

Indhold

side 3

Leder: And my heart beats so ...

FAST INDSLAG. Vi jublede i den forrige i leder og vi jubler igen. Denne gang over at det nu også på tidsskriftsfronten lysner for den filminteresserede dansker. Tag med på en kort guidet tour gennem de toneangivende filmmagasiner herhjemme.



side 4

Farlige film

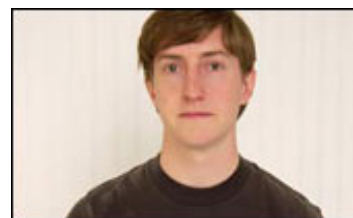
FEATURE. Ikke lang tid efter filmens fødsel begyndte de første aviser at efterlyse censur. Det gamle medie rasede mod det nye, der blev beskyldt for at opfordre til moralsk forfald og social uro. Tue Sand Larsen kigger nærmere på det fænomen, han kalder 'farlige film'.



side 5

Alternativ Country på strimlen

FEATURE. For fire år siden debuterede den kun femogtyve-årige amerikanske instruktør David Gordon Green med den meget roste film *George Washington*. Greens anden film *All the Real Girls* fra 2003 bekræftede det store talent, og Henrik Højer introducerer her instruktøren, der i kraft af sin meget lyriske stil er blevet sammenlignet med en mastodont som Terrence Malick.



side 6

Nye danske 'don't feel good-film' - Et interview med Annette K. Olesen

INTERVIEW. Annette K. Olesens dogmefilm *Forbrydelser* gav det danske biografpublikum noget at tænke over midt i en tid, hvor dansk film ellers kritiseres for at sprøjte 'feel good komedier' ud på samlebånd. Under optagelserne talte Heidi Jørgensen med Olesen om bl.a. filmskolens indflydelse på dansk films udvikling.



side 7

En scenes anatomi: Fra knogle til rumskib

FAST INDSLAG. I Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968) kan man se ét af populærkulturens mest uforglemmelige sceneskift. Jan Oxholm kaster et blik på dette berømte klip, der er overstået i et splitsekund, men som til gengæld dækker en langstrakt historie.



side 8

Kærlighedens farve er rød

FILMANMELDELSE. Filmatiseringer af bøger er, og har altid været, en problematisk affære. Men når en filmatisering bygger på Bogen over dem alle, er der unægtelig meget mere på spil end det ellers er tilfældet. Det vidner den hidsige debat, der har fulgt i kølvandet på Mel Gibsons nye Jesus-film, *The Passion of The Christ*, om. Michael Højer har set filmen.



side 9

En guide til gysen. *Horror: The Film Reader*

BOGANMELDELSE. Fra *Caligari* til *Blair Witch* - En antologi om gys, gru og splatterfilm forsøger at belyse hvad horrorgenren er for en størrelse. Claus Toft-Nielsen ser nærmere på dette ambitiøse projekt, der tilbyder både historiske, kulturanalytiske og i særdeleshed teoretiske åbninger til horrorgenrens univers.



side 10

Morgenstund har guld i mund

DVD-ANMELDELSE. Murnaus stumfilmsklassiker *Sunrise* er og bliver et af filmhistoriens absolutte mesterværker. Nu er den udkommet sammen med en fremragende genfortælling af Murnaus forsvundne filmatisering af Herman Bangs novelle *De fire Djævlø*. Med dén udgivelse sætter det engelske selskab Eureka en af DVDmediets hidtil bedste udgivelser på markedet. Thomas Lind Laursen anmelder.



side 11

16:9 in English: Melodrama, Tears, and Life of Oharu

FEATURE. Why do we find melodramas moving? How do melodramas make us cry? Casting a close look at Kenji Mizoguchi's *Life of Oharu* (1952) and a glance at other classic melodramas, Jonathan Frome discusses the validity of the theory of *agnition* as it is presented in Steve Neale's well-known article "Melodrama and Tears".



side 12

Præterea censeo: Leth-lede og Trier-tolerance

FAST INDSLAG. Orin von Scriverello fejrer 16:9's fødselsdag ved at tage bladet fra munden og spørge, hvor store Danmarks to tilsyneladende største instruktører, Jørgen Leth og Lars von Trier, egentlig er for tiden. Og her er ikke tale om elegante benspænd - snarere en dobbelt glidende tackling med knopperne forrest.



[Udskriv denne side](#)



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



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

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

Leder: And my heart beats so...

I den forrige leder benyttede vi her på 16:9 lejligheden til at juble over de nye muligheder, dvd-markedet tilbyder den mere end almindeligt interesserede filmbruger; og den vil faktisk ingen ende tage, jublen altså. For denne gang skal det handle om, den glædelige situation den ellers dårlig vante danske filminteresserede pludselig befinder sig i på tidsskriftsmarkedet. Her på redaktionen skelner vi selvfølgelig ikke mellem internet og de mere håndfaste og trykte magasiner, al den stund megen (det meste?) seriøs filmkritik efterhånden er at finde i cyberspace, og kigger man ud over hele det kuperede medielandskab, ja så er der altså som sagt al mulig grund til at glædes sig og fortsætte den jubelsang, vi indledte sidst med linjerne *I'm in heaven...*

Begynder vi denne korte guidede tour på internettet, kan man indledningsvis konkludere, at vi på 16:9 langt fra har været de første til at få øje på internettets potentialer, men at vi ikke desto mindre er temmelig enestående, når man kigger på form og indhold: de lange artikler og det akademisk-vinklede indhold. Og så alligevel for film- og medievidenskab på Københavns Universitet har faktisk skabt deres eget tidsskrift, [Timecodes](#), for mere tv-relaterede artikler. Her finder man grundige og velskrevne artikler om alt fra tv-homoer til tv-sport, og for de særligt filminteresserede bør vel nævnes temaet omkring de danske tv-stationers stedmoderlige behandling af filmkunsten.

På markedet for kortere artikler, nyheder og aktuelle anmeldelser finder man desuden på internettet udmærkede men mere traditionelle tiltag som [Cinemazone](#) og [Scope](#), der begge efterhånden har en del år på bagen.

Kigger man på de trykte blade, så er der igen anledning til at hæve armene. Senest har filmmagasinet *Mifune* set dagens lys med en form og et indhold, der lægger sig forholdsvist tæt op ad det hedengangne *Levende Billeder* og med det ganske ambitiøse udgangspunkt for øje, at det danske biografpublikum igen er sultne efter og parat til at betale for et seriøst filmmagasin. Faren for *Mifune* består vel først og fremmest i, at de deler stof og læsere med en række af de dagblade, der har opprioriteret filmstoffet de seneste par år, men herfra skal der under alle omstændigheder lyde et held og lykke. En mindre ambitiøs halvfætter er kulturmagasinet *Sentura*, der ligeledes, men mere sporadisk, diverterer med artikler om filmmediet i alle dets afskygninger

Ellers udgøres de trykte medier af det filmpædagogiske tidsskrift *Ekko*, der under Claus Christensens ledelse for alvor har etableret sig med sin egen specifikke vinkel på filmstoffet. Og det manglede da også bare, at Danmark har et seriøst tilbud til de mange undervisere på folkeskoler, gymnasier, på højskoler og mange andre steder, der inddrager filmen i deres undervisning. [Ekko's](#) hjemmeside er ligeledes et besøg værd. Her finder man udover bladets artikler en række af de anmeldelser af bøger og dvd-udgivelser, der ikke finder vej til bladet, og senest har man kunnet følge den opdaterede udvikling i debatten omkring DR's kvalitetstilbud eller mangel på samme til børn og unge. Ekko leverer faktisk netop lidt af det debatstof, man ofte må kigge langt efter i den danske filmverden.

Såvel *Ekko* som *Mifune* er ligesom DFI-udgivelserne *Kosmorama* og



FILM, støttet af netop DFI, og i det selskab skiller sidstnævnte sig ud ved at bringe en række nye skribenter på banen, skribenter, der forhåbentlig ligesom som os her på 16:9 vil være med til at diskutere og debattere film med nogle af tordenskjolds soldater fra dagbladene, *Ekko*, *FILM* og *Kosmorama*.

Og dermed er vi faktisk fremme ved det aktuelle nummer af 16:9. I denne sjette udgave skydes der nemlig i vores faste gæsteklumme *Prætera Censeo* lidt skarpere end sædvanligt. Målene er denne gang selveste Lars von og Jørgen Leth og ikke mindst dét danske filmmiljø, der alle, inklusiv 16:9, nærmest betragter de to herrer som hævet over al kritik. I sin klumme argumenterer Orin von Scrivello for, at de to herrers placering øverst i det danske filmhierarki bør tages op til kritisk overvejelse og opfordrer i samme åndedrag til at Peder Grøngaards skrift *Lars von trier: Myte og sandhed* læses af nogen af alle os, der faktisk mener, at von Trier er uomgængelig for den seriøse cineast. Lad denne opsang være startskuddet til en filmdebat her i landet, der ikke nøjes med at diskutere støtteordninger, vennetjenester og overflødige filmfestivaler, men som faktisk tager filmen alvorlig, som det den først og fremmest er: en udtryksform.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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



■ 16:9, april 2004, 2. årgang, nummer 6

3

Farlige film

Af [TUE SAND LARSEN](#)

Pestilent literature is bad enough. It is a poison which secretly but effectively corrupts the heart and undermines the virtues of home and community; but its dreadful havoc is outdistanced by the pernicious effects of the filthy picture screen

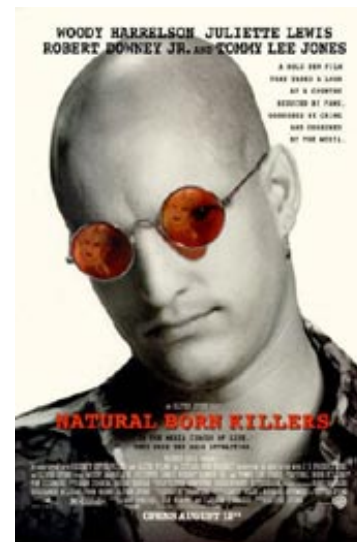
Fr. Paul O.F.S.C of the Dublin Vigilance Comittee (1915)

Det startede fra starten. Ikke lang tid efter filmens fødsel i slutningen af 1800-tallet begyndte de første aviser at efterlyse censur. Det gamle medie rasede mod det nye, der blev beskyldt for at opfordre til moralsk forfald og social uro. Og siden den blev sat i verden er den bare fortsat og fortsat: Vores frygt for film.

Gud bevare os. Det er naturligvis ikke kun film, der gennem tiderne er blevet set som en trussel i forhold til styreformer, sædelighed eller den almindelige ro og orden. En lang række litterære værker er også blevet henvist til skammekrogen efter lignende anklager. Som enfant terribles, foruden hvilke samfundet ville være bedre tjent. Ikke desto mindre er det bemærkelsesværdigt, i hvilket omfang netop filmen har været årsag til løftede pegefingre. Er det fordi, at filmen er så nyt et medie, at den gamle garde af moralister føler sig kaldet til at rejse sig fra stolene og forsvare sæderne? Er det fordi, filmen har en masseappel, der ikke kunne undgå at imponere selv en Stalin og en Hitler i 30'erne? Eller er det fordi, filmkunsten præsenterer os for en sanseoplevelse af så hypnotiserende styrke, at man frygter, at den fuldkomne skal suspendere vores dømmekraft? Forklaringen skal formentlig ikke findes i et enten eller, men i et både og. Under alle omstændigheder har anklagerne været mange og mangeartede. Og mon ikke det kunne give lidt perspektiv at have det historiske stormløb mod de levende billeder i erindring i en tid, hvor film og serier beskyldes for at kunne producere alt fra seksuelt indignerede unge, over psykotiske masse mordere og til vaskeægte danske socialdemokrater af den åbenbart kun tilsyneladende tilforfældelige slags.

Ikke sjældent har autoriteter skredet ind og sikret sig, at film med samfunds- eller systemkritiske tiltag er blevet tiet ihjel eller på anden vis uskadeliggjort. De to ovennævnte ledere af henholdsvis Den Socialistiske Arbejderstat og Det Tredje Rige har leveret rigeligt med eksempelmateriale. Der har ofte tale været tale om direkte forbud mod visning og brud på anvisningerne har haft fatale konsekvenser. Men man må ikke være blind for den censur, der pålægges filmen selv under dens tilblivelse. En præventiv censur, der ofte foretages af instruktøren selv for at tækkes magthavere eller sågar et publikum, der ikke menes at kunne goutere det oprindelige materiale.

Et prominent eksempel på dette er "Dr. Caligaris Kabinet", der blev frigivet for det tyske publikum i 1920. Filmen betragtes i dag som mesterværk og er et af hovedværkerne inden for den tyske ekspressionisme, hvorfor den nok er værd at dvæle ved. Manuskriptet blev oprindeligt forfattet af Hans Janowitz og Carl Mayer, der efter første verdenskrigs afslutning havde oparbejdet en stærk aversion



Natural Born Killers - et eksempel på en farlig film.

overfor den tyske autoritarisme, der havde sendt et tusindtal af mennesker i døden under "Den Store Krig". Deres skepsis var på mange måder indreflekteret i værket Dr. Caligaris Kabinet, der kort fortalt handler om en hypnotisør, Dr. Caligari, der hypnotiserer et viljeløst offer til at foretage drab på uskyldige. Foruden sine hypnoseoptrædender på markedspladser fungerer hypnotisøren desuden som overlæge på et hospital for mentalt syge. Der er tale om en fiktion, der med filmens ekspressionistiske mise-en-scene selv i dag kan virke skræmmende og klaustrofobisk, men umiddelbart er det svært, at se det samfundskritiske potentiale i historien om den gale videnskabsmand. Hvis det vel at mærke ikke var fordi, at den allegoriske læsning lå så snublende nær. Samtiden taget i betragtning krævede det ikke den helt store tolkningsindsats at fiksere Dr. Caligari som en personifikation af den tyske samfundsledelse under første verdens krig. I det lys fremstår den uforvarende morder, søvngængereren, som det hypnotiserede folk, hvis egenvilje er suspenderet af dets ledes autoritære pondus og besnærende retorik. En tolkning der desuden understøttes af, at søvngængereren afslutningsvis må lade livet på vanviddets alter. Præcis som det tyske folk i krigens blodbad. Det var imidlertid ikke det oprindelige manuskript, der blev filmatiseret og vist for seerne til filmens premiere i foråret 1920. Egentlig var filmen tiltænkt den store tyske instruktør Fritz Lang, men da denne var optaget af et projekt andetsteds blev opgaven givet videre til filmens kommende instruktør Robert Wiene. Sidstnævnte anså historien for upassende i sin oprindelige form. Dels i forhold til samfundets velbefindende og den tyske censur, men også fordi, at det radikale budskab og filmens groteske univers ville støde det store publikum væk fra teatrene. Af samme grund tilføjede han en kort indledning og afslutning til det oprindelige manuskript. En ramme, der i enhver henseende skulle gøre historien nemmere at tolerere, men uanset at den samlede spilletid ikke blev væsentligt forlænget, medførte rammefortællingen en markant forandring af filmens ideologiske platform: I den oprindelige version af filmen følger vi vores hovedperson, der på detektivisk vis afslører Dr. Caligaris dobbeltspil. Denne person inkluderes også i rammen omkring den oprindelige historie. I starten af filmen sidder vores hovedperson således på en bænk, og fortæller med en nærmest manisk gestik historien om den frygtelige Dr. Caligari og hans forbrydelser. I den påklistede afslutning optræder han også; Her viser det sig med al ønskelig tydelighed, at fortælleren blot er en af mange patienter, der er indskrevet til behandling på Dr. Caligaris klinik, hvor han behandles for sin sidsygdhed og sine mentale vrangforestillinger. Og den omskrevne versions afrunding kundgør Dr. Caligari, at han nok skal finde en effektiv behandling til den lidende patient. På den måde kommer den oprindelige historie om Caligaris dobbeltrolle til at fremstå som et produkt af en forskruet hjerne, der har tabt en hvilken som helst form for virkelighedsforankring. Et sygt sinds spind, der ikke kan tillægges nogen form for sandhedsværdi. Med dette kunstgreb vendes alle værdier i Janowitzs og Mayers oprindelige manuskript på hovedet: Dr. Caligari forvandles fra gal videnskabsmand til oplyst bannerfører for den psykiatriske videnskab. Wiene sikrer sig, at det samfundskritisk potentiale og farligheden fordufter fuldkommen fra filmen, der ikke i tråd med den oprindelige intention fungerer som en elegi over autoritærens farlighed, men som en ode til autoritetens pris og nødvendighed. Det tyske folk blev på den måde forholdt en vaccine antiautoritarisme, som de ellers nok kunne have nydt godt af i de tre årtier, der fulgte.

Missede Fritz Lang muligheden for at sætte sit præg på "Dr. Caligaris Kabinet", var han til gengæld instruktør på en af de andre store tyske film fra perioden. "M" fra 1931 er formentlig den største inspirationskilde til en lang række senere masseorderfilm, men ligesom "Dr. Caligaris Kabinet" indeholder den ikke en direkte kritik af det bestående samfund. Dertil er filmens fokus på hovedpersonens psykiske afsporethed alt for intensivt. Ikke desto mindre får den indirekte, elegant og umiskendeligt udstillet den potentielle trussel fra et massehysterisk samfund, og med undertitlen - "mordere blandt os" - følte nazisterne sig (givetvis ikke helt uden grund) stødt på mancherterne. Filmen fremskyndede formentlig Langs flugt fra Tyskland, hvor hans næste film "Dr. Mabuses Testamente" (1932) da også blev forbudt efter nazisternes magtovertagelser. Det chokerer

næppe, at film, der ikke bekommer autoritære eller krigsførende regimer vel, har vanskelige vilkår. Under anden verdenskrig var verden vidner til en særdeles effektiv gensidig censur mellem de krigsførende parter, der ville sikre sig imod, at "propaganda" fra fjenden skulle demoralisere og fordærve folkesjælen. Og helt frem til murens fald i 1989 blev der især i Europas anden halvdel spekuleret meget i den ideologiske folkesundhed og luget betragteligt ud i buketten af film vestfra. I dag opretholder lande som Saudi-Arabien og Iran nogle af de mest finmaskede net for det tilladelige og det utilladelige. Også hvad filmen angår. Og selv EU-bejleren Tyrkiet lyste så sent som i 2002 filmen "Big Man, Small Love" af instruktøren Handan İpekci i band. Blandt andet fordi den omhandler den Tyrkisk-Kurdiske konflikt, sætter det tyrkiske politi i et dårligt lys og ifølge censuren opildner til separatisme. Endog så anerkendt og respekteret en instruktør som Atom Egoyan, ophavsmand til film som "Family Viewing" (1987), "Exotica" (1994), "Calender" (1993) og "The Sweet Hereafter" (1997), mødte den faste tyrkiske hånd, da visningen af hans film "Ararat" (2002) i indeværende år blev udskudt i landet. Det skyldtes ifølge Tyrkiets ledelse trusler fra den nationalistiske paramilitære gruppe "De grå ulve", der efter sigende betragtede filmen som et stykke anti-tyrkisk propaganda. Trusler som det i så mange andre henseender ellers effektive og veludrustede tyrkiske militærvæsen, åbenbart ikke så sig i stand til at imødekomme. Generelt virker det imidlertid som om, at den politiske censur er rykket længere ud i periferien af det, som vi har lært at forstå som en vestlig kulturkreds. Man har tilsyneladende fundet en formel, hvor samfundsstabilitet og respekten for alternative udtryk og afvigende meninger går hånd i hånd. Det kommer også filmen til gode, men helt borte er frygten for de levende billeders politiske effekt imidlertid ikke. Den spores for eksempel tydeligt i debatten om DR's seneste seertopscorer, "Krøniken" (DR: 2004), der tilsyneladende truer med at destabilisere vores regering med al sin sentimentale snak om socialdemokratiets historiske mission og overvejende sympatiske skildringer af den gamle arbejderklasse. Der er i borgerlige kredse blevet vakt en bekymring for homo politikus, det rationelle vælgerindivid, lader sin sunde dømmekraft inficere af søndagshyggens socialromantik.

Men primært har frygten for filmen forskudt sig i den vestlige verden. Fra det politiske til det private. Intet sted ses det tydeligere end i diskussionen om de erotiske film. Grundet denne type films private natur er det vanskeligt at dokumentere med sikkerhed, men man tør nok vove den påstand, at der ikke gik lang tid fra filmmediet blev opfundet i 1895, og til den første erotiske film blev skabt. Ligesom man med sikkerhed ved, at især Argentina allerede fra starten af det nye århundrede var leveringsdygtigt i erotiske film til en hungrende amerikansk overklasse. Og det er uomtvisteligt, at der ej heller gik lang tid fra den første erotiske film blev vist, til den ophedede debat omkring anstændighed og uanstændighed blev rejst. En debat, der tog markant til efterhånden som pornoen ikke vedblev at være et privilegium for de velhavende få. Helt modsat bekymringen omkring filmens politiske påvirkning er frygten for filmens erotiske indflydelse på ingen måde i aftagende. Derom vidner blandt andet det aktuelle dokumentarprogram "Ung i en pornotid" (TV2: 2004), der også åbner døren til et interessant paradoks i omgangen med filmens farlighed; nemlig det, at de bekymrede meget sjældent selv føler sig udsat for farer. Deres personlige integritet, forankring i traditionen, solide ideologiske fundering og kernesunde normalliv sikrer dem i egen selvforståelse mod filmens overgreb. Og fra denne privilegerede platform er de i stand til at udvise en nærmest rørende betænksomhed overfor mindre rodfæstede og mere let-påvirkelige sjæle, der kommer til at kortslutte filmens fantasier ved virkelighedens verden. Velbeslåede pornokiggere fandt almuens pornoforbrug aldeles alarmerende og den ældre pornokiggende generation giver i programmet "Ung i en pornotid" udtryk for, hvordan den erotiske billedstrøm truer med at spolere naturligheden i de unges seksuelle adfærd. Men ønsket om at rense ud i pornodekadencen er måske knap så visionært som holdet bag det på ingen måde dybdeborende dokumentarprogram kunne ønske sig. Det er, om man så må sige, en genudsendelse af en genudsendelse. Kritikken har haglet ned over pornofilmen siden lige siden, den kom til verden: Fra 1919 frem til slutningen af 1950'erne var perioden, hvor den såkaldte exploitation film havde sin guldalder. Det startede med en

bølge af sex-hygiejne film, hvor kreative instruktører typisk inkorporerede pseudodokumentarisk materiale som påskud for at levere nøgenheder til husarnerne. Her kunne unge par få en introduktion til sex-livets fornøjelser, og man kunne lære at begå sig seksuelt uden at hjemtage alt for mange kønssygdomme eller andre grimme påmindelser om lagenaktiviteterne. Der går en ubrudt linje frem over Russ Meyers mere direkte sex-ploitation-film, hvor storbarmede kvinder boltrer sig i kultdyrkede "mesterstykker" med seksuelle overtoner og frem til den egentlige pornografi, som vi kender den i dag. En milepæl i den bevægelse udgøres af "Deep Throat" (1972), der har sin helt egen historie. I en film af Gerard Damiano og med den sagnomspundne Linda Lovelace i hovedrollen får vi det første amerikanske bud på en egentlig kommerciel pornofilm. Med et ironisk vink til de gamle exploitations tager filmen sit afsæt i den hårdtprøvede kvindelige hovedpersons temmelig intime problem. Hun er ude af stand til at nå orgastiske højder under samlejet og henvender sig derfor til en sexolog. Den manglende forløsning undrer imidlertid ikke sex-eksperter synderligt, da han ved nærmere eftersyn kan konstatere, at Lovelaces klitoris ikke er placeret, hvor man kunne forvente det, men istedet har taget bo "langt nede i halsen". Løsningen på problemet er naturligvis mere oral-sex. Som den pæne pige hun er sætter Lovelace sig for at følge lægens råd, og filmen gennemspiller en lang række efterprøvninger af lægens tese. Den gamle exploitation-tradition med sin kombination af oplysning og piring præsenteres i så absurd et blandingsforhold, at den ikke kan andet end at fremstå komisk. Det var imidlertid ikke just et humoristisk overskud der prægede filmens modtagelse. Tværtimod vakte filmen stor forargelse. Dommer Joel Tyler forbød den i New York, men efter en lang kamp lykkedes det en interessant alliance mellem datidens venstreorienterede, byboere med bekymring for ytringsfriheden og nysgerrige pornister at få underkendt forbuddet. Filmen kunne umuligt have fået et bedre pr-stunt foræret. Den blev sat op i et hav af biografer landet over og blev i samtidens frisindskultur et tilløbsstykke for celebrities såvel som menigmand. De samlede udgifter på 22.000 dollars har til dags dato givet et afkast på over 600 mio. dollars, og en lang række amerikanske pengemænd så fidusen og skød store summer i produktionsapparat og skuespiller (inder). På den måde blev "Deep Throat" startskuddet til den eksplosion af pornofilm, der fulgte, og som i dag har givet os en situation, hvor pornoindustrien formodes at omsætte for et beløb, der overgår den øvrige filmbranches og hele musikbranchens omsætning tilsammen. Porno ophørte med et enkelt slag med at være undergrund og en dansk niche-produktion, som vores liberale porno-lov fra slutningen af tresserne havde spillet os i hænde. Fra da, og frem til i dag, har kun ganske få kulturelle fænomener været så vedholdende som det, der især af skeptikere er blevet påklippet etiketten pornoficeringen. En af de kulturelle tendenser, der tilsyneladende er lige så vedholdende som pornobølgen er imidlertid den anti-pornoficeringsbevægelse, der bekæmper pornoens udbredelse og begræder, hvad den ser som de skadelige effekter fra det massive udbud af pornografi. Kritikken har mange forskellige platforme: Religiøse, generationsbetingede, kønslige og antikommercielle, men uanset ståstedet er den omtrent enslydende. Pornofilmen skaber afhængighed, giver os et reduceret billede af seksuallivets mangfoldighed, trækker os bort fra en naturlig seksualitet og udi perversionernes overdrev, alt imens den afstumper os med sin golde tingsliggørelse af den menneskelige krop.

Går man argumentationen efter i krogene, vil man se, at præmissen er den samme som gav anledning til den politiske censur: Seerne betragtes som viljeløse under mediets pres. Som svage ikke-individer, der ukritisk konsumerer, idealiserer og kopierer filmenes ufiltrerede budskaber. Dette - eller en snert af samme - er også fundamentet når en uafhængig overvågningsgruppe sætter sig for at tælle, hvordan antallet af minutter med tobaksrygning i amerikanske teen-age film er steget med op mod 50 procent siden 1998. Eller når navnkundige Nancy Reagan i en tale til 1300 deltagere i Akademiet for TV-kunst og videnskab fastslår, at deltagernes status som kunstnere ikke fritager dem for moralsk ansvar, idet hun henviser til eksempelvis pot-rygningen i film som "Desperately seeking Susan" (1985) eller "Short Circuit" (1986). Endnu en gang er det ungdommen, der er genstand for bekymring og igen antages et et-til-et forhold mellem (mediernes)

indtryk og (seernes) adfærd. Præcis som når Nicholsons og Cormans "The Trip" (1967) først blev frigivet i 2003 samtidig med at den endelig - efter tredive års trippen - fik BBFC's (British Board of Film Classification) ord for at skildringen af de hallucinerende oplevelser i filmen formentlig ikke vil kunne overbevise en moderne seer, og at man også skal tage højde for, at filmen fremviser de mørkere aspekter af et stofmisbrug.

Filmhistorien er rig på eksempler, hvor der lægges adskillige alen til bekymringen omkring seernes copy-cat-adfærd. For blot at nævne et par af de mere prominente blev mordet på en 50-årig brændselshandler i England knyttet til, at Stanley Kubricks "A Clockwork Orange" (1971) i måneden forinden havde været vist i den lokale biograf. Og at "man" (anført af formiddagavisen Daily Mail) mente, at en gruppe lokale unge vistnok var set i færd med at købe kostumer og kosmetik, så de kunne omdanne sig den gruppe, der i Kubricks fiktive univers terroriserer de pæne forstads miljøer med deres ultra-violence. Koblingen er aldrig blevet dokumenteret, men skyldtes formentlig ikke mindst hysteriet omkring frigivelsen af filmen, der i en periode havde været forbudt i landet af frygt for, at dens amoralske og voldelige indhold kunne have en afsmittende effekt på befolkningen. Og netop volden var også omdrejningspunktet i en af de mest spektakulære sager om filmens inspiration til vold i nyere tid: Oliver Stones "Natural Born Killers" fra 1994 fik hurtigt bekymrede borgere og politikere på barikaderne. Her var en film, der i sin beskrivelse af det unge sociopatiske og mildest talt dysfunktionelle par Mickey og Mallory Knoxden virkede så voldsforherligende, at det var mange magtpåliggende at sætte en stopper for udskejelserne. Når voldsfokuseringen og æstetiseringer ikke længere begrænsede sig til splatterfilmernes marginalmarked, men også invaderede en mainstream film af en velrenomerede instruktører som Oliver Stone (eller Quentin Tarrantino (der i øvrigt skrev manuskriptet til netop "Natural Born Killers")) må man skride ind lyder ræsonnementet. Ikke mindst på baggrund af hændelsen i 2003: William Savage døde og Patsy Ann Byers blev lammet fra halsen og ned efter. Det er uden for diskussion. At de blev overfaldet af et ungt par, der utallige gange havde set Stones "Natural Born Killers" er et faktum. At det angribende pars modus operandis til forveksling lignede filmens antiheltes, er også uomtvisteligt. Men kan Stone med sin film gøres ansvarlig for handlingen? Om den tvist står retssagen, der er lagt an af Patsy Ann Byers advokat. Og som om der ikke i forvejen var tilstrækkeligt med hype omkring sagen er John Grisham (advokat og forfatteren bag succesfulde retsalsdramaer som "The Client"(1994), "The Firm"(1993) og "Pelican Brief"(1993) gået ind i sagen på anklagerens side. Han mener, at kun en meget anseelig bøde kan få Hollywood til at slå en kurs, der går uden om spekulatøren i voldens effektjageri og på den måde forhindre en yderligere opløsning af det amerikanske samfund. Stone forsvarer sig i offentligheden med, at film er illusionskunst og bestemt ikke anvisninger til, hvordan man bør begå sig i virkeligheden. Samt med at han ikke kan bære ansvaret for, at enkeltindivider i samfundet mistolker hele intentionen i en film, hvis egentlige ærinde er at give et kulturkritisk billede af det, som Stone selv opfatter som samtidens voldsforherligende, moralløse og medieramte USA. Endelig fører han slaget over i fjendens lejr ved at antyde, at Grishams selvtægtsfilm "A time to kill"(1996) vel næppe er ganske lydefri i forhold til de moralske standarder som advokatforfatteren anviser for filmkunsten. Sagen verserer fortsat. Udfaldet er endnu ukendt og den mere genelle debat omkring filmens påvirkning af sit publikum forstummer formentlig end ikke på dommens dag. Så hvis De, kære læser, tør læse videre i dette nummer. Så væbn dem med kritisk sans, sund dømmekraft og en stabil opvækst. 16:9 handler formentlig som altid om film. Farlige film.

Faktaboks

Refererede film (i nævnte rækkefølge):

Wiene, Robert: Dr. Caligaris Kabinet (1920)
Lang, Fritz: M (1931)
Ipekci, Handan: Big Man small Love (2002)
Egoyan, Atom: Family Viewing (1987)
Egoyan, Atom: Exotica (1994)
Egoyan, Atom: Calender (1993)
Egoyan, Atom: The Sweet Hereafter (1997)
Egoyan, Atom: Ararat (2002)
Damiano, Gerard: Deep Throat (1972)
Seidelman, Susan: Desperately Seeking Susan (1985)
Badham, John: Short Circuit (1986)
Corman, Roger: The Trip (1967)
Kubrick, Stanley: A Clockwork Orange (1971)
Stones, Oliver: Natural Born Killers (1994)
Schumacher, Joel: The Client (1994)
Schumacher, Joel: Time to Kill, A (1996)
Pollack, Sydney: Firm, The (1993)
Pakula, Alan J.: Pelican Brief, The (1993)



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

16:9, april 2004, 2. årgang, nummer 6

4

Alternativ Country på strimlen

Af [HENRIK HØJER](#)

Alternativ country eller americana er termer, der ofte benyttes til at beskrive den fremadstormende og eksperimenterende countrymusik, der pt. fejrer store triumfer. Måske er det ligeledes de betegnelser, der allerbedst beskriver filminstruktøren David Gordon Greens slentrende stemningsrapporter fra det amerikanske heartland.

Den første indstilling i den første spillefilm, *George Washington* (2000), af den unge amerikansk filminstruktør David Gordon Green brænder sig fast på nethinden. Ikke fordi den er decideret påtrængende og slet ikke fordi den er ubehagelig men snarere fordi den sætter sig som en stilfærdig og behagelig overraskelse ikke ulig den fornemmelse den Louisiana-aktuelle fotograf William Eggleston kan bibringe den uforberedte betragter. Med sin afstemte komposition, ekstremt indtagende farver og med sine knivskarpe billeder i superslow skurrer filmen nemlig noget imod de forventninger, man traditionelt har til film produceret udenom de største produktionsselskaber. De indledende billeder forplanter sig i hvert fald som lidt af et chok, hvis man forbinder den amerikanske lowbudget æstetik med et rå og skrabet udseende, der afspejler de sølle økonomiske forhold, filmene oftest indspilles under.

David Gordon Green, der introduceres her, må nok betragtes som netop det: 'An independent filmmaker' eller 'a Maverick filmmaker', Geoff Andrews betegnelse fra hans bog om den uafhængige filmkultur i USA *Stranger Than Paradise*. Helt på linje med Jarmusch, Solondz, Hartley. Green inkarnerer således den klassiske historie om den unge man med den store vision. Denne gang en ung mand der på baggrund af et par studenter-produktioner får samlet et produktionshold af medstuderende og børneskuespillere og med hjælp fra denne uegale flok forløser sin højst personlige vision.

Arven fra Malick

Greens debutfilm, med den ambitiøse titel *George Washington*, var endda så uafhængig, at den ikke fandt nåde for *Sundancefestivalens* nådeløse blik. Filmen måtte først gå sin sejrsgang verden over på mindre hypede festivaler, inden hjemlandet fik øjnene op for dens kvaliteter. Den fejltagelse taler de vist nok stadig om i Utah og i de independentkredse, hvor *George Washington* er blevet lidt af et fænomen og hyldet af en lang række toneangivende kritikere. Adskillige øjnede en mulig arvtager til den herostratisk berømte og temmelig uproduktive Terrence Malick, der i 1970'erne lavede mesterværkerne *Badlands* og *Days of Heaven*. Han holdte derefter orlov fra filmverdenen, til han i 1998 returnerede med den grublende krigsfilm *The Thin Red Line* med bl.a. Jim Caviezel og Sean Penn i hovedrollerne. Fælles for Malick og Green er en næsten skødesløs holdning til filmens narrative aspekter og en udstrakt evne til at spotte de lyriske muligheder, filmens motiver måtte tilbyde. Hvor den traditionelt fortællende film, kontrolleres stramt af fortællingens glidende forløb, foretager såvel Malick som Green ofte afstikkere til billeder, der snarere end at bringe fortællingen videre antyder stemninger, kommenterer hovedsporet eller blot tilbyder end anderledes og ofte taktile tilgang til de rum og motiver, han introducerer. Det er blandt andet



Greens blik for det lyriske, der vil blive gransket nærmere i det følgende.

George Washington, 2000

Titlen på Greens debutfilm indikerer umiddelbart storslået historisk drama, men filmen fremstår tværtimod ved første øjekast som den klassiske storfilms absolutte modsætning. Og så alligevel. For godt nok er her tale om en lille fortælling om at være barn og snart ikke barn længere, og godt nok befinder vi os i et forfaldent og rustent North Carolina, men Green og fotografen Tim Orrs æstetiske præferencer tilføjer historien om Georg og hans venner en tyngde og storslåethed, der egentlig stemmer ganske godt overens med den alvor og sympati, hvormed filmen betragter sine personer. Ikke mindst valget af det brede billedformat 2.35:1 tilføjer filmens figurer en aura, der ikke lader nogen i tvivl om, at det for disse menneskers er drama af episke dimensioner, vi bevidner. I den henseende minder Greens tilgang til og sympati med børnenes historie om vores egen Niels Malmros' i film som *Lars Ole 5. c*, *Drenge* og *Kundskabens Træ*, de mange forskelle ufortalte, men måske endnu mere om Francois Truffauts, der ligeledes i sin debutfilm om en barndom på hæld, *Ung flugt* eller *Les quatre cents coups* fra 1959, valgte formatet 2.35:1 og dermed blandt andet tilføjede sin sørgeligt realistiske historie et skær af noget større.

Superhelten George

Historien i *Georg Washington* er kort fortalt følgende: Pigen Nasia slår ved ved filmens begyndelse op med sin ti-årige kæreste Buddy til fordel for dennes tænksomme og tavse ven Georg Richardson, der egentlig er allermost interesseret i den hjemløse hund, han har taget til sig, og som han nu forsøger at holde skjult for onkel Damascus, der hader dyr. En dag tager Buddy, George, venen Vernon og den hvide pige Sonya ned til den lokale swimming-pool og under lidt tumlen og voldsom leg, slår Buddy hovedet så kraftigt, at han dør. I panik skjuler de tre andre børn liget af Buddy og forsøger nu at holde tæt med den forfærdelige hemmelighed. Som tilskuere bider man desuden indledningsvis mærke i den underlige styrthjelm, George bærer på hovedet. Det viser sig, at han har en meget blød fontanel, og at han derfor må beskytte sit hovedbunden mod slag og fugtighed. På trods af sit handicap redder George en dag en dreng, der er ved at drukne i swimmingpoolen, og da han nu ser sig selv ophøjet til helt i det lokale aviser, trækker han i sit helt personlige superhelteoutfit, der blandt andet inkluderer den afdøde Buddys brydetrikot, og her indtræder noget af et hamskifte, da den indadvendte George pludselig agerer omkringfarende superhelt. Nu vil George nemlig frelse verden, og ud og følge i fodsporene på navnefællen, den første amerikanske præsident, George Washington. Projektet tager sig selvsagt noget besynderligt ud, og det fremstår da også mest af alt som et desperat forsøg på at afbetale på den skyldfølelse vennens død har afstedkommet. De tre venner holder dog stædigt fast i deres uvidenhed, også da liget bliver fundet, og i filmens afsluttende kvarter, der folder sig ud som en collage for øjne og øre a la filmens indledning, følger vi George, Vernon og Sonyas videre skæbne den pågældende sommer. Nasia, der leverer filmens voice-over er til det sidst vildt fascineret af særlingen George og ikke mindst overbevist om hans udtømmelige potentiale, og hun ville uden tvivl være helt enig, når han i det afsluttende interview med filmens instruktør begrundet hvorfor, netop han er en helt :

I'm a hero because I like to save people's lives... Stuff like that.



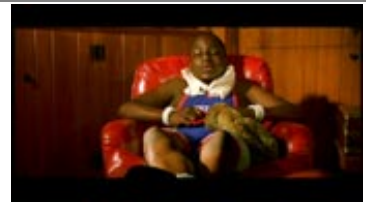
En fortryllet verden

Virker referatet herover lidt ufokuseret og flagrende, hænger det måske sammen med filmens struktur og form. Lange passager udgøres, ikke mindst indledningsvis, på lydsiden af Nasias voice-over og af enkelte stemningsfulde og ildevarslede toner og af en billedside, der nok dvæler ved de faldefærdige omgivelser i det godsbaneterræn, hvor filmen udspiller sig, men som ikke falder for fristelsen til en mere rendyrket og rå realisme. Tværtimod indgydes motiverne næsten legendariske undertoner, der nok stemmer ganske godt overens med barnets blik for de muligheder og de historier, sådanne omgivelser tilbyder. Det er i den forbindelse, Greens fornemmelse for landskabets rent visuelle kvaliteter kommer til sin ret. Her betragtes alt tilsyneladende med det store barns blik for detaljen og med øje for den fortryllede verden stadig besidder, når man er et stort barn og tænker tilbage på sommeren, da Buddy døde.

Som i mangel en børnefilm før denne, er *Georg Washington* en film om uskyldstab, men det er også historien om, ansigt til ansigt med virkeligheden, at træde i karakter. Det er symptomatisk for børnene i filmen, at de låner deres ordforråd og reaktionsmønstre hos de voksne, og at George med vennens død langsomt kravler i skjul i sin brydertrikot eller måske snarere og tværtimod med sin heltegerning og efterfølgende storhedsvanvid træder i karakter som den ultimative voksne: Superman eller navnebror George.

All the real Girls, 2002

Titlen til Greens anden film er ikke så umiddelbart mystificerende, som det er tilfældet med debutfilmens, ligesom den første indstilling også syner mindre påfaldende end forgængerens: denne gang blot en ung pige og en ung mand ansigt til ansigt. *All the Real Girls* fortæller da også en gammelkendt historie. Vi er nemlig landet midt i et af hverdagens små dramaer om to mennesker, der gerne vil men ikke kan få hinanden. I Indledningsscenen er vi plantet *in medias res* og vi fornemmer usikkerheden og tiltrækningen mellem de to personer fornemt formidlet gennem det lidt kejtede spil mellem Paul (Paul Schneider) og Noel (Zoëy Deschanel), der blandt andet i deres overbevisende søgen efter de rigtige ord og i scenens tavse passager endnu en gang understreger Greens evne til at hive unikke men upåfaldende præstationer ud af sine skuespillere. Herfra springer filmen tilbage i tid, og langsomt oprulles historien om Paul og Noels møde og ikke mindst det drama, det udløser, at Noel er lillesøster til Pauls bedste ven. Dramaet overskygges dog snart af det faktum, at den unge uerfarne Noel i ungdommelig kådhed er den langt mere rutinerede Paul utro med en tilfældig fyr, hun møder til en fest. Det er mere end lillebyens berømte og ikke mindst berygtede Don Juan kan klare, og filmens sidste tredjedel udspiller sig omkring hans rastløse figur og de to gentagne, næsten tragikomiske, forsøg på igen at finde melodien og hinanden. Omkring de to elskende bevæger sig desuden en række fint udskårne birollekarakterer, hovedsageligt mænd, der alle spiller op mod ét tilbagevendende tema: Deres håbløse afhængighed af *All the Real Girls*. Det være sig afdøde koner, lyslevende døtre og søstre eller som i Pauls tilfælde en meget ung mor, der stadig forsøger at opdrage på ham imellem sine optrædener i nabolaget, hvor hun giver den som udklædt klovn til børnefødselsdage, og det der ligner.



Den brutale natur

Greens anden film er mere traditionel i sin opbygning end debuten. Denne gang guides vi som tilskuer mere bastant gennem filmens fortælling, selvom Green og hans faste samarbejdspartner Orr også denne gang lader kameraet dvæle og adstadigt betragte en række motiver og tableauer. Stedet er fremdeles North Carolina og rammen en lille by, der næsten som en tidslomme minder os om en anden tid, hvor en tung og bastant industri havde sin storhedstid. Som i *George Washington* står mange af kranerne nu rustent tilbage, ligesom jernbanesvellerne er mosbegrøede og de store fabrikshaller står tomme og bringer minder om den gang, hvor alt var knapt så stillestående og udsigtsløst. Det er denne verden Noel vender tilbage til efter et ophold på en pigeskole, og her er det ikke svært at lyse op mellem desperate knægte og illusionsløse piger.

Det øgede narrative drive får som nævnt ikke Green og Orr til at opgive filmmediets lyriske sider og de kommer ikke mindst til udfoldelse i en række sekvenser omkring bruddet mellem Paul og Noel. Scenen med de to forvirrede, vrede og lamslåede hovedpersoner ledsages nemlig af en længere sekvens bestående af en række motiver, der alle peger tilbage på en meget Malick'sk pointe, nemlig den, at mens vi græder, dør og sørger, så fortsætter verden ubønhørligt sin gang: På bomuldsfabrikken, hvor Noel arbejder, men endnu mere smukt, storslået og kynisk i den natur, der langsomt og ubønhørligt æder sig ind på filmens verden. Som Paul Schneider og Gordon Green ræsonnerer på dvd-udgivelsens kommentarspor:

Schneider: Watch the world not give a shit about you...It doesn't stop for a heartbreak...

Green: But it's there for meditation...It's letting you breathe.

Dawson Creek møder Malick

Indflydelsen fra fra Terrence Malick er altså ingenlunde borte med blæsten, men ligesom Green efter *George Washington* blev rost for at tage tråden op efter forbilledet, så er det også omkring denne forbindelse, en række kritikere har grebet fat. *All the Real Girls* er af filmens velyndere blevet beskrevet som *Dawson Creek* møder Terrence Malick, men det, der oprindeligt var tænkt som en ros og en påpegning af Greens evne til at give det banale eller hverdagslige tyngde, er siden blevet vendt mod ham i en kritik der oversætter ord som 'tyngde' og 'stemningsfuld' til 'prætension' og 'æstetisk tomgang'. David Gordon Green fortæller helt indiskutabelt banale historier, men det er denne skribents ydmyge mening, at mesterskabet og Greens unikke talent netop består i sammensmeltningen af det banale og hverdagslige, billedligt såvel som tematisk, med elementer, der traditionelt tilhører en anden og mere storslået filmtradition.

Det med det storslåede, har jeg tidligere været inde på og også til *All the Real Girls* har Green sammen med Tim Orr, valgt det brede 2.35:1 format til sin lille bitte fortælling, og var man ikke opmærksom på det tidligere, så bliver man det under gennemsynet af *All the Real Girls*: Green og Orr formår i den grad at bruge hele lærredets bredde. Se eksempelvis indstillingen til højre, hvor kameraet langsom bevæger sig ud fra et nærbillede af Paul til også at inkludere hans mor. I denne scene billedgør hun selvfølgelig helt bogstaveligt ideen om den tragiske klovn og afstanden mellem hende og ham 'speaks volumes'. Men inden da i det øjeblik hun entrere det billede, der egentlig tilhører ham, bliver hun også en kommentar til hans situation, en påmindelse der på sin egen stille maner råber ham og os op i ansigtet på netop dette velvalgte punkt i fortællingen. Green er da også netop blevet rost for sin stædige holden fat i et format, der ellers har trange kår i disse 'pan and scan' tider. En lang række storfilm tyer også til brede formater, men da ofte uden at bruge hele bredden i billedet, så filmen nogenlunde uproblematisk kan overføres til det næsten kvadratiske tv-skærm.

Alternativ country

Et aspekt, jeg stort set ikke har behandlet hidtil er filmenes fremragende soundtracks. For dem begge gælder det at de originale



scores er komponeret af Greens studiekammerat David Wingo i tæt samarbejde med dennes ven Michael Linnen fra bandet *Pilot Ships*. Deres musik udgør en stemningsfuld men også minimalistisk klangbund for Tim Orrs billeder og rammer perfekt den tone, filmene i øvrigt anslår. Ikke mindst i *All the Real Girls* suppleres det fremragende score med mere etablerede navne som *Sparklehorse*, *Mogwai* og *Labradford*, og måske skal man netop søge hjælp i musikterminologien for at finde en betegnelse, der beskriver Greens univers. *Alternativ country* eller *Americana* har man døbt den musikgenre, der med rod i den klassiske amerikanske folkemusik, blues og country og tilsat et stænk alternativ rock og en lille del ambient, har oplevet lidt af en optur gennem de sidste fem år. Og måske er det faktisk det David Gordon Greens film fremstår som. Med sin klassiske setting i det amerikanske heartland og tilføjet lige dele æstetisk opfindsomhed og intellektuel undren fremstår *George Washington* og *All the Real Girls* som lige netop det.: vaskeægte americana i ny aftapning eller slet og ret som alternativ country på filmstrimlen.



Faktaboks

Sight and Sound har anmeldt begge David Gordon Greens film, og man kan desuden i septemhernummeret fra 2001 læse en artikel og et glimrende interview med instruktøren.

På imdb kan man [her](#) finde ud af hvad Green og kumpaner pønser på fremover.

Begge film er i øvrigt at finde på dvd både som region 1 og 2 (engelsk udgivelse). Ikke mindst Criterion's udgave af *George Washington* er værd at samle på.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

Nye danske 'don't feel good-film' - Et interview med Annette K. Olesen

Af [HEIDI JØRGENSEN](#)

Annette K. Olesens dogmefilm *Forbrydelser* (2004) gav det danske biografpublikum noget at tænke over midt i en tid, hvor dansk film ellers kritiseres for at sprøjte 'feel good komedier' ud på samleband. Ingen kommer ud fra denne film og føler sig godt tilpas. Mens *Små ulykker* (2001) på finurlig vis småsludrede med sin tilskuer om hverdagens små og store problemer: familiehemmeligheder, stresssymptomer og madlavning, så bliver der talt med anderledes store bogstaver om abort, handicap og mord i *Forbrydelser*. I forbindelse med mit forskningsprojekt om nye danske film har jeg lavet et interview med Annette K. Olesen (1965), som er uddannet instruktør fra Den Danske Filmskole i 1991. Interviewet er foretaget i perioden, hvor hun arbejdede med *Forbrydelser*. Fokus er, hvordan undervisningen på Filmskolen influerer på de arbejdsmetoder, som hun har valgt at anvende efter endt uddannelse? Hvilken betydning det har haft for Olesen, at hun har gået på Filmskolen i en brydningstid, hvor lovmæssighed blev en stadig vigtigere ingrediens i undervisningen? Hvordan hun oplever den lovmæssighed i relation til dogmeprincipperne, som *Forbrydelser* er skabt efter? Og hvordan hun oplever dansk films udvikling? Disse og flere spørgsmål giver nedenstående uddrag af interviewet svar på. Ud fra to optikker, min position som filmforsker i nye danske film og min position som almindelig tilskuer, vil jeg i artiklen argumentere for, at det - ud fra et kig på *Forbrydelser* og en samtale med Olesen - er muligt at skitsere en udvikling mod den retoriske strategi ethos i dansk film.

Præstationsangst og metoder på Filmskolen

Vi sidder i Annette K. Olesens hyggelige køkken i en lejlighed på Frederiksberg med en kop kaffe, mens hun nærværende og engageret beretter om sine fire år som elev på Den Danske Filmskole. Hun beskriver tiden på Filmskolen som meget lærerig, men også hård: "Der var meget præstationsangst, og det tror jeg havde noget at gøre med den meget hårde måde, vi blev kritiseret på." Jeg vil gerne vide mere om hendes oplevelse af undervisnings-metoderne på Filmskolen. I mit interview med manuskriptforfatteruddannelsens leder, Mogens Rukov, fremhævede han vigtigheden i, at man giver eleverne nogle faste rammer og derved en lovmæssighed i undervisningen netop for at afhjælpe deres præstationsangst. Lovmæssigheden eksisterede ikke på Den Danske Filmskole i 60'erne og 70'erne. Men op gennem 80'erne udviklede Rukov sammen med daværende rektor Henning Camre nogle regelsæt. Således skulle alle eleverne deltage i fællesundervisning i filmhistorie og dramaturgi. Og de skulle løse nogle såkaldte penneprøver, som består af mindre praktiske produktioner lavet efter bestemte konditioner. Da Olesen har gået på Filmskolen fra 87-91, er det interessant at høre, hvordan hun har oplevet denne lovmæssighed. Jeg siger: "Mogens Rukov taler om, at der er sket en udvikling fra dét, han kalder "dengang subjektivitet rådede" til, at der er indført sådan en form for lovmæssighed, nogen metoder. Lovmæssighed i det kunstneriske taler han om positivt. Er det en udvikling, som du har mærket, mens du gik der?" Olesen tænker og svarer: "Jeg synes ikke pr. definition, at det er dårligt, at man måske er



Annette K. Olesen

Fra en instruktør, der har lavet så karakteristiske og absurde film som afgangsfilmene *10:32 Tirsdag – en kærligheds historie* (1991), novellefilmen *Tifanfaya* (1997) og debutspillefilmen *Små ulykker* (2001), kunne man måske netop forvente, at et kvalificeret bud på fornyelse for dansk film ville komme. *Tifanfaya* (1997) er en eventyrlig novellefilm, som er finansieret via *Novellefilm*.

Jeg er ved at færdiggøre en afhandling om Filmskolens rolle i dansk films opblomstring, der kommer til at hedde: *Dansk films nye bølge - Afsæt og aftryk fra Den Danske Filmskole*. Læs mere om dette i artiklen "[Begrænsningens kunst på Den Danske Filmskole](#)" i 16:9s [novembernummer](#).

begyndt at undervise mere systematisk og mere metodisk, eller at der er en mere metodisk ånd på skolen, end der har været tidligere. [...] Jeg elskede penneprøverne, jeg elskede at få stillet nogen regler op. Altså ligesom jeg elsker at gå ind i det dogme, jeg er i gang med nu. Jeg synes, det er skide sjovt at lave nogen forhindringer for sig selv.” Samtidig nævner hun, at Mogens Rukovs dramaturgi-undervisning godt kunne opleves som rigid: ”Dengang jeg startede på Filmskolen, da snakkede man om, at Syd Field var den nye guru. Og alternativet var den cirkulære fortælling. [...] Der fandtes ikke rigtig noget ind i mellem.”

Vi taler videre om penneprøverne, og jeg spørger hende: ”Hvad er det, der sker, når man ligesom får stillet en ret konkret opgave?” Hun svarer: ”Jeg har altid haft det sådan, og sådan har jeg det også med dogme nu, at jeg synes det sjove ved at lave film er, at give mig selv nogen udfordringer hele tiden, fagligt. For mig er det ikke sjovt at lave film, hvis jeg gentager mig selv, eller hvis jeg er fuldstændig sikker på, hvordan det skal se ud, og hvordan det skal være. Det sjove for mig ved at lave film er hele tiden at redefinere, også i arbejdet med det, hele tiden at vende mønten og se, hvordan vil det være, hvis man gjorde det på en anden måde.” Olesen beskriver, hvordan dogmerne i arbejdet med *Forbrydelser* gav en masse konkrete problemer f.eks. i forhold til locations. De skulle eksempelvis bruge et sted, der så bureaukratisk ud. Da en dogmeregul foreskriver, at man ikke må tilføje rekvisitter, havde de imidlertid et problem, da den konkrete location ikke havde noget skrivebord, nogen hylder eller lignende. Hun fortæller: ”Og det interessante er jo at gå ind i sådan noget og tænke: okay, hvordan gør jeg det så? Hvordan får jeg det til at blive til et realistisk sted uden en skid?” Olesen beskriver det således som sjovt og inspirerende at få nogle begrænsninger at arbejde ud fra. Hun fremhæver desuden, at det ”stiller historien i centrum, fordi hvis man laver en masse regler om, hvordan historien må løses, så bliver man også nødt til hele tiden at fokusere på historien. Og det er jo det, jeg synes er sjovt ved at lave film. Jeg synes, det er sjovt at lave historier, jeg synes ikke nødvendigvis, det er sjovt at lave kæmpe natlyssætninger.”

Metoderne i *Små ulykker* og *Forbrydelser*

Olesen har siden Filmskolen arbejdet med bestemte metoder både i forbindelse med debutspillefilmen *Små ulykker* og siden *Forbrydelser*, der er en dogmefilm. Bag begge film står produceren Ib Tardini fra Zentropa, som gav Olesen og filmholdet nogle konditioner at arbejde inden for. I opstartsfasen til *Små ulykker* fik de at vide, at Tardini ønskede en film med realisme og nutid. Olesen fortsætter: ”Og det måtte ikke koste for meget, så det skulle være i en radius i forhold til Zentropa, som var til at overskue geografisk. [...] Det var jo en slags konditioner, som jeg var nødt til at overholde, og jeg synes det er sjovt.” Endnu et sæt spilleregler, som kom til at præge *Små ulykker*, blev til i samarbejdet med englænderen Paul Clements. Han er især kendt for sit teamwork med instruktøren Mike Leigh, hvorfor man kalder en særlig improvisationsmetode for 'Mike Leighs metode'. Clements hjalp Olesen og manuskriptforfatter Kim Fupz Aakeson med at udvikle historien og karaktererne ved hjælp af denne metode, hvor skuespillerne improviserede karaktererne frem ud fra autentiske personer.

Jeg er interesseret i at høre mere om samarbejdet med Fupz Aakeson, hvorfor jeg spørger: ”Hvordan var det så, at komme til at arbejde sammen med en manuskriptforfatter.” Svaret lyder: ”Jamen, det har været vidunderligt. Og det har noget at gøre med, at jeg altid går i kramper.. Jeg synes selv, at jeg er enormt god til at få ideer. Jeg synes selv, at jeg sagtens kan læse og kritisere eller komme med god feedback, når jeg læser ting. Og jeg synes også, jeg er god til at skrive. Men jeg har det virkelig virkelig svært med at strukturere materiale. Og det er jo så dét, jeg er faldet på hver gang. Jeg har selv været i gang med et spilleprojekt, som jeg har siddet og skrevet på. Det er gået i ged for mig, så jeg skulle nok have hørt efter, når Mogens Rukov underviste i sit fag.” Olesen griner. Jeg indvender: ”Men det ser også ud som om, det er en tendens, at der er flere og flere instruktører, der arbejder sammen med manuskriptforfattere nu?” Hvortil Olesen svarer: ”Altså noget af dét, som bærer stemningen ude i miljøet lige nu er, at der i høj grad er en stor sådan åbenhed og en meget stor nysgerrighed på, dels

Amerikanske Syd Field er en guru inden for screenwriting traditionen. Læs om ham på www.sydfield.com. Eller opsøg hans bøger på: [Screenplay](#), [The Screenwriter's Workbook](#), and [The Screenwriter's Problem Solver](#).

Paul Clements er mest kendt for bogen: *The Improvised Play* (1983).

hvad laver vi, hvad laver hinanden? Man vil gerne tale med hinanden om, hvad man laver. Hvor der måske tidligere har været sådan 'protektionisme'. Og det er måske dét, Mogens Rukov kalder subjektivitet? Hvis 'protektionisme' er angst for at dele ud af dét, man går rundt og foretager sig, og dele det med andre, få feed-back på det. Den stemning, der meget råder nu, er, at det er sjovt at udveksle. Det er sjovt at have en åbenhed omkring dét, man laver, fordi man får gode ideer af det. Og det samme gælder jo så skriveprocessen, kan man sige. [...] Altså det er sjovt at sidde sammen med én og skrive, fordi man hele tiden kan se tingene fra forskellige vinkler." Jeg spørger, om den teamtanke, som hun beskriver, har at gøre med en udvikling i auteur-synet, hvilket hun bekræfter ved at sige, at der tidligere på Filmskolen herskede en auteurtradition, hvor film primært blev betragtet som instruktørens værk. Nu prioriteres det højt, at alle filmfolk i et produktionsteam kan spille ind med gode ideer til instruktøren, som selvfølgelig i sidste ende har det kunstneriske ansvar.

Jeg samler lidt sammen på de forskellige retninger i vores samtale ved at sige: "Nu har vi været inde på forskellige ting, man måske kan se som faktorer i dansk films succes, hvis vi sådan skal se lidt bredere, med manuskriptforfattere og netværk og sådan nogen ting. Er der flere ting, som du synes du vil nævne, som jeg måske ikke er opmærksom på?" Olesen tænker og svarer: "Jeg tror meget, at dansk films succes, det lyder efterhånden sådan lidt slidt, at dansk films succes beror på en insisteren på at ryste posen. Og insistere på at fokusere på historien og karaktererne, og hvad du vil fortælle. Og det er jo dét, dogme gør med hele sin måde at arbejde på. Jeg sad faktisk og snakkede med en journalist fra *Der Spiegel* her forleden, som troede, at alt i Danmark startede med dogme. Sådan er det jo ikke. Der var masser af produktioner, faktisk inden dogme startede, som havde tendenser i retningen. Og jeg kan huske, da dogme kom frem, synes jeg, det var noget værre pjat, fordi sådan havde vi jo fan'ne lavet film hele tiden, synes jeg. På Filmskolen og hvis man var fattigrøv, så lavede man film på den måde."

En ny socialrealisme

I et tidligere interview i radioprogrammet *Koplevs Krydsfelt* gav Olesen udtryk for, at Per Fly var meget modig, da han lavede *Bænken* (2000), fordi han med den film var med til at flytte socialrealismen i en ny retning. I mit eget interview med Olesen giver hun åbenlyst udtryk for sin egen optagethed af at bruge det reelle i fiktion ved bl.a. at udtale: "Jeg interesser mig for realisme, jeg interesser mig for virkelighed." Jeg vil gerne høre hendes mening om, hvorfor realismen er kommet frem igen og spørger: "Har det noget at gøre med, at gøre en dyd ud af nødvendigheden, der hedder: Okay, vi er dansk film, og vi har ikke så mange penge. Vi kan lave et stykke hverdagsrealisme, og det er billigere at producere end, at vi laver hobitter, der fiser rundt i eventyrland. Har det noget at gøre med produktionsomstændighederne?" Olesen siger efter en pause: "Jeg tror, det er en kombination. Jeg tror, det falder så heldigt, at vi i hvert fald er nogle, som har lyst til at 'zoome' ind på hverdagen for at få øje på den verden, vi lever i eller det samfund, vi omgiver os med. Og som længes efter 70'ernes politiske film måske, og længes efter en eller anden form for sådan substantielt udtryk eller kommenterende udtryk, altså sådan virkelighedskommenterende. Fordi det har været fuldstændigt væk fra dansk film industri i hvert fald hele vejen op gennem 80'erne, ikke. Og i begyndelsen af 90'erne, indtil de her ting begyndte. Og dét i kombination med, at der i en periode også var færre penge til at producere for. Det er jo ikke situationen mere. Der er faktisk mange penge at producere for efterhånden. Det er muligvis så bare nogle, der synes, det er sjovt og lave film, hvor man ikke har nogen nerver over et budget på 60 millioner eller 100. [...] Og så er det jo meget godt, kan man så sige, at den type historie, jeg gerne vil fortælle, og den type historie, som mange har haft lyst til at fortælle i nogle år nu, er hverdagen. Den måde vi lever på, den måde vi lever sammen på, den måde vi ikke lever sammen på, altså menneskelige relationsdramaer, som jo ikke koster en klejne at lave, hvis det kan foregå i virkeligheden. Jeg tror, at mange mange af os havde den oplevelse, at det der gik galt i 80'erne og til dels i slutningen af 70'erne og i starten af 90'erne var, at fokus røg fuldstændigt væk fra historien og hen i udstyrspakken. Og det man kan sige, der sådan helt konkret er sket, er, at instruktørerne og

Radioprogrammet *Koplevs Krydsfelt* på P1 havde d. 14/2-02 Annette K. Olesen som gæst. Det var få dage før premieren på *Små ulykker*, og emnet var dansk films udvikling.

producenterne har sagt [til teknikerne] pak jeres lort sammen, nu laver vi nogen historier, fordi de fyldte. Jeg siger ikke, det er deres skyld, eller sådan noget. De gjorde det jo med alles velsignelse. Men det fyldte simpelthen så meget, så fokus røg fuldstændigt væk fra historierne og fra karaktererne og derfor blev kedelige. Det har jo lært os noget om, at hvis spillet ikke holder, hvis karaktererne ikke interesserer mig, så kan det være fuldstændigt hamrende ligegyldigt, om der er sat lys for 60.000 eller for 0 kroner. Og det var de lærepenge, man gik ud af 80'erne med og gjorde noget ved." Olesen fortæller videre, at i 80'erne var det, som, hun siger: "totalt fy-ord *ikke* at være dybt optaget af det visuelle, altså af billedet, men primært være optaget af karakteren."

Fra logos til ethos

Hendes beskrivelse af 80'erne og starten af 90'erne som en periode, hvor filmfolk primært var optaget af det tekniske, giver anledning til at nævne Lars von Triers *Forbrydelsens Element* (1984), der netop vandt den tekniske pris ved årets Cannes Festival. Uden at det er nogen overraskelse, at det er Trier, der er en af de væsentligste bannerførere for de retninger, som dansk film gennemlever, så er det muligt at se hans film som udtryk for en udvikling fra at bruge effekter til at skabe affekt. Yderligere kan man argumentere for, at mens *Europa-trilogien* (*Forbrydelsens Element*, *Epidemic* og *Europa*) er mulig at betragte i relation til den retoriske strategi logos (fornuft), hvor tilskueren primært skal anvende sit intellekt i filmtiltagelsen; så var pathos (lidelse) den strategi, der blev brugt i *Guldhjerte-trilogien* (*Breaking the Waves*, *Idioterne* og *Dancer in the Dark*). *Dogville* beder derimod ikke så meget tilskueren om at aflæse de tekniske raffineringer eller lide med hovedpersonen, i stedet opfordrer denne film til publikums etiske stillingtagen. Det ligner unægteligt et samlet regelsæt fra Triers side, at han gennemspiller én retorisk strategi ad gangen, hvorfor mit bud vil være, at de næste to Trier-film igen anvender ethos. Imidlertid ligner det også en mere bred tendens, at etiske spørgsmål præger nye danske film – og måske vil komme til det i endnu højere grad fremover. Om det er muligt at sætte interessen for ethos i forbindelse med Filmskolens og filmskabernes anvendelse af metoder, der får skaberne til at koncentrere sig om fortællingerne og de etiske problemstillinger mere end den tekniske stormflod; om det er udtryk for en mere samfundsrelateret tendens til, at f.eks. krig og terror har fået folk til generelt at udvise større interesse for etiske spørgsmål. Eller om en film som *Forbrydelse* i virkeligheden er en modreaktion på for mange danske 'feel good film', det er ikke til at afgøre. Men noget - og højst sandsynligt disse faktorer i samspil - har i hvert fald fået Annette K. Olesen til at sætte fokus på menneskelige forbrydelser.

Forbrydelse tør, hvor andre danske film griner

Forbrydelse havde dansk biografpremiere den 23/1-04. Anmelderne var generelt positive over for filmen. De hæftede sig ved, som en anmelder skrev, at filmen "Kan mærkes i tankerne længe efter sidste scene". Historien er den, at to stærke kvinder, Anna (Ann Eleonora Jørgensen) og Kate (Trine Dyrholm), mødes bag et kvindefængsels porte. Den ene er en nyuddannet og idealistisk fængselspræst, den anden har en forbrydelse på samvittigheden. Anna, der ellers ikke kan få børn, bliver på mirakuløs vis gravid. Men en fostervandsprøve afslører, at barnet har en kromosomfejl, hvilket betyder, at der er en lille risiko for at føde et handicappet barn. Ud fra dette skal Anna og hendes kæreste, Frank (Lars Ranthe), træffe afgørelse om, hvorvidt de vil beholde barnet. Annas verden og idealer bryder sammen. Herved minder historien om *Dogville*, hvor Grace (Nicole Kidmann) er humanisten, der starter med alle de rette idealer, som til sidst står for fald. I *Forbrydelse* opsøger Anna Kate, som siges at have overnaturlige evner. Dette kommer i filmen bl.a. til udtryk ved, at hun er i stand til at gøre en kvinde i fængslet stoffri. Kate forudsiger, at Anna skal have en pige, men når ikke at hjælpe yderligere. Annas vrede mod Kate spiller ind og komplicerer sagen, idet hun ligger inde med viden om, at Kates forbrydelse er, at hun – i sin tid som narkoman - tørstede sit spædbarn ihjel. Da Anna afslører denne hemmelighed om Kate, fryses Kate ude af de andre indsatte, og hun vælger derfor at begå selvmord. Samtidig beslutter Anna at gå med til abort. Således – som det også antydes med filmens titel – er hun indirekte årsag til to

'dødsfald'. Filmen slutter brat og uden forløsning.

Da jeg forlod biografmærket var jeg oprørt over slutningen. Det var påtrængende at få vendt spørgsmål som: Hvorfor sluttede filmen sådan? Var det rimeligt at vælge en abort? Hvad er en forbrydelse? Hvornår har slået et barn ihjel bevidst? Når man glemmer det, fordi man er junkie, eller når man vælger en abort? Og kan man som moderne menneske bruge Gud til noget? Netop fordi *Forbrydelser* tvang publikum til at forholde sig til sådanne spørgsmål, tænkte jeg, at det måtte være en bevidst strategi fra Annette K. Olesen, at lade filmen slutte brat og uforløst. Senere gennemlæsninger af interviews med instruktøren (bl.a. i tidsskriftet *Mifune*) bekræftede denne formodning. Da jeg efterfølgende gik hjem og gennemlyttede mit eget interview med hende, formede der sig nogle forklaringer på, hvordan udviklingen på Den Danske Filmskole og udviklingen i dansk film generelt er mulig at se i relation til, at vi i nogle år har oplevet en række danske film, der primært taler til tilskuerens følelser, og nu ser film, der kombinerer det patetiske med det etiske. Jeg har hermed videregivet Annette K. Olesens forklaringer til jer.

Lad mig som afrunding gøre opmærksom på, at ethos er også mulig at se i relation til eksempelvis Paprika Steens *Lad de små børn* (2004). Denne film inddrager tilskueren i problemstillingen: hvordan tackler man som person eller par dét at miste et barn, eller hvordan er det muligt at være venner med nogen, som står i så stor en eksistentiel krise? Susanne Biers *Elsker dig for evigt* (2001) er endnu et eksempel på en film, der inddrager tilskueren i etiske problemstillinger vedrørende, om kærligheden varer for evigt, også når ens partner dør? Begge film undlader at anvende humor eller en decideret forløsende slutning. Dansk film har ellers - som nævnt indledningsvis - været kritiseret for, at 90'ernes nye danske bølge har været præget af for mange 'feel good komedier' om et par i krise, hvis problemer bliver løst. Tænk f.eks. på *Den eneste ene* (1999) eller *En kort – en lang* (2001). Parproblemer tematiseres også i *Forbrydelser*, men samtidig vover filmen sig ind på et helt nyt område: en dansk 'women-in-jail-film' med abort og mord som tema, hvilket er udtryk for originalitet. Både Filmskolens metoder og Dogme 95 kan ifølge Annette K. Olesen betragtes som elementer i en udvikling, hvor teknologisk isenkram og 'auteur-nøgker' ikke længere spænder ben for empatiske karakterer og fortællinger. Disse formår at engagere publikum ikke alene følelsesmæssigt, men nu også etisk. Mit bud er, at hvis producerne ellers tør satse på det, så kommer vi fremover til at opleve endnu flere innovative, danske 'don't feel good film' om etiske dilemmaer.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....

■ 16:9, april 2004, 2. årgang, nummer 6

6

En scenes anatomi: Fra knogle til rumskib

Af [JAN OXHOLM](#)

Bag kameraet var filminstruktøren Stanley Kubrick en perfektionist af Guds nåde. Men også ved klippebordet var ambitionerne guddommeligt høje. Det kan bl.a. ses i den psykedeliske klassiker 2001: A Space Odyssey (1968), der rummer ét af filmhistoriens mest ambitiøse sceneskift.

Det lyder ikke specielt sexet.

Men alle instruktører bruger det. Luis Buñuel og Salvador Dalí gør det til en surrealistisk leg med billeder, Alfred Hitchcock udnytter det med døden for øje, Mike Nichols løfter nysgerrigt op i dynen, og Stanley Kubrick transformerer et afnavet ben til et avanceret rumfartøj.

Der er tale om brugen af det lidet kendte *match cut*. I filmgrammatikken kan det frit oversættes til et klip mellem to billedindstillinger, der *matcher* hinanden i bevægelse, i handling eller i gentagelsen af en farve eller et fikspunkt. Med andre ord kan denne klippeform være med til at skabe kontinuitet og sammenhæng mellem to vidt forskellige kameraindstillinger. I de fleste tilfælde bruges kontinuitetsklipningen som en slags usynlig lim, der effektivt sammenklæber de enkelte billeder, uden at tilskueren løfter øjenbrynene. Langt mere interessant er det derimod, når klippet synliggøres og bliver en visuel *øjenåbner* i sig selv.

Så skærer vi for

Det oplever man bogstaveligt talt i Luis Buñuel og Salvador Dalís fantasirige perle af en kortfilm, *Un chien andalou* (1928). I åbningssekvensen træder Buñuel ud på en balkon efter at have slebet sin barberkniv. Han betragter månen, og pludselig klippes der til et nærbillede af et kvindeansigt. Derefter ser vi igen fuldmånen, som nu dækkes af en aflang skyformation, hvis smalle form skærer sig igennem himmellegemet i retningen højre mod venstre (Billede 1). Buñuel og Dalí vælger herefter at lave et *match cut* til et ekstremt nærbillede af barberkniven, der i en lignende handling og bevægelse snitter i kvindens øje, hvis runde form skæres i to dele akkurat som månen (Billede 2). I virkeligheden afslører billedet, at øjet stammer fra en kalv. Men effekten er slående i sammenkædningen af de to indstillinger, der ikke bare minder om hinanden i *form* og *bevægelse* men også i en underliggende *symbolik*, da der både bag nattehimlen og i det indre øje åbner sig en hel ny verden af drømmende fantasibilleder.

I Alfred Hitchcocks skelsættende gyser *Psycho* (1960) snittes der også flittigt med kniven. Men her ender livet i et sort, bundløst hul. Det er selvfølgelig den legendariske brusebadscene, der rummer to kameraindstillinger, der stilfuldt følges ad i både form, bevægelse og symbolik. Efter knivstikkene ser man vand og blod strømme ned i et afløb i en spirallignende bevægelse (Billede 3). Herefter klippes der til et ekstremt nærbillede af Marion Cranes (Janet Leigh) døde øje (Billede 4), hvis form og størrelse minder om det mørke nedløbshul. I denne indstilling er det ikke vand og kropsvæsker, som skaber den cirkulære bevægelse men kameraets roterende zoom væk fra øjet. Den



Billede 1: I *Un chien andalou* (1928) klippes der fra en knivskarp sky, som rammer fuldmånen til...



Billede 2: Et (kalve)øje, der sprættes op af et barberblad.

matchende binding mellem de to klip fremprovokerer ikke en drømmende verden som i *Un chien andalou*, men nærmere en rejse ned i en mareridtslignende anonymitet. Selv om forholdet mellem disse to billeder som regel beskrives som et klip, er der faktisk, for at være helt præcis, tale om en glidende overblænding eller et såkaldt *match dissolve*. Det gør dog ikke billederne mindre isnende og sterile i deres udtryk.

Så er der mere saft og kraft i Mike Nichols' opløftende sengekantsklip fra den satiriske komedie *The Graduate* (1967). Her klippes der kongenialt på form og bevægelse, når studenten Benjamin Braddock (Dustin Hoffman) med stor energi kaster sin krop op på luftmadrasen i forældrenes azurblå swimmingpool (Billede 5). Via et synligt *match cut* ser vi pludselig Benjamin i favnen på Mrs. Robinson i en dobbeltseng på det hotelværelse, hvor den unge hormonbombe i den grad får løbet hornene af sig (Billede 6). Der klippes altså på den nøgne overkrops fremadrettede bevægelse og dens placering i billedkompositionen. Tid og rum bliver med ét opløst i dette klimaksclip, som Mike Nichols bruger til at sidestille hverdagens ritualer med sex på kommando. Der er på den måde ikke langt mellem de daglige morgenture i poolen til de natlige stød i dobbeltsengen.

Filmhistoriens længste *flash forward*?

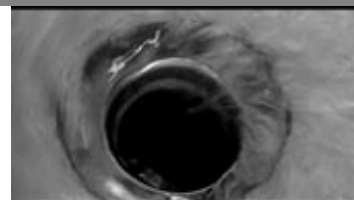
Der er til gengæld lysår mellem præhistoriske knogler og rumskibe fra det 21. århundrede. Men i Stanley Kubricks mesterlige science fiction-film *2001: A Space Odyssey* (1968) er ét uforglemmeligt klip med til at forkorte den store tidsforskel. Form, bevægelse og symbolik går nemlig op i en højere enhed i filmens første sekvens med titlen "The Dawn of Man", hvor Kubrick i samarbejde med klipperen Ray Lovejoy laver ét af filmhistoriens mest omtalte og ambitiøse *match cut*.

Der er i hvert fald tale om ét af de længste *flash forward*-klip i scenen, hvor (menneske)aben kaster en benknogle 4 millioner år ud i fremtiden. Inspireret af en mystisk, sort monolit begynder aberne at bruge deres udviklede intelligens. Der klippes på bevægelse, da en aggressiv abe efter opdagelsen af ben som våben triumferende kaster en knogle op i den blå luft (Billede 7), hvor den elegant svæver rundt i slowmotion (Billede 8). Med det samme klippes der på form og bevægelse i den næste kameraindstilling (Billede 9), hvor knoglen daler ned mod jorden og i et splitsekund transformeres til et rumskib i et uoverskueligt univers. Den hvide flade på fartøjet *matcher* knoglens aflange ydre og størrelse samt placering og fikspunkt i billedkompositionen. I dette dramatiske scenskift linker Kubrick ikke bare en knogle til et rumskib. Han fortæller også historien om menneskets storhed og fald: En evolution af lavere arter, hvis udnyttelse af primitive køller som dræbende våben kan udvikle sig til uanede muligheder i teknisk højtudviklede rumfartøjer.

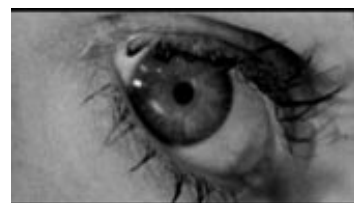
Keep it simple stupid

Stanley Kubrick slår med andre ord de store temaer an i denne scene, som andre instruktører måske ville have løst med en didaktisk fortællerstemme på lydsiden eller forklarende mellemtekster på en sort baggrund. "Keep it simple stupid" lyder et velkendt mantra inden for filmverden. Men faktisk er Kubricks elegante løsning lige så enkel som den er kompliceret. For dette *match cut* er ikke bare en (audio)visuel øjenåbner. Akkurat som klippene i *Un chien andalou*, *Psycho* og *The Graduate* udfordres tilskueren ned til mindste detalje i *2001*. Som en anden Pandoras æske lukkes der op for en lang række filosofiske associationer, hvor følgende spørgsmål presser sig på: Hvad er der sket med mennesket i den lange periode fra kastet med præhistoriske knoglevåben til rumskibe med autopilot? Er der tale om et voldsomt "syndefald", når Darwins aber opdager knoglens mægtige funktion? Eller er det tværtom menneskets frigørelse og overlevelse?

Der findes selvfølgelig mange teknisk imponerende eksempler på *match cut*. Tænk bare på den syv minutter lange åbningssekvens fra Nicolas Roegs psykologiske chok af en gyser *Don't Look Now* (1973), der fremstår som en ren *tour de force* af krydsende klip og ekvilibristiske *match cut*. I *2001* får Kubrick selv det komplicerede til at



Billede 3: I *Psycho* (1960) ser vi en *matchende* sammenkædning mellem et bundløst, sort nedløb...



Billede 4: Til et dødt øje med en livløs pupil.



Billede 5: I *The Graduate* (1967) bliver der klippet mellem en bestigning af poolens luftmadras til...



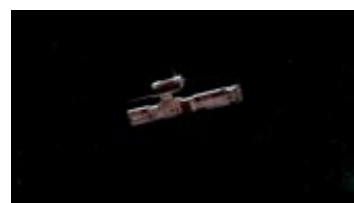
Billede 6: Et ømt øjeblik i elskerindens varme skød.



Billede 7: Fra *2001: A Space Odyssey* (1968) kaster en præhistorisk (menneske)abe sit nyopdagede våben op i...



Billede 8: Den blå luft, hvor den afgnavede knogle langsomt daler ned mod jorden og med ét bliver til...



se legende let ud. Som filmsprogets tredje krydderi er sammenklipningen af disse billeder utvivlsomt en nydelse at se på. Men det er originalt og tidløst, fordi det ikke bare er en tom effekt, men helt og aldeles har noget konkret på hjerte. I sig selv rummer dette *matchende* scenskift hele filmens grundlæggende tematik om menneskets første spæde skridt i retning af den totale destruktion eller apokalypse. Opløsningen af tid og rum er overraskende, men giver som sagt også plads til fordybelse og tanker om menneskehedens historie, fremtid, potentialer og faldgruber.

Det ultimative trip

Og ikke nok med det. Knoglens uendelige rejse fortsætter faktisk i de næste kameraindstillinger. For efter de smukke billeder af vidt forskellige rumfartøjer "dansende" til Strauss' klassisk vuggende vals, bevæger vi os ind i et højteknologisk passagerfly, hvor en smal fyldepen har forladt sin ejer (Billede 10). På grund af vægtløsheden svæver den let i luften akkurat som den afgnavede knogle og det avancerede rumskib og skaber med sin aflange form et genkendeligt link til det omtalte *match cut*. Spørgsmålet er så, om mennesket egentlig er kommet længere? "That's one small step for man, one giant leap for mankind" lød Neil Armstrongs udødelige ord på månen året efter optagelserne til *2001*. Men Kubrick mere end antyder, at der egentlig ikke er sket så meget siden "teknologiens fødsel" på abernes planet.

2001 er ikke ligefrem en konventionel science fiction-film. Det er nærmere en audiovisuel stumfilmsrejse, der af og til rummer unødvendig dialog. Som tilskuere får vi derfor intet forærende eller ind med skeer. Man må selv gribe knoglen og tænke over, hvorfor Kubrick og Lovejoy har valgt at klippe disse matchende billedindstillinger sammen. Efter *Psycho* kan man sige, at det aldrig bliver det samme igen at tage et forfriskende brusebad. Efter *2001: A Space Odyssey*, der også i psykedeliske folkemunde kaldes for "det ultimative *trip*", er et kast med knoglen ikke længere kun underholdning for de firbenede venner.

For med eller uden syre i kroppen er Stanley Kubricks *match cut* utvivlsomt én af filmhistoriens mest stimulerende rejser i rum og tid.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

.....

16:9, april 2004, 2. årgang, nummer 6

Billede 9: Et rumfartøj, som elegant svæver rundt i en fjern galakse. Den rammer ikke moderjord, for efter enkelte kameraindstillinger ender den moderne udgave af præhistoriens våben som...



Billede 10: En vægtløs fyldepen, der i et avanceret passagerfly daler langsomt ned fra oven og tilbage til sin ejer.

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

Kærlighedens farve er rød

Filmanmeldelse. *The Passion of The Christ* (2004). Instruktion: Mel Gibson.

Af [MICHAEL HØJER](#)

I The Passion of The Christ oprulles en af verdenshistoriens mest udbredte og universelle fortællinger, nemlig fortællingen om de sidste tolv timer i Jesu liv – tolv timer, hvor Jesus led på hele menneskehedens vegne. Og helt i instruktøren Mel Gibsons ånd, er The Passion en blodig affære, hvor netop lidelsen, fra start til slut, spiller den altafgørende hovedrolle. Men kan filmens særdeles udpenslede vold retfærdiggøres?

Jeg har lige være ude at hente vand på biografens toilet, vel vidende hvad det er jeg går glip af i disse sekunder. Det er nemlig anden gang inden for to uger jeg ser *The Passion of The Christ*, og tidspunktet for toiletbesøget er omhyggeligt udvalgt.

Da jeg bevæger mig ned langs sæderækkerne mod min plads, fokuseret på at holde mine øjne så langt væk fra lærredet som muligt, ser jeg ind over biografens salen.

Den er knap halvt fyldt, og det bemærkelsesværdige er, at samtlige tilstedeværende publikummer sidder med hånden foran øjnene og med et forfærdet udtryk i øjnene. Enkelte drister sig, i ny og næ, til at fjerne hånden fra ansigtet, men da deres blik rammer lærredet gisper de og hånden løftes hurtigt op igen.

Hvad der foregår på lærredet, befinder sig blandt de mest afskyelige torturscener i filmhistorien. Jesus straffes med pisk for "gudsbespottelse", og der er ikke grænser for den detaljerigdom hvormed scenen afvikles – detaljer man sagtens kan være foruden, specielt ved andet gennemsyn. Men er denne udførlige skildring af vold, smerter og lidelse nødvendig, for at en film som *The Passion* kan fortælle sin historie?

Fra Mad Max til Jesus Kristus

Bibelske film er absolut ingen nyskabelse. Jesus-figuren har faktisk floreret på film siden mediets spæde begyndelse. Således er de filmiske skildringer af Jesu liv kommet i en lind strøm siden begyndelsen af det 20. århundrede, dog med ganske forskellige udgangspunkter. Af bemærkelsesværdige film kan bl.a. nævnes *La Vie et la Passion de Jésus Christ* (Ferdinand Zecca og Lucien Nouguet, 1902), *Intolerance* (D.W. Griffith, 1916), *Blade af Satans Bog* (Carl Th. Dreyer, 1921), *King of The Kings* (Cecil B. DeMille, 1927), *The Robe* (Henry Koster, 1953), *Matthæuspassionen*, (Pier Paolo Pasolini, 1964), *The Greatest Story Ever Told* (George Stevens, 1965), *Jesus Christ, Superstar* (Norman Jewison, 1973), *Et Herrens Liv* (Monty Pyton, 1979), *The Last Temptation of Christ* (Martin Scorsese, 1988), og nu altså også Mel Gibsons *The Passion of The Christ*.

Gibsons filmkarriere spænder over femogtyve år, og hvis man tager et vue ud over de film han har medvirket i, har lidelserne tilsyneladende fulgt ham hele vejen. Fra den martrede titelrolle i gennembrudsfilm



Griffiths *Intolerance* (1916).

Mad Max (George Miller, 1979), over skuldre af led, skudsår og selvmordstanker i firser-hittet *Dødbringende Våben* (Richard Donner, 1987), forbi den mentalt plagede *Hamlet* (Franco Zeffirelli, 1990), det vansirede ansigt i instruktørdebuten *Manden Uden Ansigt* (1993) og videre mod *Braveheart* (1995), hvor Gibson spiller den evigt fortærede William Wallace, hvis smertelige liv meget passende ender på pinebænken.

Det kan derfor ikke undre, at netop Gibson har valgt at lave en Jesus-film som primært fokuserer på den lidelse Jesus måtte igennem, før han kunne genopstå fra de døde og sætte sig ved sin faders højre side.

The Passion er da også umiskendeligt Gibson'sk, hvis man da kan tale om noget sådant oven på kun tre film. Billedsiden ligner ofte, til forveksling, hvad man så i *Braveheart* (bl.a. et anseeligt forbrug af slowmotion), og i *The Passion* kredses igen omkring de selv samme temaer, som udforskedes i Gibsons anden film.

I centrum for begge Gibson-instruktioner, står den evigt pinte helt, der må udstå nok så uhyrlige lidelser for sine medmenneskers skyld. I første ombæring drejede det sig om frihed for Skotland, denne gang er hele menneskehedens ve og vel på spil, og lidelserne er så meget desto større.

Fra det første billede af den fortvivlede, bedende Jesus (Jim Caviezel) i Getsemane Have, til hans sidste åndedrag på korset står pinslerne malet i ansigtet på ham. Men ikke kun Jesus lider i *The Passion*. Det samme gør moderen Maria (Maia Morgenstern), den underskønne eks-luder Maria Magdalena (Monica Bellucci), den ansvarstyngede Pontius Pilatus (Hristo Naumov Shopov), den fornægtende Peter (Francesco de Vito) og ikke mindst den plagede Judas (Luca Lionello), hvis kys jo, som bekendt, foranlediger eksekveringen af Jesu dødsdom. Det er altså nogle foruroligende og skæbnetunge timer, man tilbringer i selskab med disse mennesker. Intet er dog at sammenligne med den vold Jesus (og publikum) bliver udsat for, specielt i to af filmens scener: Da Jesus, i første omgang straffes med pisk af romerske soldater, og da han senere nagles til korset på Golgata.



Lidelse, lidelse og død

Der har kørt en heftig debat om *The Passion*, både før og efter filmens premiere. Fremstillingen af jøderne, som dem der slog Jesus ihjel, er selvfølgelig blevet kritiseret af jøderne selv. Men hvorvidt filmen rent faktisk giver det jødiske folk skylden for Jesu død kan diskuteres, da de jøder, der i filmen gøres til ansvarlige for Jesu korsfæstelse, alle er elitære ypperstepræster. De kan derfor ikke direkte sidestilles med den menige jøde.

Debatten om, hvorvidt *The Passions* udpenslede voldsscener kan retfærdiggøres, tvinges man derimod til at forholde sig til, hvis man vælger at se filmen, for det er de hypervoldelige sekvenser, der efterlader det største indtryk.

Der kan ikke herske tvivl om, at disse passager både chokerer, forfærder og vækker afsky hos tilskueren, men med hvad formål? Fortalere for Gibsons film, heriblandt en del kristne præster, mener at volden er et nødvendigt onde, for at minde os om, hvor stort et offer Jesus faktisk bragte for at redde menneskeheden, et offer foranlediget af hans kærlighed til os:

*Så grusom er ondskaben i verden, at Gud selv måtte gå ind i denne smerte. Og så grim er lidelsen, at Gud ikke ville efterlade os alene til at bære denne byrde [...]
Gibson har på filmen ladet sine egne hænder banke naglerne i Jesus. En af denne verdens kendte aktører udstiller, at det var for hans skyld og som straf for hans synd, at Guds søn måtte ofre sit liv i stedfortrædende lidelse.*

(Nicolai Winther-Nielsen, Kristeligt Dagblad, 02-02-04)

The Passions kritikere, derimod, mener at de blodsprøjtende pinselscener dvæler ved volden for voldens egen skyld og dermed er udpræget masochistiske, og man er tilbøjelig til at give dem ret.

Passion er en uhyrligt professionelt produceret film. Der er lagt et stor arbejde i at gøre filmen og tidsbilledet så detaljerigt og akkurat som muligt. Alle skuespillerne taler aramæisk eller latin, som det blev talt for to tusind år siden, og kostumerne er minutiøst genskabt efter datidens forskrifter. Også romerrigets torturmetoder er blevet nærstuderet, for at kunne beskrive datidens afstraffelsesmetoder så nøjagtigt som muligt. Men det store problem ved forsøget på at gøre hændelserne i *The Passion* så virkelighedstro som muligt er, at filmen i øvrigt er bemærkelsesværdigt stiliseret, og derfor ikke kan gøre krav på at være en "virkelighedstro" skildring af begivenhederne omkring Jesu korsfæstelse.

Først og fremmest er billedsiden, på Gibsons egen opfordring, inspireret af den italienske Barok-maler Caravaggio, der lavede nogle meget mørke (men ikke decideret blodige) religiøse malerier omkring år 1600. Desuden er der tydeligvis leget med farvefiltre for at give hver scene det rette visuelle udtryk, for slet ikke at nævne den betragteligt bearbejdede lydside, ført an af den storslåede og allestedsnærværende stemningsmusik.

Den i alle henseender metaforisk-symbolske stilistik gør, at volden, i flere scener, bliver så æstetiseret, at den netop fremstår direkte masochistisk. Samtidig er disse torturscener simpelthen for afskyelige til at kunne retfærdiggøres, for det er væmmelsen ved torturens absurde detaljerighed, der stjæler billedet – ikke fortællingen om Jesus, der lider pga. sin kærlighed til menneskeheden. I *The Passion* er kærlighedens farve rød som blod. New York Times' filmanmelder, A. O. Scott, beskriver filmens problem ganske eksakt:

The Passion of The Christ is so relentlessly focused on the savagery of Jesus' final hours that this film seems to arise less from love than from wrath, and to succeed more in assaulting the spirit than in uplifting it. Mr. Gibson has constructed an unnerving and painful spectacle that is also, in the end, a depressing one. It is disheartening to see a film made with evident and abundant religious conviction that is at the same time so utterly lacking in grace.

Gibson selv udtaler, at han kun har gjort brug af den vold, der var nødvendig for at fortælle historien og formidle pointen om Jesu lidelse og død. Jeg erklærer mig hermed uenig. Når nioghalvfems procent af publikum sidder med hånden foran øjnene, er det ikke kunstnerisk frihed, men sadistisk vulgaritet.

Paradoksalt nok virker slutningen, som ellers tilføjer filmen et tiltrængt positivt løft, alligevel underligt påklistret, ligesom det er tilfældet med rækken af tilbageblik, Jesus oplever i løbet sine pinsler. Næsten samtlige af disse tilbageblik har ingen anden funktion, end at vise velkendte passager fra de fire nytestamentlige evangelier filmen påstås at være baseret på. Kun en enkelt gang er sammenkoblingen af filmisk nutid og fortid effektiv, nemlig da Jesus falder med korset på vejen mod Golgata og der krydsklippes mellem denne hændelse og Jesus der falder som barn. Her virker tilbageblikket motiveret.

The Passion er uægtelig en uafrystelig filmoplevelse, som man tvinges til at reagere på, og det føler jeg, på en eller anden mærkværdig måde, Mel Gibson bør have cadeau for. Men spørgsmålet er, om det er så svært at provokere og vække afsky hos et filmpublikum. Det der er problematisk, er vel nærmere at gøre det på de rette præmisser og det gør Gibson ikke.



Caravaggio: *Christ at the Column* (1607).



Det ændrer dog ikke ved, at *The Passion* kommer til at stå som dette års absolut mest omdiskuterede mediebegivenhed, og det er måske netop fordi filmen formår at vise, hvor virkningsfuldt et medie, spillefilmen er, og i hvor stor grad film kan anfægte folk, at den har sin eksistensberettigelse. Det gør dog ikke *The Passion of The Christ* til nogen bedre film.



Faktaboks

Man kan læse en udførlig beskrivelse af de fleste centrale Jesusfilm [her](#).

A.O. Scotts anmeldelse kan læses i sin fulde længde [her](#).

På engelsk er udkommet:

Tatum, W. Barnes: *Jesus at the Movies: A Guide to the First Hundred Years* (Polebridge Press, 1998).

Walsh, Richard: *Reading the Gospels in the Dark: Portrayals of Jesus in Film* (Continuum International Publishing Group, 2003).

Sterns, Richard C.: *Savior on the Silver Screen* (Paulist, 1999).



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ 16:9, april 2004, 2. årgang, nummer 6

8

En guide til gysset. *Horror: The Film Reader*

Af [CLAUS TOFT-NIELSEN](#)

Der er gennem tiden skrevet og teoretiseret vidt og bredt om, hvad horrorgenren er for en størrelse – og det med skiftende held. Antologien Horror: The Film Reader forsøger at levere en både bred og dybdegående introduktion til det mudrede genrefelt, som horror er. Det lykkedes langt hen af vejen.

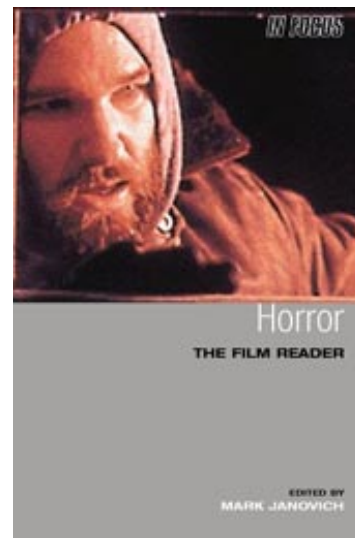
Trods deres åbentlyse forskelle, så har horror delt skæbne med pornofilm: Begge genrer har altid fungeret som sydebukke for moralitetens vogtere, de har forvoldt moralsk panik og har derfor været underlagt streng filmcensur. Men faktisk har horror i det seneste årti overtaget westerngenrens plads, som den genre filmkritikere og filmteoretikere har skrevet mest om. Antologien *Horror: The Film Reader* indskrives sig i rækken af kvalificerede bud på, hvad genren er for en størrelse.

Lad det være sagt med det samme: antologien er ikke lystlæsning i den forstand, at man har den liggende på natbordet og lige kan nå et par og tyve sider, inden man falder i søvn. Dertil er den alt for teoretisk. Men som teoretisk antologi fungerer den upåklageligt. Mark Jancovich har lavet et grundigt redaktionelt arbejde i udvælgelsen af antologiens 14 tekster, så de både belyser områder af samme felt og desuden indgår i en diskussion med hinanden.

Bidragyderne er ikke enige med hinanden i deres syn på horror – og heldigvis for det. Antologiens sigte er *ikke* at levere det autoritative bud på, hvad essensen af horror er (hvilket ville være pædagogisk selvmord), men derimod at levere en kvalificeret diskussion af genren og ikke mindst af genrens receptionshistorie – hvordan den er blevet forstået gennem tiderne. For horrorgenren er ikke blot noget – den er altid noget *for nogen*, dvs. forskellige teoretikere ser forskelligt på de samme aspekter. Derfor tilbyder Jancovich i indledningen ikke blot en historisk gennemgang af horrorteorien, men også en historisk gennemgang af det, som det hele handler om: Filmene. Horrorteoriens historie hænger nemlig sammen med selve horrorfilmernes historie. Som han skriver i indledningen:

the history that follows should not be seen as the history, but as a history, and it is one that has been constructed out of the elements most commonly referenced in academic histories of the genre. This process was not an easy one: there remains little consensus over the shape of this history amongst academics – each account emphasizes some features and ignores others – and I was therefore forced to steer a course between deeply opposed and contradictory constructions of the field. (Jancovich, 3).

Når antologiens teoritekster hele tiden går i dialog med hinanden og nægter at kunne indpasses i samme syn på, hvad genren i bund og grund er, lurer forvirringen lige under overfladen. For der er selvfølgelig en fare for, at vi som læsere irriteres over ikke at få tilbudt et fast fundament i form af en autoritativ udlægning af, hvordan tingene hænger sammen.



Mark Jancovich: *Horror: The Film Reader*.

Men der er hjælp at hente – og det er her, at Jancovich beviser sit værd som redaktør. På indledningens 19 sider argumenterer han overbevisende for pluralitetens nødvendighed: Han gennemgår først genrens 'kanoniske' historie, hvorefter han kaster et kritisk blik på selv samme historie. Heraf bliver det tydeligt, hvorledes kanon er et retrospektivt fænomen, hvordan både nye og gamle film vil afløse hinanden i takt med, at eftertiden øjner deres kvaliteter. Desuden opridser han kort, hvordan selve genrebegrebet har ændret sig fra at være opfattet som en fast, uændret formular, over en strukturalistisk forståelse, der bl.a. ser sammenhængen mellem fx horror og science fiction. I det hele taget formår Jancovich at navigere mellem at argumentere overbevisende for pluraliteten - de forskellige blik på samme sag - samt at give læseren sit eget overblik, så vi alligevel sidder tilbage med en klar rød tråd.

"Theorising Horror"

Antologiens 14 tekster har Jancovich valgt at fordele på 4 hovedområder, der hver især tager fat om horrorgenren fra forskellig vinkel. Første afsnit – "Theorising horror" – forsøger ifølge antologien selv at finde de definerende træk ved selve genren og redegøre for genrens vedvarende appel på sit publikum. Lyder det som en mundfuld? Det er det også! Og med tanke på, at første del består af tre uddrag af teoretiske tekster, så må man sige, at intentionen er bedre end udførelsen.

Men i og med begrænsningen (af uvisse grunde) er tre tekster, så må disse siges at være velvalgte. De to første tekster illustrerer fint Jancovichs insisteren på teksternes indbyrdes uoverensstemmelse. Robin Woods *The American Nightmare* ser horrorgenren som selve den subversive genre *per se*. Med begge fødder solidt plantet i den psykoanalytiske muld, læser Wood horrorfilm som "the return of the repressed" – som et spejl, der fremviser vores kulturs dunkle skyggesider: "One might say that the true subject of the horror genre is the struggle for recognition of all that our civilization represses and oppresses" (s. 28).

Woods artikel er efterfulgt af Noël Carrolls "Why Horror?", hvori han forkaster psykoanalysen til fordel for en kognitiv indgangsvinkel. Det handler ikke om ubevidste drømme og fantasier, men om hvordan det monstrøse overskrider de normale klassifikatoriske skemaer, som vi bruger for at få verden til at hænge samme. Derfor virker monsteret både skræmmende og fascinerende på os.

Når alle tre tekster tager udgangspunkt i psykoanalysen – enten bekender sig til den eller er et opgør med den – så kommer Freud til at husere i baggrunden gennem hele første del. Hvorfor ikke tage skridtet fuldt ud og præsentere en anden variant af psykoanalysen? Slavoj Zizeks "In his bold gaze my ruin is writ large" (1995) er i sin Lacan-inspirerede analyse af Hitchcocks *Psycho* (1960) kommet ud over Freud og ville derfor være relevant at inddrage i netop denne sammenhæng. Og desuden ville den bygge bro til antologiens anden del. Eller man kunne argumentere for det modsatte; Når Freud nu engang er så central for teori om horrorfilm, hvorfor så ikke gå tilbage til manden selv og simpelthen inddrage hans eget essay om "Det uhyggelige" i antologien?

"Gender, sexuality and the horror film"

Horror har gentagne gange være anklaget for ikke blot at indeholde scener af vold mod kvinder, men også vold af særlig seksuel art. I 1970'erne og 80'erne resulterede det i en lang række feministiske artikler, som undersøgte kvinders rolle i horrorfilm – både som karakterer i filmene og som tilskuere til filmene. Antologiens anden del er tre artikler fra denne periode. Linda Williams og Barbara Creed ser dominansforholdet i filmene ud fra blikket. Begges ærinde er at vise, hvorledes kvinden fremstilles på samme måde som monsteret – truende for det patriarkalske samfunds normer. Men begge er de ret entydige i deres syn på kønsidentitet og specielt på deres forestilling om det mandlige blik. Igen må jeg komme med en anke: Når nu begge

artikler ligner hinanden så meget ville det være mere relevant at skifte én af disse ud med et mere centralt essay om blik og kønsidentitet i film. Her tænker jeg på Laura Mulveys klassiske artikel "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1982), der ganske vist ikke handler om horror, men hvis pointer fint lader sig overføre til denne genre.

Sidste artikel i dette kapitel er Carol Clovers "Her body, himself - Gender and the slasher film". Hun analyserer samme slags film som ovennævnte, men har blik for mere nuancerede analyser og fine pointer, hvor hun bl.a. introducerer forestillingen om den kvindelige helt – "the final girl". Desværre (og underligt nok) ender hendes konklusion i selv samme rille som både Williams og Creed: Horror er for mænd og kvinder tilbydes ikke ret meget af denne genre.

Artiklerne i dette kapitel er for så vidt udmærkede, idet de tilbyder et andet blik på en overvejende maskulin genre. Og de fungerer også fint i sammenhæng med hinanden, da skribenterne desværre er enige et langt stykke hen ad vejen. Derfor fordamper diversiteten langsomt, som man læser artiklerne igennem – lidt større spredning næste gang, tak.

"Producing Horrors"

Hvor antologiens to første kapitler omhandler horrorfilmens meget generelle forbindelse til den kulturelle kontekst, som filmene blev produceret i, indsnævres fokus i tredje del: "Producing Horrors".

Heri undersøges bl.a. forbindelsen mellem Mary Shelleys roman *Frankenstein* og James Whales film af samme navn (1931). Umiddelbart en spændende artikel, men nej. Paul O'Finn vil diskutere filmen, som blev produceret af Universal Pictures, men fortaber sig i generelle betragtninger over selve industriens vilkår. Lidt bedre bliver det med Peter Hutchings artikel om britisk horror fra Hammer-studierne. Hutchings vil undersøge det specifikt britiske ved britiske horrorfilm. Det er ganske spændende læsning om engelsk films guldalder inden for horror, men ikke mere end det. Måske antologiens bedste bud på go'nat-læsning.

Mere gods er der derimod i Joan Hawkins' "Sleaze mania, Euro-trash, and high art". Siden Woods artikel dukkede op i 1979 er horror blevet set som en genre, der overskrider normer og nedbryder traditionelle forestillinger. Gladest er Wood – og Clover for den sags skyld – for low-budget horrorfilm (fx *Texas Chain-Saw Massacre*, 1974), da disse er mest eksplicitte i deres overskridelse og tematisering af forfald. Som et resultat af dette er horror ofte blevet set som et specifikt lavkulturelt fænomen, en undergrundsgenre. Men Hawkins argumenterer for, at skodderne mellem low-budget horrorfilm og avant-garde film ikke er helt vandtætte.

At Hawkins' artikel er den mest interessante hænger sammen med, at den dels tager tråden op fra Wood, og at den er mere generel i sit sigte end de forrige to. Man kunne sætte spørgsmålstegn ved, om ikke kapitlet ville vinde ved at udskifte de to relativt snævre og mere historiske artikler med andre, der har større berøringsflade med antologiens øvrige.

"Consuming fears"

Antologiens sidste del tager fat på receptionen af horrorfilm – hvem der ser dem, og hvad deres motivationer er. Rhonda Bernsteins fokus er, hvilken markedsføringsstrategi der ligger bag horror, og hun giver eksempler på, hvordan kvinder sågar i tidlige horrorfilm fra 1930'erne har været en vigtig målgruppe .

Genreproblematikken tages op igen af redaktøren selv i artiklen "Genre and the audience", hvori Jancovich undersøger promoveringsstrategien i forbindelse med Jonathan Demmes *The Silence of the Lambs* (1991), der med sine Oscarnomineringer markerer det brede gennembrud for horror.

Næsten samme fokus har Linda Williams i sin artikel om Hitchcocks

Psycho. Da filmen kom frem i 1960 betalte publikum sjældent for at se en specifik film, men mere blot for oplevelsen af at 'gå i biografen'. Men det ændrede *Psychos* promoveringsstrategi på: Med brugen af testpublikum, *target audiences* og *pre screenings* skabte Hitchcock præcis den type tilskuer han ville. Han lærte publikum at se film som han ville have dem til det. Og filmen var en udfordring af datidens publikum, idet Hitchcock – en halv time inde i filmen – myrder sin kvindelige hovedrolleindehaver og publikums primære identifikationsfigur, hvorefter valget af helterollen falder på psykopaten Norman Bates. Som analyseobjekt er filmen særdeles velvalgt, idet bearbejdet før filmens premiere var af så grundig art, at det satte standarder for fremtidige lanceringer. Og så er filmen en milepæl i genrens historie.

Hvis bare antologien sluttede her ville det være fint – men det gør den desværre ikke. For rosinen i pølseenden er Brigid Cherrys artikel "Refusing to refuse to look", hvis fokus det er at lave en etnografisk undersøgelse af den kvindelige horror *buff*. Hun holder den feministiske fane højt og vender (endnu engang!) tilbage til en kønsanalytisk undersøgelse af kvinder i horrorfilm. Læseren fremlægges en række undersøgelser lavet af kvinden selv, hvori det gælder at:

These female horror film viewers watched horror films on television or, more frequently, on video cassette. Seventy-two per cent of the respondents watched a horror video at least monthly, while 56 per cent watched several times a month; 17 per cent watched a horror film on television at least once a week, 37 per cent two or three times a month and 19 per cent once a month. Overall, 12 per cent watched a horror film two or more times per week, 34 per cent once or twice a week and 41 per cent two or three times a month; thus, just under half of the participants watched a horror film at least once a week. Fourteen per cent viewed fairly infrequently, although only 1 per cent watched less than one horror film a month. (s. 170).

Til de læsere, som troligt har læst hele ovenstående citat i håbet om at finde en eller anden pointe, undskylder jeg. Men citatet illustrerer ret præcist pointerne (eller mangel på samme) i Cherrys artikel. For man er ikke blevet en dyt klogere på, hvorfor kvinder ser horrorfilm efter endt gennemlæsning. Det er uinteressant og dræbende kedelig læsning.

Hvorfor skal vi vide hvilke 10 film, den adspurgte målgruppe oftest har set? Denne form for undersøgelser antyder, at horror er nødt til at hente sin berettigelse andetsteds fra end fra filmene selv – og dermed film som kunst. Publikumsorienterede læsninger kan have den uheldige effekt, at mens de prøver at etablere horror som en legitim genre, så er de – bag om ryggen på sig selv – med til at konstruere forestillingen om genren som værende underlig.

En god fornemmelse alligevel

Lad endelig ikke denne sidste artikel smitte af på det overordnede indtryk af antologien – for det er udmærket. Alligevel kunne jeg godt tænke mig, at der var medtaget deciderede filmanalyser, så læseren kunne få syn for sagen, når det kommer til anvendeligheden af de forskellige teoretiske tilgange til horror. Og så savner jeg også et par nyere artikler om horror i dag. Hvordan skal vi forstå de mange horrorfilm om seriemordere der er dukket op de sidste 10 år? Eller hvad med klassiske monsterfigurer som vampyren og zombien? Men sådan er der jo så meget...

Tager man antologiens omfang – små 180 sider – i betragtning, så er det imponerende, hvilke forskellige områder den når omkring – og det sker vel at mærke i korte, centrale uddrag. Udover de 4 kapitelområder får man som læser en kort og præcis gennemgang af genrens historie og om brydningspunkterne – både hvad angår genrebegrebet i almindelighed og horror i særdeleshed.

Faktaboks

Horror: The Film Reader, Mark Jancovich (ed), Routledge, London. (180 sider).

Første optryk 2002. Kan købes i Århus Bog Café, Nørregade 24, 8000 Århus C for 249,-

En anden og bredere antologi om horror er *The Horror Reader*, Ken Gelder (ed.), Routledge, London, 2000. (380 sider)



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
16:9, april 2004, 2. årgang, nummer 6

9

Morgenstund har guld i mund

af [THOMAS LIND LAURSEN](#)

I begyndelsen var billedet. Vil fremtidens filminteresserede atter se, at det var godt?

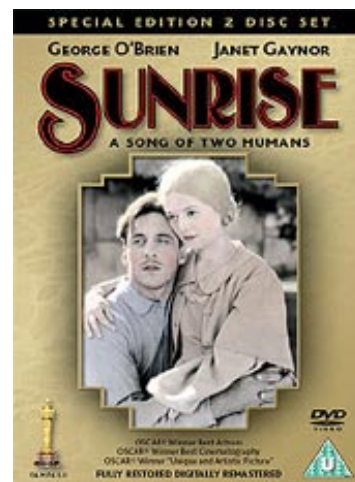
I 1928, da den berømte Oscar-statue blev uddelt for første gang, gik ikke mindre end 3 af slagsen til filmen *Sunrise – A Song of Two Humans* instrueret af den tyske instruktør Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931). Janet Gaynor (en af tidens største kvindelige stjerner) fik prisen Best Actress. Fotograferne Rosher og Struss fik prisen for Best Cinematography, og desuden fik filmen en særlig pris for det, man valgte at kalde "Artistic Quality of Production" – en pris, der i øvrigt kun blev givet denne ene gang.

I dag står *Sunrise* som et af filmhistoriens kunstneriske højdepunkter. Det i mange sammenhænge toneangivende franske filmtidsskrift *Cahiers du Cinema* har således kaldt den "det største mesterværk i filmens historie" – og der er sågar de, der mener, at filmkunsten ikke har præsteret nævneværdige nyvindinger siden.

Stumfilmens kronede dage

Sunrise er det formidable topmål af stumfilmens formåen. Kun 13 dage efter filmens premiere udkom *The Jazz Singer* – bedre kendt som verdens første talefilm. Tale er der derimod ingen af i *Sunrise*, og selv mellemtitler anvendes kun i et relativt begrænset omfang og desuden primært i filmens første halvdel. Murnaus tidligere film, *The Last Laugh*, som ikke overraskende havde begejstret den amerikanske filmproducent William Fox og derfor givet ham ideen om at importere den tyske filmkunstner til USA, var fortalt helt uden de ordinære mellemtitler. Flere af de, der anvendes i *Sunrise* menes i øvrigt at være indsat i filmen uden Murnaus samtykke; og hans virtuose filmsprog overflødiggør da også flere af dem. Her er tydeligvis tale om en instruktør, der formår at få billederne til at tale.

Men decideret stum kan man vel at mærke ikke kalde den udgave af filmen, som Eureka udgiver. Sagen er den, at *Sunrise* blev filmet i såvel en fuldstændig stum udgave som i en udgave, hvor et såkaldt Movietone soundtrack blev optaget direkte på filmstrimlen (i modsætning til at optage lyden på f.eks. en grammofonplade). Sidstnævnte udgave blev kun vist i større byer, hvor biograferne havde råd til at konvertere til faciliteter, der muliggjorde fremvisningen af film, der benyttede dette lydsystem. Det er denne udgave, Eureka har udgivet, og på ét af DVDudgavens 3 lydspor findes det originale soundtrack, der nærmest må karakteriseres to 2 dele underlægningsmusik og 1 del lydeffekt. Som det er tilfældet for billedsiden er også lydsiden blevet restaureret i forbindelse med DVDudgivelsen, og hér har man været meget påpasselige med ikke at overgøre arbejdet. Musikken er således ikke genindspillet, og man har kun konsulteret visuelle referencer i form af noder etc, i det omfang det har været strengt nødvendigt. Målet har været at lade lydsiden stå som et historisk præcist dokument over, hvad man kunne udrette af den slags i 1927 – frem for at rette op på det med vore dages overlegne teknologiske formåen. Slitage og ælde er derfor behandlet, mens de fejl



Sunrise (1927),

og mangler, som er lydsystemets begrænsninger iboende, er forblevet blottede.

Ingen periode i filmens godt hundredårige historie er mere mangelfuldt repræsenteret på DVD end stumfilmens. I modsætning hertil kunne man i laserdisc'ens storhedstid få betragteligt flere stumfilmstitler på dette medie (hvoraf flere i øvrigt nu 'uden videre' kan overføres til DVD). Årsagen synes at være, at profitten på DVDudgivelser kun er ca. den halve af den, der var på laserdisc-udgivelser. Og selvom DVD'en til forskel fra laserdisc'en har opnået status som massemarkedsvarer, er salget af stumfilm forståeligt nok ikke fordoblet i og med det nye medie. Men, som det er blevet bemærket af The Laser Examiner, så udgives der jo flittigt klassiske CD'er, selvom den type udgivelser samlet kun udgør ca. 2% af musikmarkedet. Man kan således håbe, at DVDmediet ligeledes vil modnes med tiden. Men netop tiden er ikke på stumfilmens side. Det materiale, hvorpå filmene er optaget, nedbrydes eftertrykkeligt – hvilket i øvrigt gør, at arbejdet med restaureringen bliver et ikke blot idealistisk, men også giftigt projekt. I dag menes hele 95% af stumfilmene at være gået tabt. Så omfangsrigt er problemet. At finde, samle og restaurere stumfilm er en omstændelig og bekostelig affære, som kun de færreste selskaber er villige til at involvere sig i. Og et halvhjertet engagement kan meget vel vise sig at gøre mere ondt end godt. Selvfølgelig kan man mene, at en dårlig gengivelse af filmene er bedre end slet ingen. Men en mangelfuld bearbejdning eller en restaurering af en dårlig original kan også risikere at give et nyt publikum det indtryk, at stumfilm er noget, der rimer på ridsede og tågede billeder; og et sådant førstegangsendtryk giver selvsagt ikke lyst til atter at udsætte sig for film af denne art. Noget seriøst forsøg på at gøre unge filminteresserede opmærksomme på den stumme del af vores fælles filmskat kan man i øvrigt ikke sige, at der gøres herhjemme. Som på så mange andre punkter er det nødvendigvis TVkanalerne, der er de eneste, der ville kunne ændre holdningen til film uden lyd og farver. Men filmhistorien begynder ifølge fjernsynet tilsyneladende med *Ditte Menneskebarn*. Heller ikke hvad dette aspekt angår, kan tiden siges at være på stumfilmens side.

Heldigvis er restaureringen af Sunrise forbilledlig. Og alene for at støtte et så prisværdigt arbejde er filmen værd at købe. Faktisk brændte det originale negativ i 1937, og det restaurationsarbejde, som The Academy Film Archive, British Film Institute og 20th Century Fox har været sammen om at muliggøre, er foretaget på en kopi, som Janet Gaynor gav Museum of Modern Art i 1936. Men det er svært at forestille sig, at den mere end 70 år gamle film kunne se bedre ud i dag, end den gør på Eureka's DVD.

Filmens handling

Filmens handling er, som undertitlen – *A Song of Two Humans* – angiver en allegorisk og temmelig melodramatisk affære. Mellem persongalleriets tre anonyme aktanter: Manden, Konen og Kvinden fra byen, udspiller sig et evigtgyldigt og rørende menneskeligt drama, der måske nok ikke rummer mange overraskelser, men som til gengæld er så raffineret fortalt (hvad angår såvel det rent filmiske som det dramaturgiske), at man uden videre nyder hele foretagendet.

Det, man husker bagefter, er en perlerække af vidunderligt filmæstetiske øjeblikke ...

– som den spraglede feriemontage, der indleder filmen og forklarer, hvorfor Kvinden fra storbyen befinder sig på landet ...

– som den yderst elaborerede og elegante kameratur, der følger Manden, da han går gennem tågen til sit natlige stævnemøde med Kvinden, der efterfølgende lokker ham til at gøre det af med Konen og tage med hende til storbyen ...

– som turen ind mod storbyen med sporvognen hvori de to ulykkelige ægtefolk efter Mandens mislykkede forsøg på hustrumord kæmper med følelserne, mens landskabet langsomt ændrer sig uden for vinduerne ...

– som det kolossale set design, der udgør storbyens hektiske hovedstrøg, konstrueret ved hjælp af kunstigt perspektiv i bl.a. bygningernes størrelsesforhold og anvendelsen af børn og dværge som statister i billedets baggrund ...

Disse øjeblikke (og mange andre lig dem) hører til blandt filmhistoriens mest fascinerende. Som man måske kan udlede af omtalen af det andet og tredje eksempel, er et af Murnaus fineste kendetegn hans kunstneriske og frit bevægelige kameraarbejde. Hos ham anvendes kameraet til på hidtil uset vis at udforske rummet for herigennem at fortælle os om filmens personer og om den verden, de bebor. Det er imponerende og fuldt ud overbevisende.

Udgivelsens indhold

Den omfangsrige DVDudgivelse fylder to discs. På den første finder man selve filmen; på den anden en lang række ekstramateriale. En mere detaljeret redegørelse for indholdet lyder som følger:

Disc 1:

Sunrise – A Song of Two Humans (91 min.)

Selve filmen præsenteres i en fremragende sort/hvid billedgengivelse og med en valgmulighed mellem tre forskellige lydspor. På det ene høres Hugo Riesenfelds originale Movietone soundtrack i Dolby Digital mono; på det andet den af Timothy Brock nykomponerede og af Olympia Chamber Orchestra fremførte underlægningsmusik i Dolby Digital stereo; mens det tredje er helliget filmfotograf John Baileys kommentarer fremsagt henover et behørigt nedtonet Movietone soundtrack.

Disc 2:

A Song of Two Humans (12 min.)

I dette film-essay gør filmhistorikeren R. Dixon Smith (der for øvrigt bidrager på lignende vis på adskillige andre udgivelser fra Eureka) ganske kort og godt rede for filmens produktionshistorie.

Feature Outtakes

En serie pudsige fraklip (der oftest består af alternative mastershots) kan ses enten med eller uden John Baileys kommentarer. Bailey refererer desuden flere gange til disse under selve filmen. Det er med til at give produktionen en særlig helstøbthed.

Theatrical Trailer

Den oprindelige trailer for udgaven uden Movietone soundtrack.

Stills Gallery

De ti stillbilleder fra produktionen (inkl. en enkelt plakat i farver) må nok siges at udgøre udgivelsens mindst interessante bestanddel.

Restoration Notes

Over 6 korte skærm-sider forklares på klar og kortfattet vis om det restaurationsarbejde, der ligger bag udgivelsen af DVDudgaven af *Sunrise*.

Original Sunrise Scenario by Carl Mayer with Annotations by Murnau

Original Sunrise Photoplay (DVD ROM)

Sunrise Screenplay with Inserts and Shots List (DVD ROM)

Selvom teksterne benævnes på forskellig vis er der ret beset tale om det samme – blot i forskellige formater – nemlig Carl Mayers manuskript til filmen. Dette læsestof, der således præsenteres såvel på tv-skærmen, i Word-format som i pdf, vil kunne danne baggrund for et grundigt arbejde med filmen. Interessante er i denne forbindelse ikke mindst Murnaus noter, der er givet sideløbende med Mayers tekst.

Murnau's 4 Devils: Traces of a Lost Film (40 min.)

I sin dokumentarfilm fortæller og forklarer Janet Bergstrom om Murnaus forsvundne film: *4 Devils*. På mesterlig vis leder hun seeren gennem såvel filmens skæbnesvangre fortælling som gennem dens turbulente produktionshistorie.

4 Devils Treatment

4 Devils Screenplay (DVD ROM)

Også i forbindelse med *4 Devils* finder man ekstra læsestof blandt ekstramaterialet. Her er der imidlertid tale om to forskellige tekster: Carl Mayers manuskript (til læsning på tv-skærmen) og Marion Orths manuskript (gengivet som Word-dokument).

Jeg vil i det følgende se nærmere på de mest interessante af disse features: de tre lydspor til *Sunrise* samt dokumentarfilmen om *4 Devils*. Pointeres skal det i denne forbindelse, at det, der blandt udgivelsens megen materiale udmærker sig ved specifikt at benytte sig af DVDmediets muligheder – bedømt i forhold til tilsvarende materiale præsenteret i bogform eller på video, må siges netop at være de tre parallelle lydspor.

John Baileys kommentarspor

Stemmen på kommentarsporet tilhører den velrenommerede filmfotograf John Bailey. Han har arbejdet på godt 50 amerikanske film og er nok bedst kendt for sit lange samarbejde med Paul Schrader og Lawrence Kasdan. Selvom tonen er sat i og med kommentatorens profession, bliver kommentarerne aldrig så fagligt snævre, at man skal have en særlig uddannelse eller et særligt opslagsværk for at kunne følge med. Når filmens scener er filmisk interessante, går Bailey tæt på nævneværdige aspekter ved bl.a. klipning, set design og – frem for alt – kameraarbejde. Og når filmen derimod synes at gå ind i mere jævne sekvenser (hvilket særligt sker i forbindelse med scener præget af comic relief) bruger han tiden til at videregive baggrundsviden af forskellig art. Navnlige hører man her om instruktøren samt om filmens to fotografer: Charles Rosher og Karl Struss.

Jeg vil give et eksempel på en kommentar af førstnævnte art. Den omhandler et ganske kort klip på halvandet minut – bestående af i alt 5 indstillinger (se stillbillederne til højre). Inden jeg selv efterfølgende kommenterer Baileys kommentarer, vil jeg beskrive, hvad der samtidigt med disse kan høres på de to andre lydspor.

Baileys kommentar til klippet lyder som følger: "This is a beautiful shot. Again this reference to the Dutch master imagery, a very Vermeer type of shot. And we see that she is framed over in the left side. Again this dialectic - this duality - of images. Beautiful series of superimpositions here. This first one almost like the temptress devil coming on with tentacles around him. And then emerging from down below in the lower left corner this subtle almost beautiful fondling image; and this very faint one in the upper left corner; and this lovely profile one in the right corner is very reminiscent actually of a still photograph that Struss took of Gloria Swanson when he first came to Hollywood as a still photographer. I'll talk about his still photography later in the film. Here is a wonderful kind of dual image - the kind of pastoral quality of her on the left and this doorway almost as a barrier between the two of them: He's on the other side with this kind of very blank neutral space behind him. His hand comes up to her silhouette reaching out to her"

Parallelt hermed kører Hugo Riesenfelds originale soundtrack på et andet lydspor (der dog også danner en neddæmpet baggrund for Baileys tale). Det domineres på det pågældende sted af strygere, der indledningsvist understreger det traurige i scenen. Da tankerne om den forførende fremmede trænger sig på overtages lydsiden imidlertid af et mere befriende, lyrisk tema, der, hvad stemningen angår, kan minde om Gershwins *An American in Paris* (og som da også høres gentaget i scenerne, hvor den begærede kvinde forsøger at lokke manden med til storbyen). Temaet intensiveres, indtil manden rejser sig for at gå mod sin kone. Her lader en enkelt violin på noget nær Bernard Herrmannsk



vis os vide, at der i psykologiske spil er fare på færde.

På Tomothy Brocks nye soundtrack indledes det omtalte klip med en umiddelbart langt mere simpel orkestrering præget af strygere og et enkelt horn. Musikken, der synes at fremhæve mandens udmattethed, kan dårligt nok karakteriseres som en melodi, så lidt energi er der tilbage. Under den fantasifulde forførelsesscene høres derfor ikke et storby-tema, som det der i det oprindelige soundtrack lokkede med liv og glade dage, men derimod et kvindeligt kor, der synes at love lindring. Som i det originale spilles der efterfølgende de tvetydige intentioner i mandens gestus mod kvinden – her gennem en mørkere tone i strygermusikken. Begge soundtrack opererer med en pause i musikken, da manden løfter hånden mod konen, men i det nye bæres den usikkerhed, der herved foranstalttes, på mere subtil vis videre, da musikken igen tager til, og vi ser konens reaktion, mens den i det originale umiddelbart efter pausen gentager understregningen af det faretruende ved situationen. Overordnet set kan man da også karakterisere det originale soundtrack som værende mest intenst og elaboreret, mens man til gengæld kan beskrive det nye som mere åbent og subtilt.

For nu at vende tilbage til Baileys kommentarspor, må jeg påpege, at det (som alle andre af dets art) præges af den flygtighed, der er selve filmmediets vilkår. Billederne bevæger sig hen over skærmen, og en scene følger den anden i et tempo, der sjældent muliggør sindrige udredninger af det set. Løsningen burde være, at pointer fra kommentarsporet blev fastholdt og uddybet på en selvstændig feature, hvor også de nødvendige billeder kunne vises. I forhold til det netop citerede tilfælde ville det således dreje sig om et billede af den hollandske maler Vermeer og det omtalte portrætfoto taget af Struss – samt om et udvalg af hans fotokunst i øvrigt.



Sådan er det ikke – og faktisk har jeg aldrig set noget sådant gennemført. Hvis man er bekendt med disse kunstnere og kunstneriske bevægelser, er det selv sagt ikke noget problem at følge samt at påskønne Baileys analytiske og associative diskurser gennem filmen. Men er man ikke det, foreligger der et vist efterarbejde, hvis man vil



have det fulde udbytte af kommentarsporet. Og det gør der selvfølgelig uanset hvad. For efter halvanden times kronologiske kommentarer har man brug for at hæve blikket og samle det fremsatte til en anskuelig helhed.

Helt overordnet udgøres denne helhed af, at John Bailey ser en dualisme udfoldet på flere forskellige niveauer i filmen: i filmsproget ser han den bl.a. udtrykt i kostumer, lyssætninger og billedkompositioner (jf. citatet); i kulisser ser han den i byen sat over for landet; i dramaturgien ser han den i historiens brug af gentagelser. Desuden ser han dualismen som anskueliggørelse af det tilværelsessyn, som Murnau udtrykker i og med filmen. Som æstetiske udtryk for de to sider af denne sammensathed sætter Bailey den tyske ekspressionisme (som vi kender den fra f.eks. Wienes *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919)(se billedet)) over for den tyske romantik (i form af Caspar David Friedrich (1774 - 1840) (se billedet)). Tid har Bailey ikke til for alvor at forfølge og uddybe denne tanke, så jeg lægger selv til, når jeg mener, at man kan fortsætte hans model med at sætte det progressive over for det tilbageskuende; det 20. århundrede over for det 19.; og dermed filmlyden over for den stumme film. Det er netop i mødet mellem disse modsætninger, at Murnaus kunst opstår.

Hvis flygtigheden udgør en (iboende og uundgåelig) ulempe ved kommentarsporet (der derfor vel at mærke ikke skal gøres til genstand for en kritik af denne specifikke udgivelse), skal det til gengæld nævnes, at det er en gevinst for udgivelsen som helhed, at Bailey ligeledes kommenterer de fraklip, der findes på disc 2, og således kan henvise til disse såvel som til de to forskellige soundtrack undervejs i filmen.

Traces of a Lost Film

Efter *Sunrise* påbegyndte Murnau arbejdet på sin anden amerikanske produktion: en filmatisering af Herman Bangs såkaldt excentriske novelle *Les quatre diables* (De fire Djævlé) fra 1890. Igen blev den tyske instruktør lovet fuld kontrol af The Fox Film Corporation, men denne gang holdt det ikke.

I dag er samtlige kopier af filmen åbenbart forsvundet. Men i sin dokumentarfilm foretager Janet Bergstrom (Lektor i Filmvidenskab ved University of California, Los Angeles og redaktionsmedlem ved tidsskriftet *Camera Obscura*) ved hjælp af diverse resterende spor en forsøgsvis sammenstyknig af filmen, som hun følgelig omtaler som en spøgelsesfilm: Vi kan fornemme den – og alligevel ikke fuldt ud se den. De omtalte spor – ved hjælp af hvilke Bergstrom gør den forsvundne film nærværende – udgøres af bl.a. production stills, publicity photos, tegninger fra drejebogen, tekst-skilte, blue prints, uddrag fra manuskriptet samt interviews. Man skulle måske nok umiddelbart tro, at de meget flotte fotografier fra produktionen ville give det bedste billede af den forsvundne film, men som Bergstrom selv påpeger, er still photos for det første taget fra andre vinkler, end dem fra hvilke filmen er optaget. Og for det andet er disse reklamebilleder belyst anderledes (og oftest mere) end de indstillinger, som en filmkunstner som Murnau ville ønske at skabe. Derfor, konkluderer hun, er det drejebogstegningerne (af art director Robert Herlth) der hjælper os til bedst muligt at se filmen for os.

Særligt når man påtænker Murnaus før omtalte bevægelige og dynamiske filmsprog, skulle man vel forestille sig, at en sådan fragmenteret gennemgang af *4 Devils* ville blive en træg og omstændelig forestilling. Men det 40 minutter lange dokumentarprogram er ikke alene spændende og interessant: Det lykkes faktisk på forunderlig vis Bergstrom at levendegøre såvel filmens form som dens indhold. Hertil kommer redegørelserne for produktionshistorien, der udgør et drama i sig selv. Som sagt var Murnau igen blevet lovet fuld og ubegrænset kunstnerisk frihed i sit arbejde for Fox. Det løfte blev ikke holdt, og man kan følgelig ikke undgå at tvivle på kvaliteten af det værk, som ville være os overleveret i dag, dersom alle kopier ikke var forsvundet. En ting er, at The Fox Film Corporation i postproduktionen valgte at give filmen en anden (og lykkeligere) slutning end den oprindelige. En langt mere uheldig strategi blev iværksat, da selskabet



(helt uden Murnaus medvirken eller samtykke) delvist genindspillede filmen med dialogsekvenser og genudgav den som en nymodens 'talkie'. Filmen nåede således med 8 måneders mellemrum at have to selvstændige premierer. Hvem ved: Måske vi skal være godt tilfredse med Bergstroms gengivelse af dette genfærd af en film? Nu ved vi mere om den. Og sammenholdt med den upåklagelige restaurering af *Sunrise* udgør de to tilsammen en formidabel double bill: én af verdens bedste film og én af en anden verden.

Hvis man interesserer sig for film, vil man elske *Sunrise*. Og hvis man ikke interesserer sig for film, vil man komme til det, når man ser filmen. Der er intet at tabe: Køb den!



Faktaboks

Eurekas udgave af *Sunrise: A Song of Two Humans* kan købes adskillige steder på nettet – bl.a. på selskabets egen hjemmeside www.eurekavideo.co.uk, hvor man naturligvis også kan se Eurekas mange andre udgivelser af stumfilm. Lidt billigere er det imidlertid at hente den hjem fra Loaded 247 (www.loaded247.co.uk). Her koster den kun 18 pund (inkl. forsendelse). Bemærk dog at forsendelser fra Loaded 247s region 2 afdeling (der er bosat på Jersey – i modsætning til deres region 1 afdeling, der har hjemme i England) kan risikere at blive pålagt told.

Der er skrevet mangt og meget om Murnaus mesterværk. En overkommelig, men også overbevisende behandling af filmen kan findes i form af Lucy Fishers bog i det britiske filminstituts serie BFI Film Classics. Læs et uddrag på [Instituttets hjemmeside](#).

Er man generelt interesseret i udgivelser af stumfilm på dvd og laserdisc, bør man besøge The Laser Examiners hjemmeside www.dvdscan.com. Her anmeldes en lang række af spændende udgivelser.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

Melodrama, Tears, and Life of Oharu

By [JONATHAN FROME](#)

Many of Mizoguchi's films portray suffering women, but *Life of Oharu* (1952) may surpass all his others in the depth of suffering portrayed. The film features a young woman, Oharu, who is the daughter of an Imperial samurai. After a brief relationship with a lower class man, her family is exiled from the Imperial court. This event starts a series of misfortunes which, through many episodes, push her down the social ladder and track her moral descent. Ultimately, in her old age, she is reduced to a pathetic, elderly beggar. The film's tone straightforwardly reflects its subject matter: it is quite sad to watch Oharu systematically destroyed and left with no sense of a brighter future. Yet, other films have portrayed similarly tragic events but fail to move their audience. In this paper, I will discuss various theories of how a film's narrative structure can affect its ability to generate sadness, and analyze how Oharu arranges its narration in a particularly effective manner towards this end.

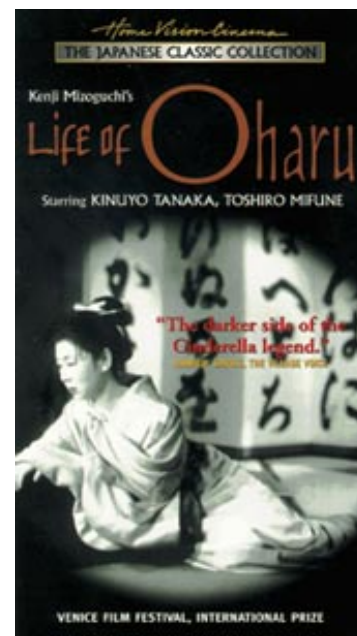
Melodrama and Tears

Why do we find melodramas moving? How do melodramas make us cry? In his well-known article "Melodrama and Tears," Steve Neale argues that melodramas' ability to generate sadness is fundamentally based in the relationship between the narrative point-of-view of the characters and the audience. To make his point, Neale borrows from Franco Moretti's theory of moving literature. Moretti's theory attempts to describe the mechanism by which moving literature causes tears. According to Neale:

[Moretti's] thesis is that particularly moving moments in such stories are the product of a structure in which the point of view of one of the characters comes to coincide with the point of view of the reader as established by the narrative. A character's mistaken perception, or lack of knowledge, is rectified in accordance with the reader's prior understanding and judgment. (7)

Thus, the narrative establishes a primary point of view, which Moretti also calls "unquestionable" and "neutral," that is distinct from a character's subjective point of view. When the two points-of-view are reconciled, an event which Moretti calls *agnition*, sadness is generated. The agnition, however, only generates pathos under certain conditions. Moretti states that the agnition is moving when it comes "too late," that is, when "change is impossible" (162). Why? Because the audience wants a happy event, but when the agnition comes too late, they realize that time is irreversible and they are powerless to change the story. These realizations generate their sadness.

Thus, on Neale's view, the viewer of a melodrama knows something that the character doesn't. When the character learns the key information (and their point of view thus reconciles with the viewer's), the agnition takes place and sadness is generated. Neale modifies Moretti's conditions, arguing that films can still be moving even if agnition occurs in time to generate a happy outcome, as long as there is a delay that creates the possibility of failure. And "the longer there is



delay, the more we are likely to cry, because the powerlessness of our position will be intensified, whatever the outcome of events, 'happy' or 'sad', too late or just in time" (12). Neale uses *All That Heaven Allows* (1955) as an example. At the end, although Cary Scott and Ron Kirby have suffered a costly delay in their relationship that generates tears, it is not too late for them to have a relationship (11). We should note, however, that many different things can cause tears, and the concept is thus poor for discussing how films generate emotions. We can cry tears of joy as well as tears of sorrow, and Neale himself describes an ending of delayed but successful agnition as both happy and sad (11). Thus, it is more fruitful to discuss sadness rather than tears. Returning to Neale's example, it is clear that *All That Heaven Allows* would be sadder if in fact Ron had died from his fall, and Cary came to learn of his death after deciding to reunite with him once and for all. Her agnition would then truly be too late. When the delay is costly but coupled with a happy reconciliation, we get the happy/sad mix Neale refers to. When the delay is truly too late, and the cost is the impossibility of change, we get the sadness of Moretti's examples. The cost of being too late is greater than the cost of delay, and, accordingly, the sadness is greater.

There are some problems, however, with attributing sadness to this structure as Neale describes it. First, it seems inadequate to base sadness solely on a reconciliation of the character's subjective point of view with the viewer's point of view, because such a moment may happen without the viewer's knowledge. That is, it may be the case that the film does not portray the moment when the character comes to learn what the viewer knows. If the viewer does not know of the agnition, it cannot generate sadness in the viewer. Consider *Letter From an Unknown Woman* (1948). Neale states that "Stefan indeed comes to realize who Lisa is and to know of her love too late..." (10). Yet the moment of Stefan's realization is not clearly portrayed. Despite Neale's reference to the montage of shots of Lisa from Stefan's point of view near the end of the film (10), Stefan's realization does not come during the montage. He learns of Lisa's love early in the letter, and he surely connects it to the woman he recently met at the opera while he is reading that section of the letter rather than in an epiphany afterwards. Yet, when the viewer does understand that Stefan has had this realization, the film generates sadness. Neale might modify the argument to read, "a structure in which the reader learns that the point of view of one of the characters comes to coincide with the point of view of the reader..."

Second, the discrepancy in points of view must involve the reader understanding an impending bad outcome for the character that the character fails to understand until the agnition. It is not just agnition, but agnition about something negative that generates sadness. If we know that the character has just learned that he has unknowingly killed a loved one, that agnition can be moving. If, on the other hand, we know that someone has entered a room to help a character, and the character doesn't know it until he turns around, the agnition when he does turn will not generate tears because the character's mistaken perception has no negative consequences. Similarly, if we learn something that is bad for the character, but we don't realize that it is bad, only that it occurred, when the character learns of it, there will be no sadness even if the other conditions are met.

Yet even with these qualifications, Neale's notion that agnition is what fundamentally underlies sadness in films is unsatisfying. In *Letter From an Unknown Woman*, the tears generated by the film do not start at the moment of Stefan's realization. The movie is quite sad before this moment. Or consider *Stella Dallas* (1937). This film contains an example that fits Neale's description of agnition very well. In the scene when Stella overhears Laurel's friends discussing Stella's embarrassing appearance at the country club, we learn that Stella's point of view has changed to match our primary view of the event. Surely, however, the final scene of Stella watching her daughter marry is more moving. Yet this moving final scene has a structure somewhat opposite from that described by Neale. Stella knows before we do of her intended sacrifice; we learn it only as we see her enact it. Neale's

formulation, which requires that the viewer know the situation before the character, fails to explain why this scene is so moving.

Sadness in *Life of Oharu*

To further explore the question of what generates sadness in films, let us return to Mizoguchi's *Life of Oharu*, an extremely moving film about a woman who experiences a social and moral descent throughout her life. Is Oharu a melodrama? Although episodic, the film can be seen as a melodrama in the modern sense: a tale associated with heightened emotion, family, and domesticity. The protagonist, Oharu, is a member of a favored imperial family who is exiled because she falls in love with a man below her station. Each episode in the film tracks her descent into progressively lower social roles: from an imperial daughter, to a royal concubine, to a high-class courtesan, to a servant for a local magistrate, to a shop girl, to a potential nun, to a woman on the run with a thief, to a prostitute, to a beggar.

It is difficult to attribute the film's most moving moments to an agnition structure. In the film, the viewer's point of view is very closely tied to Oharu's. Generally, we know what she knows. Through the film, in fact, there are only ten times that we learn of plot developments before Oharu, and few of them meet Neale's description. Five times, we learn something that Oharu will learn momentarily. When the imperial guards come into the hotel early in the film, and catch Oharu and her forbidden love Katsunoke, we see them before she does. We see the merchant Hishiya, who recognizes Oharu as a Shimabara courtesan, before Oharu enters the room. Oharu's mother visits her near the end of the film after Oharu collapses in the temple. We see her mother approach the house while Oharu is still inside. Yet none of these examples meet Neale's description because we don't know the meaning of these characters' arrivals until Oharu herself does.

In the second episode, in which Oharu is a royal courtesan, we learn that Oharu is going to be exiled from Lord Matsudaira's estate before she does. Yet this case fails to meet Neale's structure because we never see Oharu learn the news. We merely see her arrive back home. Thus, there is no depicted agnition to generate sadness.

The longest delay between Oharu's knowledge and ours concerns Isobe, Lord Matsudaira's elderly servant charged with finding the Lord a mistress. We learn of his search long before Oharu does. When Isobe finds her, we are not sad because there is no implied bad outcome—Oharu's chance to become a high-status concubine is at least potentially positive. Similarly, we see one of Kahei's servants smooth his hair before seeing Oharu, suggesting his attraction for her. When she later learns of his attraction, the event is not sad.

Twice, we do diverge from Oharu's point of view regarding significant events, but in both cases the primary narration misleads us. When, early in the film, Oharu talks to Lord Kikuoji about a suitor, she walks off screen left and he off screen right. Katsunoke, eavesdropping, looks left to Oharu and then runs off screen right. Two shots later, he returns from the right and tells Oharu that Lord Kikuoji has arranged a meeting with her. The screen directions strongly imply that Katsunoke has just come from a conversation with Lord Kikuoji, and Oharu hasn't seen where Katsunoke just ran. Yet our privileged knowledge of Katsunoke's position is misleading, because (as we learn later) he lied about Lord Kikuoji arranging a meeting. He had concocted a ruse to get Oharu alone so he could discuss his love letter. Later in the film, at the Shimabara courtesan house, we see the counterfeiter arrive outside Oharu's knowledge. This event is similarly misleading, because we witness him lying to others about how he has been saving money for twenty years. Thus, in neither case does the primary narration give us reliable facts that Oharu later discovers.

There are two cases where we do know of an impending bad outcome for Oharu that she is unaware of, and we see her learn of these facts. The best example of Neale's structure concerns Katsunoke's last words before being executed. We hear him passionately plea for the value of

true love, and selflessly tell Oharu to marry someone else. When we see Oharu suddenly forced to deal with this information, and attempt suicide, the sadness is heightened by our knowledge of the letter. The second time we witness her agnition is when we see Oharu's father begin to amass debts after Oharu bears Lord Matsudaira's heir. She only learns of the debts after being exiled from Matsudaira's estate. The delayed knowledge heightens the impact of her return. We know that she will not only have to deal with the shame and poverty of exile, but the difficulty of her family's debts. Here, agnition could be said to cause or contribute to the sadness.

Revisiting Moretti

Yet in a film with so many very sad events, the structure Neale describes fails to explain the impact of the great majority. I don't believe, however, that Moretti's thesis is disproven by these examples, because I think that Neale has misread Moretti's thesis. For Neale, in a melodrama, sadness is generated by agnition, which he describes as a particular type of dramatic irony (the audience knows something the character doesn't). In agnition, the dramatic irony ends in a specifically timed way: the character learns something that the audience already knows. On Neale's description, the audience's point of view doesn't change, the character's changes to meet the audience's (or the primary) point of view.

This doesn't match my reading of Moretti's conditions for tears: "it is clear how the present state of things should be changed – and that this change is impossible" (162). Moretti doesn't mention character's point of view at all. Moretti is talking only about things being clear to the audience. Moretti says that moving moments occur when a "moving sentence modifies the point of view that had directed our reading, organizing its expectations and judgments..." (159). That is, the audience has a point of view that organizes their expectations, and the sentence modifies the audience's point of view.

The misreading occurs, I believe, because of a key difference between literature (which is the object of Moretti's study) and film. According to Moretti, a written story can hold the reader in a character's subjective point of view for many pages. It is rare in a film to be seeing the story fully through a subjective viewpoint for a sustained time (*Lady in the Lake* (1947) being a rare counter-example).

Neale quotes Moretti's article as saying: "The moving sentence dissipates Sir Everard's mistaken perception....by a short circuit that definitively re-establishes the original 'truth'" (8). Neale elides the key phrase: "(which, for a number of pages, is also the one through which the reader is forced to follow events)" (160). Moretti's thesis is that the audience has a certain point of view established early in the narrative, which is temporarily put aside when reading through a character's subjective point of view. When the subjective point of view is forced to accord with the primary point of view (i.e., Moretti's notion of the "neutral" point of view), the reader is reminded of the earlier-established primary point of view, and is moved. One reason Neale may have misread Moretti is that in Moretti's examples, he cites sentences in which characters' points of view reconcile to the main point of view of the narration. The change in the characters' points of view, however, are not important in themselves, they are only important in that they remind the reader of the objective point of view of the narration, which contains facts suggesting sad outcomes that the reader is powerless to prevent. When reading through the point of view of an unknowing character, the reader (presumably) does not focus on these negative facts. When the point of view changes in the written story, the reader is reminded of these facts. Moretti's original intent explains why Neale's notion of agnition fails to explain certain types of sadness in film.

Moretti's specific mechanism may explain moving literature better than film, but Moretti's actual thesis can be useful if instead of focusing on primary and subjective points of view per se, we look at his claim that tears are generated by knowing how things should be and knowing that this outcome is impossible. Combining this idea with the idea that a

sudden change is needed to generate tears, we might say that *Life of Oharu* generates sadness by repeatedly offering the possibility that things will be improved for Oharu, and then suddenly reminding us that these hopes will not materialize. It is not as important when the character realizes such things in relation to the viewer; what is important is merely when the viewer realizes the potentials and the actual sad outcomes.

Obviously, having Oharu fail to achieve her goals is only sad if we want her to achieve them, or, in other words, if we think her achieving her goals is the way "things should be." If she were a villain, by contrast, we might be glad that she fails. Very briefly, the film encourages us to sympathize with Oharu in two ways. First, as already noted, we see almost all plot information in accordance with her knowledge. Using Murray Smith's terms, we are thus aligned with her (142). Further, we are sympathetic with Oharu's moral traits. Smith calls this allegiance (188). Oharu, at least initially, stands for true love, dignity, individuality, and beauty. Although I cannot speak for the film's initial Japanese audience, these traits seem generally admirable or heroic. According to Smith, these factors encourage the audience to want Oharu to achieve her goals. Although she loses these traits as the film progresses, we are by that point already committed to her as a character.

The film thus sets up a primary narration in which we want Oharu to succeed. Yet the primary narration also suggests that Oharu cannot improve her lot and will inevitably decline. We know this because in the beginning of the film it is established that she was once of good standing but has eventually become a prostitute. The film's episodic structure allows her to try to succeed but repeatedly fail. When we see an opportunity for Oharu to maintain or improve her status during the film, we may for a time focus on her opportunity rather than thinking about her inevitable failure. This operation is akin to, in Moretti's theory, reading within a subjective point of view. Our realization comes when Oharu's hopes are dashed, and we are reminded of the primary fact that she will fail. At these moments, the film generates sadness.

The film's circular flashback structure cleverly begins not at the end of the film, but just before the last episode. This structure limits our knowledge about the outcome of the film, regardless of whether we realize during the film that there is significant plot development after the opening framing segment. Near the end of the film, when Oharu's mother tells her that Oharu's son wants her to come live at the Matsudaira estate, we no longer know whether Oharu will succeed or fail. When our hope that she will be saved is dashed, the film reaches its saddest moments. This episode is particularly poignant because Oharu was initially exiled simply because the Lord was too fond of her. Now, after that exile has led to her downfall, her own son rejects her.

Having Oharu's descent evenly distributed across so many episodes, and having each episode just a little worse than the last is a highly formal structure. Part of the pleasure of the film is seeing how slight variations in the episodes can accomplish the same task of taking Oharu down just slightly, while successfully engaging us with characterization and the possibility of her success. If instead of alternating opportunity and failure, the film offered unceasing failure, it would not be nearly as sad.

Faktaboks

Bibliography

Moretti, Franco. Signs Taken for Wonders. Verso, 1988.

Neale, Steve. "Melodrama and Tears." Screen 27 (1986).

Smith, Murray. Engaging Characters. Oxford Univ. Press, 1995.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ 16:9, april 2004, 2. årgang, nummer 6

11

Præterea censeo: Leth-lede og Trier-tolerance

Af [ORIN VON SCRIVELLO](#)

En måde at fejre dette, ifølge redaktørerne, udmærkede filmtidsskrifts 1 års fødselsdag på kunne være at kaste et kritisk blik på nogle af de præferencer, som bevidst eller ubevidst allerede har manifesteret sig i tidsskriftets så unge liv, og at gøre det, som min ærede kollega Hr. Pseudolus i en tidligere klumme har anbefalet det, ved at tage bladet fra munden. Det vil jeg hermed forsøge.

16:9 har bragt to artikler om Lars Trier og et interview med Jørgen Leth – og noget sådant må naturligvis antastes. Ikke sådan at forstå, at de tre nævnte artikler ikke er velskrevne – i modsat fald kunne man bebrejde redaktørerne – eller ikke skulle have været bragt, men fordi skribenterne mere eller mindre explicit gør sig skyld i den antagelse, at de to bemeldte herrers (seneste) værker kræver at blive taget alvorligt.

Jeg ærgrer mig over at have givet 65 kr for at lide mig igennem *De 5 benspænd*, for hvad fik jeg til gengæld: en gudsjammerlig kedelig og bedøvende ligegyldig omgang navlepillende selvforherligelse – to smiskende egocentriske og åh så skælmske "Konstnere", Jørgen Leth og Lars Trier, der klamt koketterende og ½flækkende af grin over egen selvsmagende opblæsthed forkorter publikums fysiske liv med 90 minutter for slet ikke at snakke om det psykiske (hvor jeg dog får kvalme af film, hvor de medvirkende morer sig, når jeg keder mig!). To positive ting fik jeg dog med mig: en bekræftelse af, at *Det perfekte menneske* stadig er Leth's bedste film med sin smukke sort-hvide æstetik i et minimalistisk univers og med Claus Nissen's fantastiske nærvær og charme (i stærk kontrast til Leth's egen aldeles ukarismatiske fremtoning), samt scenen i Bombay, hvor Leth i bil holder stille og en fattig kvinde med et barn på armen banker på bilruden for at tigge (scenen varer vel en 20 sekunder – jeg har ikke kræfter til at se hele filmen igen for at verificere længden). Her og kun her i disse 20 sekunder blev filmen levende og vedkommende: den rige vesterlænding, der smider et par millioner ud på et latterligt (desværre ikke i komisk betydning) intetsigende filmprojekt, og som ikke har eller ønsker at give et par håndører, videregiver til sidst, da bilen stadig sidder fast i en kø, og tiggersken bliver ved, en almisse fra en af medpassagererne off-screen.

Hvorfor denne scene er medtaget i filmen, er mig en gåde, da filmen ellers er støvsuget for politisk stillingtagen, men det spørgsmål blev Leth ikke stillet i interviewet.

En passant skal jeg gøre opmærksom på, at 16:9's delvise konkurrent, Mifune, i sit første nummer fra dec 03 bringer en anmeldelse af Anders Leifer af *De 5 benspænd*, som han finder "meget, meget morsom"!

De 5 benspænd skulle nu tournere rundt på diverse filmfestivaler, og jeg kan til min skræk forestille mig kommende benspændsfilm som genindspilning af *Udenrigskorrespondenten* i Lapland, Bazra og Tasmanien kun indspillet på bemeldte steders originalsprog og vist uden undertexter – eller måske *Stjernerne og vandbærerne* udsat for 4 andre sportsgrene som undervandsdykning, skiskydning, trespring og

Om *Præterea censeo*
Præterea censeo er et fast indslag i 16:9. Her får skiftende skribenter spalteplass 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 ...

vandpolo.

Efter denne gang lettere Leth-lede går vi over til tærsklen for Trier-tolerance.

Denne tærskel blev for mit vedkommende overskredet for mange år siden bl.a. med Lars Trier's tidlige nazi-flirt, nok ment fra hans side som en provokation (hvad andre strenge har han egentlig at spille på?), men udført aldeles opblæst-patetisk, uoverbevisende og i mine øjne uden nævneværdig kunstnerisk værdi. Det har selvfølgelig ikke hindret pressen – og heriblandt også beklageligvis den mere seriøse – i ukritisk at labbe enhver så godt som ugentlig ytring fra Trier eller andre Zentropa-folk i sig og ærefrygtigt slå dem stort op i aviserne – som oftest garneret med alle mulige afledninger af og omskrivninger af ordet genial. Det skulle ikke overraske mig, at den store "Konstner" foruden det allerede lånte adelsmærke "von" snart – lidt på samme måde som Prince – skifter navn til "Instruktøren for fremtiden kendt som Lars geni von Trier".

Jeg kan ikke kraftigt nok anbefale "Lars von Trier: Myte og sandhed" (Arbejdsrapport – en skriftserie fra Statsbiblioteket, Nr. 5, 2003), hvori Peder Grøngaard yderst overbevisende argumenterer for Trier som en middelmådig instruktør (det er ikke ordret Grøngaards ord, men det er, hvad han mener) og en fantastisk medie-manipulator ("hans formidable evne til at sælge sig selv i medierne uden egentlig at have noget at sælge" s. 14) med et klart endemål: "den store tiljubling af sig selv som det store filmgeni." (s. 8). I forlængelse af nogle af Grøngaards pointer kan jeg tilføje, at hvis Trier og co virkelig havde ment noget alvorligt med dogme-gimmicken, som var et pragtstykke af medie-spin i og med, at sørgeligt mange hoppede på den, ville de ikke have brudt de fleste af reglerne, og vigtigere, de ville have fortsat med at arbejde ud fra konceptet – men hvad skete? Da de havde fået den presseomtale, de anglede efter, var vejen banet til det, de virkelig efterstræbte: at lave borgerlige sminkefilm, des tykkere sminke des bedre. Og kunne man få kendte for ikke at sige berømte europæiske eller amerikanske "stjerneskespillere" med i filmen, ligegyldig om der var fugls føde på deres roller eller ej, var formålet nået.

Tag nu fx pressebilledet på *Dogville*-hjemmesiden/ Trier om *Dogville* til højre for instruktørens udtalelser: her ses Lars Trier stående i profil på sort baggrund og skuende ud af billedet (mod fjerne horisonter eller monstro mod Parnassos?) som en kaptajn med hånden på roret (det er dog en bænk), mens "Hollywood-verdensstjernen" Kidman (Julianne Moore blev nu snydt for sin Oscar), underdanigt placeret på et lavere niveau, kaster tilbedende blikke på den store mester – eller er det nu, ifølge teksten til venstre, en kronhjort? – og uden skovsø?

(Jeg husker ikke lignende klam selviscenesættelse siden bryllupsbilledet af Spies og Jannie, som Søren Kjærup, tror jeg det var, et eller andet sted havde en fornøjelig analyse af – oplysninger herom modtages med taknemlighed).

Hvad lavede Deneuve egentlig i *Dancer*, og hvad havde hun at lave? Hvad laver Kidman i *Dogville*? Hvorfor senge og stole nogle steder, men ingen døre, og et træ? Hvorfor rigtige biler og ikke bare et rat og wruuun wruuun-lyde? Er det for at publikum i den umanerlig langstrakte og langsomme film skal kunne lukke øjnene lidt, at Hurt fortæller os, hvad billederne og skuespillerne skulle have vist? Har overdosisen af *Verfremdung* ikke blot gjort de i forvejen uengagerende postulatet af personer aldeles uinteressante og uoverbevisende?

Som modvægt til den danske presses raseri over, at *Dogville* ikke vandt i Cannes, er det tankevækkende, at i Cahiers du Cinéma's vurderingsskema gav en af bladets kritikere filmen 2 stjerner (ud af max. 4), mens de fire øvrige kritikere ingen stjerner gav den ("inutile de se déranger" = overflødig at ulejlig sig).

I stedet for et INRI som epitaf over den katolske sminkeinstruktør

kunne man passende skrive IDSD (inutile de se déranger).



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

16:9, april 2004, 2. årgang, nummer 6

12