

De belgiske minimalister

Filmanmeldelse: *L'Enfant* (2005). Instruktion: Jean-Pierre Dardenne og Luc Dardenne

Af [SØREN RØRDAM BASTHOLM](#)

*I løbet af det sidste årti har de to belgiske brødre Jean-Pierre og Luc Dardenne etableret sig i den europæiske art-cinemas absolutte elite med deres små naturalistiske hverdagsdramaer. Med guldpalmerne i Cannes sidste år for deres seneste film, *Barnet*, indskrev de sig i det eksklusive selskab af dobbelte guldpalmevindere. Den kradse realisme og konsekvent superminimalistisk stil gør, at Dardenne-brødrene mildt sagt ikke har bred appel, men både tematisk og stilistisk løber der en rød tråd gennem deres værk, der automatisk leder tankerne i retning af det ofte misbrugte og efterhånden noget udvandede auteur-begreb. *Barnet*, der netop nu er biografaktuel i Danmark, lægger sig da også i naturlig forlængelse af deres hidtidige, sparsomme, men ubetinget fremragende produktion, men skiller sig dog også ud på enkelte punkter, og ikke kun af det gode.*

I filmens åbningsscene kommer den unge nybagte moder, Sonia, hjem til sin lejlighed med sin få dage gamle søn, Jimmy, men da det viser sig, at hendes kæreste – barnets far og filmens hovedperson – Bruno har fremlejet den til et andet kærestepar, må hun gå igen. Efter nogen søgen finder hun Bruno på gaden og præsenterer stolt deres nyfødte søn, som han dog på ingen måde udviser interesse for. På trods af Brunos eklatante mangel på engagement i forhold til Jimmy er der dog ikke tvivl om parrets forelskelse. De lever på randen af decideret social nød med Brunos tasketyverier og småhæleri som den væsentligste indtægtskilde, men det er et langt stykke af vejen selvvalgt eller selvforskyldt, om man vil, idet de ødsler pengene væk – især Bruno, der aldrig bekymrer sig om morgendagen. Bruno lever i et sorgløst her-og-nu uden ambitioner om at klatre op ad samfundets sociale rangstige. Som han stolt proklamerer: "Jeg skaffer altid penge. Der er ingen grund til at holde på dem" og "Arbejde er kun for narrøve."

I en spontan indskydelse vælger Bruno bag Sonias ryg at sælge deres barn for 5000 euro. For Bruno var barnet blot gode – og nemt tjente – penge, og som han siger i naiv alvor: "Vi kan bare få et andet". Men Sonia bryder fuldstændig sammen, da han fortæller hende det, og Bruno beslutter sig for at købe sønnen tilbage. Det lykkes ham, men ikke uden en regning på yderligere 5000 euro fra bagmændene. Et beløb som Bruno aldrig vil komme i nærheden af at kunne tilbagebetale med indtægterne fra sin småkriminalitet. Med denne gæld og Sonias brud med ham er der pludselig kommet en helt anderledes alvor og desperation ind i Brunos liv.



Jérémie Renier i den centrale rolle som den infantile Bruno, der sælger sit eget barn.

Skyld, tilgivelse og frelse – og en skønhedsfejl

At titlen *Barnet* (originaltitel: *L'enfant*) ikke bare refererer til Jimmy men også til Bruno kommer næppe som den store åbenbaring. Bruno besidder ikke mere ansvarsfølelse over for sig selv eller andre end et femårsbarn, og hans og Sonias gensidige drillerier, evindelige slåskampe på skrømt og pjankede kådhed, gør det hurtigt klart for tilskueren, at deres forhold er umodent grænsende til det infantile, og at ingen af dem nok var klar til at blive forældre. Sonia vokser imidlertid med ansvaret i modsætning til Bruno, der er særdeles uvillig til at engagere sig i barnet. Konflikten lurder mellem de to unge forældre og bryder ud i lys lue, da Bruno vælger at sælge deres søn.

I filmen tjener denne handling som en katalysator, der sender Bruno ud på en gevaldig deroute, og er således et centralt element i filmens plot, men det er også et noget problematisk element, idet det groft sagt ikke er en handling, filmen for alvor formår at præsentere som troværdig. Problemet ligger hverken i Jérémie Reniers præstation som Bruno – den er fremragende, som alle skuespilpræstationerne generelt er det i de to belgieres film – eller i en egentlig uoverensstemmelse mellem handlingen og Brunos karakter, men simpelthen i uoverensstemmelsen mellem handlingens ekstremitet og Brunos motiver til salget. Ekstrem armod, sult, narkomani, fødselspsykoser eller skizofreni kunne forklare en sådan handling, men Bruno er på ingen måde desperat, og selv om filmen antyder, at Bruno måske ræsonnerer, at barnet er bedre tjent med bedre (mere velhavende) forældre, så forklarer den i sidste ende Brunos handling med hans fundamentale mangel på ansvarsfølelse og hans verdensbillede, hvor alting har en pris, og er prisen god nok, så sælger man.

I filmens univers giver salget såmænd fin mening, men for tilskueren, der jo bringer sin egen virkeligheds referenceramme med sig ind i biografens mørke – ikke mindst når filmen dyrker så ekstrem en realisme som tilfældet er her – ja så forekommer handlingen – og for så vidt også Brunos overraskelse over Sonias reaktion – aldeles usandsynlig. I andre typer film kunne vi nemmere acceptere et sådant uplausibelt element i handlingen, når bare det bidrog til at drive handlingen fremad (hvad salget af Jimmy jo ubetinget gør), men i *Barnet* skurrer det mod filmens realisme.

Spørgsmålet er jo så, hvor stort et problem det er for filmen. I mine øjne er det en urenhed – en knast, der skæmmer en ellers meget helstøbt film, og umiddelbart synes jeg, det er svært at pege på tilsvarende svagheder i deres tidligere film, men det er trods alt i sidste ende en skønhedsfejl, som man lærer at leve med. I modsætning til Boyd van Hoeij, der i sin anmeldelse på Europeanfilms.net giver udtryk for den opfattelse, at Bruno er for depraveret en karakter, til at man interesserer sig for hans skæbne, mener jeg ikke, at Brunos salg af Jimmy forhindrer tilskuerens identifikation med Bruno. Hans handling er naturligvis moralsk forkastelig, men gør det Bruno til en afstumpet og usympatisk karakter? Det skulle man jo umiddelbart tro, men sådan forholder det sig ikke, for filmen er på ingen måde optaget af at dømme ham. Dette er i øvrigt ganske karakteristisk for brødrene Dardenne – de stiller sig ikke til dommere over deres karakterer. I tilfældet *Barnet* ville det heller ikke være videre interessant, for der jo ingen formildende moralsk tvetydighed omkring det at sælge et andet menneske. I stedet stiller filmen spørgsmålet: Er der tilgivelse og frelse at finde for en person som Bruno?

Spørgsmål om skyld, tilgivelse og frelse er også centrale i *Løftet* (1996) og *Sønner* (2002). Tilgangen og konklusionen varierer, men overordnet kan man sige, at for brødrene Dardenne er erkendelsen af skyld en betingelse for frelse. I *Barnet* bliver Brunos umodenhed den centrale forhindring for ham i forhold til at opnå den frelse, han har brug for. Bruno magter kort sagt ikke at forstå, at hans handlinger har konsekvenser endelige at tage ansvaret for dem.



Bruno venter på at få sønnen tilbage, men som tremmemotivet bag ham antyder, slipper han ikke så let.

Dardenne-stilen

Dardenne-brødrene har baggrund i dokumentargenren, og det skinner tydeligt igennem. Deres film opnår en usædvanlig grad af realisme og følelse af autenticitet gennem den upolerede, superminimalistiske stil, der kendetegner hele deres fiktionsproduktion. *Senses of Cinemas* Rhys Graham har beskrevet deres første guldpalmevinder *Rosetta* (1999) som en observerende dokumentarfilm om en fiktiv karakter, men egentlig kunne det lige så godt være sagt om deres andre spillefilm. Kameraet er håndholdt og registrerende. Der klippes ikke i den enkelte scene, og kameraet synes ikke at udøve nogen kontrol over filmens karakterer, men må tværtimod tilsyneladende indrette sig efter karaktererne og halser således ofte efter dem i et vandrende over-the-shoulder-shot. Det sidste gør sig især gældende i *Sønnen*, hvor kameraet i lange passager tydeligvis har svært ved at følge med. Dardenne-brødrene fravælger konsekvent ikke-diegetisk underlægningsmusik, og det gælder også under start- og slutteksterne. *Barnet* indeholder en smule diegetisk musik, men det er værd at bemærke, at den ikke bruges som stemningsskabende virkemiddel.

I mine øjne er *Barnet* en anelse rundere og mere poleret end deres tidligere film og markerer dermed et skridt væk fra den ekstreme dokumentariske minimalisme, der præger *Sønnen*. Umiddelbart vurderet klippes der lidt mere end tidligere, for eksempel når Bruno går fra et rum til et andet. Tidligt i filmen er der sågar ansats til decideret kontinuitetsklipping over tre-fire indstillinger med blandt andet et nydeligt shot-reverse-shot af Sonia, da hun leder efter Bruno for at vise ham deres nyfødte søn. De meget lange indstillinger dominerer dog stadig – de fleste scener består af blot en enkelt indstilling, hvor fokusskift opnås med det meget bevægelige håndholdte kamera, og det er stadig sådan, at klip som udgangspunkt markerer spring i tid og sted.

Hvor det i de foregående film ret konsekvent er kameraet, der følger de rastløse personer, og hvor personerne har for travlt med alt muligt andet til at posere og agere for kameraet, synes der i *Barnet* at være en lille opblødning på dette punkt. Det vandrende over-the-shoulder-shot anvendes også i *Barnet*, men ikke så hyppigt og slet ikke i så ekstrem grad. Filmene rummer flere scener, hvor Bruno venter på nogen, og i disse scener dvæler kameraet på ham på en måde, der er ganske uhørt i tidligere Dardenne-film.

At bevæge sig lidt væk fra *Sønnens* nærmest rabiate askese forekommer mig at være et fornuftigt valg. Den kunne ikke overgås – højst gentages, og nok så væsentligt så gik stil og historie op i en højere enhed i *Sønnen*, der netop lever af det usagte. Heroverfor har *Barnets* historie brug for lidt mere stilistisk drive. Dette skal dog på ingen måde tolkes i retning af, at de to belgiere har solgt ud og er godt på vej mod et mere mainstreamet udtryk. Det er stadigvæk krads realisme, og stilen er stadig registrerende.

Det er nærliggende at sammenligne Dardenne-brødrenes film med de danske dogme-film. *Løftet* får premiere i 1996 og kommer dermed ca. samtidig med *Dogme 95*-manifestet, og askesen har de jo tilfælles. Imidlertid er der markant forskel på måden at anskue og anvende de mange fravalg. Hvor de danske dogme-instruktører først og fremmest opfattede dogme-reglerne som en afveksling – et frikvarter fra lissætning og tilføjelse af optiske filtre og ikke-diegetisk musik i redigeringen – og en udfordring, at kunne fortælle deres historier på trods af begrænsningerne, som – indrømmet – i visse af filmene bidrog positivt til filmens samlede udtryk, så er de belgiske brødres askese entydigt et aktiv i deres filmpraksis, hvilket vel også afspejles af det faktum, at de har holdt fast i askesen, mens de danske instruktører mistede interessen i takt med, at dogmekonceptets markedsføringsmæssige værdi faldt. Endelig kan man få den tanke, at hvis Lars von Trier selv havde taget sit manifest alvorligt, havde han ikke lavet *Idioterne* (dennes kvalitet ufortalt) men en Dardenne-film!

Det lyder måske knastørt med så uglamourøse karakterer og et så konsekvent fravalg af filmiske virkemidler, men intet kunne være mere forkert. Eksempelvis gør fraværet af underlægningsmusik, at stilheden kan overtage rollen som stemningskaber i mange scener, der



Mens alt stadig ånder idyl i den lille familie.



Både Deborah François som Sonia og Jérémie Renier yder store præstationer i filmen.

spændes til bristepunktet – og holdes der. I det hele taget formår Dardenne-brødrene med et minimum af traditionelle filmiske virkemidler at skabe en ufattelig nerve, intensitet og nærvær i alle deres scener. En stor del af æren bør nok tilfalde den faste kameramand, Alain Marcoen, der i sagens natur ikke får kreeret mange klassisk smukke billeder, men som alligevel på imponerende vis får holdt sammen på scenerne. Angiveligt tager Dardenne-brødrene gerne op til 40 takes af en scene, så der er selvfølgelig lidt at vælge imellem, men alligevel er det imponerende, når man tager arbejdsbetingelserne i betragtning.

Nogen, der til gengæld får fremragende arbejdsbetingelser, er skuespillerne. De får virkelig plads til at folde sig ud, og da de ikke skal tænke på kameraets placering endsiges agere over for det, får deres spil en usædvanlig ægthed. At deres ansigter er ret ukendte for os danskere er heller ikke en ulempe. Jérémie Renier spillede godt nok hovedrollen i *Løftet*, men han er blevet voksen siden da, og castingen af ham til rollen som Bruno virker som et naturligt valg. Til gengæld virker Olivier Gourmet, der har spillet med i alle Dardenne-filmene, lidt malplaceret i en nærmest cameo-agtig rolle som politimand. At sidde og viske "det er ham fra *Løftet/ Rosetta/ Sønnen*" til sidemanden fremmer jo ikke ligefrem ens følelse af realisme, men det var måske svært at sætte ham af holdet, efter at han vandt prisen som bedste skuespiller i Cannes for sin rolle i *Sønnen*?

En ubetinget styrke ved de to belgiers film er, at mens de kredser om spørgsmål om skyld, soning, tilgivelse og frelse, så undlader de at forsøge at give egentlige endegyldige svar. Det nærmeste, man kommer et svar, er det, man kunne kalde en signifikant gestus, men *Barnet*, såvel som *Løftet* og *Sønnen* i øvrigt, slutter umiddelbart efter, uden nogen form for udtoning – in medias res kunne man sige. Dermed efterlades tilskueren med flere spørgsmål end svar, når der uden varsel – og til enhver Dardenne-debutants store overraskelse – klippes direkte til sort og slutcredits med et larmende fravær af underlægningsmusik. Men det vil være forkert blot at opfatte dette greb som en gimmick, der lever højt på overraskelsesmomentet: at få tilskueren ud af filmen på denne måde, og inden tilskueren reelt er klar til at forlade filmens fortælling, er uhyre effektivt, når filmen er så stærk, som tilfældet er her.

Dommen

En gang imellem kommer der en film, der om ikke genopfinder filmsproget, så i hvert fald giver én en fornyet tro på filmmediet og dets uudtømmelige muligheder – en saltvandsindsprøjtning, der for en stund får én til at glemme virkelighedens Hollywood-remakes og sequels, gentagelserne i dansk film og alle de andre tendenser, der plager filmkunsten. Jean-Pierre og Luc Dardenne har ikke blot lavet én, men nu efterhånden en lille håndfuld film, der i hvert fald for undertegnede bliver sådanne skelsættende oplevelser. I al deres stilfærdighed rammer deres film tilskueren som en opløftende knytnæve, opløftende fordi de er så helstøbte, opløftende fordi deres emotionelle kraft overvælder tilskueren, netop fordi det ikke proppes ned i halsen på ham, og ikke mindst opløftende fordi det kort sagt er livsbekræftende for filmmediet, at så megen intensitet og nerve kan skabes i hver eneste scene med så få virkemidler.

På grund af den urenhed, som Brunos beslutning om at sælge sit eget barn er, står *Barnet* knapt så rent som Dardenne-brødrenes tidligere film. Det faktum, at filmen måske er deres hidtil svageste film, forhindrer den ikke i at være fremragende, og skal primært opfattes som en særdeles varm anbefaling af deres oeuvre i det hele taget.



Faktaboks

Ud over Dardenne-brødrene består den eksklusive klub af dobbelte guldpalmevindere af Shohei Imamura, Bille August og Emir Kustorica, der i øvrigt var formand for juryen i 2005, hvor de to belgiere altså vandt for *Barnet*.

Links

Rhys Graham: "When Bodies Collide: *Rosetta*" kan findes [her](#).

Boyd van Hoeijs anmeldelse af *Barnet* på Europeanfilms.net kan findes [her](#).



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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

.....
■ 16:9, juni 2006, 4. årgang, nummer 17

8