Bekvemmeligheden og kravet om øjeblikkelig behovstilfredsstillelse er trængt ind over alt. Bag bebrejdelsen ligger forståelsen for de små biografers situation, bl.a. kendsgeringen at én succesfilm gør forskellen på liv og død. Bare et kassestykke i løbet af en sæson sikrer overlevelsen, og man kan ikke bebrejde de små biografer, at de ligger på knæ for udlejerne for at få lov til at vise "en stor film". Selv om det medvirker til at svække kunstbiografens profil. Idealisme er en god ting, men høj cigarføring øger risikoen for røg i øjnene.

Først når de er bukket under, finder vi ud af, hvad vi har mistet. I mellemtiden bliver vi ind mellem gjort opmærksom på forskellen - på det banale overfor det særlige. Sidst under Aarhus Filmfestival, da producenten Kim Magnusson og instruktøren Martin Strange-Hansen gav deres bud på en Oscar-vinder. De har erfaringen, Magnussons selskab har siden -97 opnået at få fire kortfilm nomineret og to har vundet, bl.a. Strange-Hansens "Der er en yndig mand".



Sjældent billede af skribenten Pseudolus.

Om *Præterea censeo*  
*Præterea censeo* er et fast indslag i 16:9. Her får skiftende skribenter spalteplads til - under pseudonym - at komme med mere eller mindre seriøse ud- og indfald mod alle sider af filmens verden. En skønsom blanding af ucensurerede krigs- og kærlighedserklæringer. Ordet er frit ...

Det er da en udmærket film - ligesom "Ernst og lyset", "Valgaften" og "Wolfgang", som er titlerne på de øvrige nominerede fra M & M Productions. Men det er traditionelle film, mainstream, crowdpleasers, altså væsentlige forudsætninger for at gøre sig gældende i Hollywood. Og sammenligner man dem med de film, der i øvrigt blev vist på festivalen, får man med al tydelighed demonstreret forskellen på det banale og det enestående særlige.

Uden kunstbiograferne til at varetage det særlige ender vi i det banale. 2,5 mio. kr. yder filminstituttet i støtte til landets 9 små biografer (efter Glorias lukning kun 8). Hertil kommer 2,2 mio. kr. til import af værdifulde film. Til deling. Småpenge. Til sammenligning modtager Det kgl. Teater næste år 327 mio. kr..

Det er surt, men det er ikke til at komme uden om: Uden penge, flere penge, går det ikke. Altså en politisk beslutning. Hvad kan man forvente? Alt efter temperament og indstilling står valget mellem "Elsker dig for evigt" og "De grønne slagtere". Og katastrofe-scenariet hedder "Polle Fiction".



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

«|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»

.....  
■ 16:9, november 2003, 1. årgang, nummer 4

13