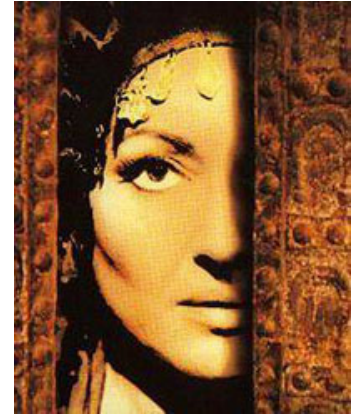


[Forside](#) [Indhold](#) [Arkiv](#) [Abonnement](#) [Profil](#) [Links](#) [Kontakt](#) [English](#)

Hvad er det, der sætter dybere spor, jo lettere det bliver?

Af [THOMAS LIND LAURSEN](#)

Hvis jeg tænker tilbage på min barndom, giver en filmspole sig til at spinde et sted bagest i min bevidsthed. Den drejer rundt, og indtryk kastes frem fra erindringens mørke: billeder fra film, jeg så. Et enkelt af disse er så voldsomt, at det har sat mærker i bevidstheden. Som i en overblænding bliver filmspolen til et hjul på en kærre. Og mens det sker, bliver lyden af spolen, der spinder billeder for det indre blik, til den overdøvede kværnen af kærren, der kører hen over biograflærredet, ind gennem mit hoved – og ud på landevejen mellem Ørsted og Auning.



Jeg så mine første biografilm i Auning Bio. Liggende på maven neden for første række stirrede jeg sammen med byens andre børn på Anders And, der jagede Chip og Chap rundt på det farverige lærred. Vi lå alle sammen lige godt, og fik alle lige ondt i nakken. Salen var et frirum. Hjemme måtte jeg nøjes med sort/hvidt fjernsyn, men i biografens salen var farverne fælles eje. Her loddede vi sammen Hajsøens dybde, Olsen bandens opfindsomhed og Snehvides skønhed. Min ældste storesøster var filmoperatør i biografen, men også min yngre storesøster gik ofte med. Auning Bio lå (ligesom alt andet i byen) i gå-afstand fra mit hjem. Jeg tænker, at det må have været en lykkelig tid. Men jeg husker det ikke længere.

Da jeg blev gammel nok til selv at tage bussen, var jeg åbenbart også gammel nok til at se filmene i Hornslet KomBi. Nu sad jeg på kanten af sædet og så den sorte hingst galoppere rundt i imponerende bredformat med genboens datter ved siden af mig i salens mørke. Vi var tit af sted sammen og delte i det mindste begejstring for Hensons og Spielbergs fornemmelser for det fremmede. Hornslets film var på alle måder lidt større end Aunings: mere spektakulære, mere modne. Bredere og dybere var både filmene og biografens salen, de blev vist i. Jeg mindes, at salen var mørkere og ladet med løfte om mere end blot lyde fra andre tilskuere. Det må have været en spændende tid, men den fortøner sig i bevidsthedens mørke.

Om der ikke kørte bus til Ørsted, ved jeg ikke, men jeg kom altid dertil i bil. Og altid sammen med min far; aldrig sammen med andre. Vi kørte ind til Ørsted hen under aften. Alene bynavnet giver mig i dag dunkle associationer: Ørsted er det mørke Djursland. Et sted hvor parkeringspladsens skyggefuldhed i grunden er et fortærende bundløst mørke. Når filmen er færdig, og de tænder lyset i biografens sal, er skyggefylden under det store ahorntræ løbet ud over hele pladsen og har druknet bilen. En tur til Ørsted var altid forbundet med fare, og filmene undlod aldrig at ryste mig. Her sad jeg presset dybt ned i biografens sæde og så en 12-årig Jimmy Serman forsøge sig som lilleput-guerilla i en dansk skov så hemmelighedsdyb og dyrerig som en jungle. Her satsede en stridsvognskørende Charlton Heston alt i et væddeløb, der stadig står for mig som et af de dramatiske højdepunkter i min personlige filmhistorie.

Men det var et andet køretøj, der for alvor satte dybe spor i min bevidsthed. Og det på trods af at dette køretøj blev lettere og lettere, jo længere det kørte: Da jeg var 8, tog min far mig med ind at se Pasolinis *Medea*. Min far kørte sjældent, og bag rattet kan jeg i dag slet ikke se ham for mig. Vi må dog være kørt i den beige Morris Mascot, der ikke var meget større end en skotøjsæske, og heller ikke meget mere solid, for den efterfølgende Simca kørte min far aldrig i. Disse biler figurerer kun vagt i min erindring; den kærre, som Medea kørte hen over biograflærredet, står derimod som indprentet deri. Ligeledes

lyden: denne knirkende kværnen hen over vejens grus – og forfølgernes hestehove, der igen og igen sætter i galop og standser op. Prinsesse Medea har parteret sin bror og kaster ham kropsdel for kropsdel ud på vejen bag kærren, således at hun og Jason kan nå at flygte fra hendes far, der efterfølger dem med sit præsteskab og soldaterslæng – men gang på gang må standse og samle et stykke af den højtelkede tronarving op fra landevejens støv. Jeg husker ikke meget andet fra *Medea* end denne scene fra filmens første halvdel. Den husker jeg til gengæld eftertrykkeligt.

Pasolinis film var den første, jeg så, der så at sige forekom mig naturlig og unaturlig på samme tid. Derfor var det ved at se den, at jeg fik øjnene op for det, man med et lille, upåfaldende udtryk kalder stil. Det giver sig selv, at der altid er en afstand mellem verden og kunsten. Denne afstand – differencen mellem kunstværket og virkeligheden – er stillen. Afstanden er i sigens natur altid unaturlig og fremmedgørende, men det er samtidig den, der muliggør, at vi kan iagttage vores egen iagttagelse af verden. Kunst kan således karakteriseres som forskellige former for stiliserede, umenneskeliggjorte repræsentationer. Stil udtrykker altså en måde at opleve virkeligheden på og må derfor siges at rumme en indsigt i det at have en indsigt – rettere end at udgøre en indsigt i noget specifikt (og dermed tematisk). Således er alle film (om der så er tale om *Paw*, *Ben Hur* eller *Medea*) udtryk for en fortolkning af verden – ikke alene i handling, men også (og på langt mere anskuelig vis) i udtryk. Stil er altså ikke blot dekorativ indpakning: Stil er kunstværkets aktive bevidsthed. Der findes selvsagt ingen stilløse kunstværker, og ingen der er mere stilfulde end andre. Dog er der forskel på, hvor påfaldende stilen er. I den klassiske Hollywoodfilm siges stilen at være 'usynlig' ("invisible" eller "seamless", som man siger), men det kan selvfølgelig kun være sandt for den, der ikke vil se ordentlig efter. For stil kan ikke være gennemsigtig og kan ikke udelades. Derfor kan der også kun være tale om realisme som en speciel stilistisk konvention, der imidlertid er lige så kunstfærdig som alle andre kunstneriske udformninger.

I det omfang at filmen (og kunsten generelt) har en sandhedsværdi (og det opfatter jeg som indlysende, at den har), så ligger den først og fremmest i stilens gentagende tilsløren og afsløren sig selv: i fluktueringen mellem at vise *virkeligheden* og *virkemidlerne* på lærredet. Ingen kunstart viser dette spil tydeligere end netop filmen. Filmen er ægteskab og skilsmisse 24 gange i sekundet. Både mellem det ene billede og det efterfølgende, men også mellem virkeligheden og gengivelsen af den. Og det var det sidste forhold, Pasolinis film gjorde mig opmærksom på.

Medea virker på én gang som dilettantisk totalteater og etnografisk feltstudie: mytologisk friluftsforestilling og Moesgaard-udstilling på en og samme tid. Filmens farveholdning minder om gamle feriebilder. Den er virkelighedstro, men ikke fuldt ud troværdig. Filmen er på én gang dramatisk kostumefilm og gabende ørkenbilleder. Flere passager er handlingsløse og endnu flere tilmed tavse. Men soundtracket er ustandseligt fyldt med tingeltangel og virkelighedens evindelige susen. *Medea* er et simpelt spektakel.

Selv nu da jeg har guset den – 26 år efter – forekommer filmen mig besynderlig. Ovenstående tanker om filmens stil gjorde jeg mig selvsagt ikke dengang i Ørsted. Men jeg tror faktisk, at jeg første gang tænkte noget i den retning, anden gang jeg så en Pasolini-film. Det var ti år senere. Det var i Kolding. Og det var i Oldtidskundskab, at jeg så Pasolinis *Oedipus*. På det tidspunkt var min far og mor blevet skilt, mine to storesøstre var for længst flyttet hjemmefra, og en bortraderings-proces, der siden skulle blive stort set komplet, var allerede i fuld gang. Men mens jeg således selv slettede indtryk fra min barndom, så jeg, hvordan sagnkongen fra Theben helt anderledes var nødsaget til at løse sfinxens gåde: Hvad er det, der går på fire ben om morgenen, to ben om eftermiddagen og tre ben om aftenen? Den slags tænkte jeg ikke meget over dengang. Derimod blev jeg atter fanget af Pasolinis stil. Og den var, som jeg havde oplevet den tidligere (i den senere *Medea*): Det var den ramme virkelighed og skinbarligt skoleteater på én og samme tid. Det var kød og blod og pampaché. Det var første gang, jeg så sollys – reflekteret i kameraets linse.

Siden da har jeg været dedikeret seer. Min indre biograf tog for længe siden erindringsbillederne af min barndom af programmet. Måske i erkendelse af at der var for udtalt en afstand mellem dem og virkeligheden – eller også fordi *the true story* aldrig kunne blive nogen publikumssucces. På trods af, at mine forældre først flyttede hver til sit, da jeg var ti, har jeg i dag ingen erindring om min familie sammen. Jeg husker Anders And jagte de to jordegern rundt på campingpladsen i Auning Bio, men ikke min egen families forsøg ud i kunsten at

campere. Jeg husker, hvordan Alec tæmmer den sorte hingst, men husker ikke de lege, jeg engang må have leget med mine forældre. Jeg husker Medea i kærren, men ikke min egen far i vores Mascot. Kun én ting har det vist sig, at jeg huskede forkert i scenen fra *Medea*: Jeg følte mig sikker på, at det var hendes egne børn, Medea parterede. Men sådan betaler alle en pris for at slippe ud af barndommen.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel
som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret
som PDF](#)

16: 9september 20064. årgangnummer 18

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. Copyright © 2002-06. Alle rettigheder reserveret.