

en film af bornedal

Af [OVE CHRISTENSEN](#)

Kærlighed på film (fig. 1) er en velkonstrueret fortælling holdt i storslåede og flotte billeder. Filmen er samtidig et opgør med hverdagsskildringen og en hyldest til genrefilmens store dramatiske optrin. Bornedal undgår dog ikke helt hulheden i det opulente opus.

Når lynet slår ned eller skæbnen kalder, nytter det ikke noget at argumentere med fornuften. Den skæbneramte er ikke længere herre i eget hus eller krop, men må følge en højere magt, en dybere drift. Her giver man afkald på normaltstanden og træder ind i et univers, hvor leverpostejsfornuft ikke anerkendes. Det er romantikkens område. Men ikke romantik i en dagligdags forståelse af ordet, hvor det blot handler om fingerfletning, flirt og forplantning. Den højere form for romantik henviser til den store drift efter altet, hvor verden og den enkelte bliver betydningsløse. Det er den altopslugende længsel efter det ukendte og formløse, som i andre sammenhænge bliver betegnet som Gud. Og det er selvfølgelig også her, vi finder Kunsten med stort K.

Den romantiske fortabelse og drømmen om det, der er større end mennesket, er hvad film som sådan handler om. Det er himlen, der trækker, og film skal være *Larger than life*; en drømmefabrik, som trækker på det, der ligger ud over det normale.

Det er også dette, der er temaet i Ole Bornedals film *Kærlighed på film*, hvor titlen viser hen til, at det ikke er almindelig kærlighed, der er på tapetet, men kærlighed *på film*. Her er ikke meget hverdagsdrama at hente. Her er det almindelige en forhindring, der skal overvindes. Filmen tager tilskueren med ind i et filmisk univers.

Hverdag og drømme

Jonas, spillet af Anders W. Berthelsen, er en normaldansker, hvis normalitet holdes på plads af en kone (spillet af Charlotte Fich), der lyder navnet Mette. Hendes navn er nok til, at man forstår, hvorfor normal og i bund og grund kedelig hun er – og gør ham.

Jonas er uddannet fotograf, og han har drømt om at fotografere eksotiske steder og fange de store øjeblikke. *National Geographic* burde have været hans naturlige legeplads. Men sådan skulle det ikke gå. Han er nemlig endt som politifotograf, og hans job består i fotografisk at dokumentere gerningssteder. Her er ingen romantiske ideer, men kun resultaterne af uopfyldte drømme, som når jalousi resulterer i mord og selvmord. Og børnene går ikke fri. Jonas er vidne til affaldsproduktet af menneskelig utilstrækkelighed og af mangel på skønhed. Samtidig er han blot tekniker, og hans fotografi har ingen egenværdi.

Jonas og Mette har været sammen i ti år, har bollet cirka 2.000 gange – de første fem år fem gange om ugen og de sidste fem år to gange om ugen; gad vide hvad de næste fem år bringer? De lever et relativt harmonisk liv med deres to børn. De har det fint sammen, men han ønsker sig væk til fremmede lande og spændende oplevelser, mens hun er mere interesseret i, at de skal have en ny bil, ligesom det også har været hendes projekt, at de har nye møbler og bor i en ny, kedelig lejlighed på Amager.



Fig. 1: Fimplakaten er inspireret af den grafiske designer Saul Bass, som bl.a. designede titelsekvenser til film som *North by Northwest* (1959), *Vertigo* (1958) og *The Man with the Golden Arm* (1955).

Samtidig et andet og langt mere eksotisk sted i verden mødes to mennesker. Hun er en romantiker, der er stukket af fra den rige families former, og han er en eventyrer og lykkeridder med en slet karakter. Begge er de filmskikkelser, som vi alle kender. Den forkælede overklassepige og den utilpassede, der har gjort forbrydelser til sin levevej. Hed kærlighed selvfølgelig og voldsom sex, men også med en skjult slange mellem de overophedede lagner.

Julia og Sebastian (spillet af henholdsvis Rebecka Hemse og Nikolaj Lie Kaas) oplever en hed affære, der ender brutalt, da det viser sig, at Sebastian har udset sig Julia som et led i en skummel plan, der skal redde ham selv ud af klørerne på de rigtig fæle skurke; den kinesiske mafia. Sebastians plan afslører, at han i virkeligheden er en vanvittig psykopat (fig.2).

På forunderlig vis, der ikke helt er gået op for denne anmelder, lykkes det Julia at flygte, og på vej hjem til Sverige havner hun i København.

Jonas møder sin skæbne

Og så er det, at skæbnen slår til. Jonas og Mettes bil er som antydning udsigtsegn, og dette demonstrerer den med al ønskelig tydelighed denne bestemte dag. Den går i stå midt på en vej – og netop på denne vej kører også en forslået og fortvivlet Julia, der desperat betjener sin mobiltelefon og derfor ikke er opmærksom på den stillestående bil midt på vejen. Mødet er uundgåeligt. To biler, to mennesker og to skæbner mødes.

Ved ulykken kommer Julia slemt til skade. Hun bliver bragt til hospitalet i koma. Jonas opsøger hende og bliver forvekslet med Julias kæreste Sebastian (fig.3). Af uklare grunde overtager Jonas Sebastians plads – det er hans drøm eller hans skæbne, som han ikke kan kæmpe imod. Nu er han eventyrer og ikke den almindelige mand, der er gift med Mette og far til to børn. Dette fortsætter, da Julia glider ud af sin koma. Jonas bliver bare nødt til at fortsætte maskespillet, og han modtages med en vis varme eller i det mindste accept af Julias rige familie.

Fortællingen følger her mønsteret fra Jon Turteltaubs *While you were Sleeping* fra 1995, hvor Sandra Bullocks askepot inddrages i en langt mere spændende familie, der skal trække hende ud af billetsælgerens kedsommelige trummerum. Den romantiske komedies lethed er dog i Bornedals aftapning kun en anledning til at stramme skruen om det underliggende drama.

Det mørke og ildevarslende trænger sig på. En mystisk mand i kørestol har flere gange vist sig på hospitalet. Selvom Sebastian er erklæret død, er der efterhånden tegn på, at han forsøger at opsøge Julia. Dette oprulles samtidig med, at Julia og Jonas isolerer sig et øde sted i Sverige, og der er lagt op til en klassisk gyserafslutning, hvor alt kommer for en dag, når det sidste slag skal slås, og Jonas må vise, hvem han i virkeligheden er. Er han en film-persona eller et almindeligt og jordbundet menneske (fig.4)?

En film om film

Fortællingen er altså centreret om en drømmer og handler om, hvad der sker, når drømmen bliver til virkelighed. Jonas' drøm bliver en fordobling af filmen selv som et drømmebillede.

Jonas er fanget i en virkelighed, der ikke lever op til hans drømme, og han kan ikke finde sig til rette med den virkelighed, Mette definerer. Da han får muligheden for at undslippe gennem den mystiske Julia, gør han det forkerte, fordi det føles rigtigt. Men rigtigt er det nu alligevel heller ikke. Der er en anden virkelighed på spil i drømmens virkelighed – det er nemlig fiktionens og det store dramas virkelighed. Her er døden og frygten konkret nærværende, ligesom de store følelser er det.

Betalingen for drømmeverdenen er mangel på egentlig nærvær og på psykologi. Og her mærker man også et af filmens problemer, som netop består i, at karaktererne egentlig er tomme skaller, der flyttes rundt med af en højere magt, som vi kan kalde instruktøren.

Bornedals film er en film om film. Den foregår i to parallelle universer, der på forunderlig vis blandes. Men det kan netop kun lykkes ved at vælge den psykologiske side fra. Jonas' karakter virker ikke troværdig, og hans drømme og snakken om skæbne er egentlig blot tomme ord,



Fig.2: Sebastian vil i virkeligheden ikke Julia noget godt. Hans plan er at bruge hende som led i plan, der skal redde ham ud af klørerne på den kinesiske mafia.



Fig.3: Jonas ankommer til hospitalet og påtager sig rollen som kæreste til den komatøse Julia.



Fig.4: Den store finale, hvor det sidste slag skal slås. Her må Jonas vise, hvem han i virkeligheden er.

der skal forsøge at lappe på den mangel på sammenhæng, der er mellem filmens to universer.

Scener om kærlighed

Det tematiske spor med de to parallelle universer slås meget godt an i filmens åbning, hvor tre vignetagtige scener om kærlighed indeholder hele denne tematik.

Første scene om kærlighed viser et billede af en regnfuld brolægning, hvorpå der ligger en død mand, Jonas (fig.5). Regnen siler ned, og Jonas' voice over begynder beretningen. Det er den døde mands stemme, der beskriver, hvordan det er at ligge død. Forklaringen på hans død involverer naturligvis en kvinde – det er jo en scene om kærlighed. Kvinden, der viser sig at være Mette, ankommer skrigende. Vi ser, at hun er fortvivlet, men Jonas beretter tørt videre – han er ikke længere af denne verden, og han affinder sig med at være død, og Mette er blot en rekvisit i scenen.

Denne første scene er en filmisk reference til Billy Wilders film *Sunset Boulevard* fra 1950, som også åbner med en scene, hvor en myrdet mand i voice over fortæller om sin situation. Hele filmen er hans beretning om, hvordan han er havnet i den situation, filmen indledningsvist finder ham i. Kunststykket gentoges i Sam Mendes' film *American Beauty* fra 1995, hvor Lester Burnham, spillet af Kevin Spacey, som død er filmens fortæller.

Tricket med den døde fortæller er en tydelig markør af filmens status som fiktion. Vi ser ikke en film som et stykke repræsenteret virkelighed, men netop som en fortælling udsprunget af fantasien. Jonas bliver samtidig den port, der skal forene de to universer, der i deres rene form præsenteres i de næste to scener om kærlighed.

Anden scene om kærlighed viser to mennesker – Julia og Sebastian – i en scene, som antyder, at de har besluttet sig for sammen at begå selvmord. Vi fornemmer den fugtige varme, og de brune nuancer i billederne adskiller sig klart fra første scenes blå-grå univers. Scenen er ladet med dramatik og desperation, og som denne lille scene udspiller sig, bliver man klar over, at der ligger en længere historie bag scenen. Den historie vil man gerne have, da den netop kan give scenen en mening – ligesom det var tilfældet med den første scene, som også fremstår som et fragment; en teaser.

Tredje scene om kærlighed viser hjemlig sengehygge. Mette og Jonas ligger i sengen og taler sammen. Hun mener, at de har brug for en ny bil, mens han taler for spændende oplevelser. Også deres samliv berøres, og det er her, vi får regnestykket om udviklingen i deres sexliv. De snakker sig ind på hinanden, snakker sig selv og hinanden varme, men midt i den intime akt kommer datteren ind og spørger: Hvad laver I? Man trækker på smilebåndet i genkendelse fra de mange gange, man har set en sådan scene.

Disse tre udfoldede scener er det, filmen binder sammen. Og det er et kunststykke, der langt hen ad vejen lykkes. Fortællingen er godt skruet sammen. Man bevarer interessen i, hvordan de forskellige tråde hænger sammen. At personerne ikke virker virkelige gør ikke så meget, så længe scenerne fungerer; så længe man er klar til at acceptere postulatet, men det er og bliver et postulat, som aldrig forløses i filmen.

Brandet Bornedal

Ole Bornedal har gennem længere tid polemiseret mod kedeligheden i den danske filmsucces, som netop svigter drømmen og det storslåede. (fig.6) Med forskellige midler afspejler Bornedals karriere også dette opgør med 'det almindelige', og han åbner for en anden dimension i dansk film.

Bornedal vil have mere vildskab ind i dansk film, og han mener selv, at han har de bedste forudsætninger for, at dette sker. Som et ekko af retorikken i von Triers tidlige manifest lyder det, at man skal gentænke filmens storhed, som er alt andet end netop et spejl af virkeligheden. Den sande passion ligger i filmens evne til at udgøre en alternativ virkelighed; et drømmens og begærets sted. Og her har Bornedal kvalificeret sig ved at vokse op i kedelige Nørresundby, som han siger i et interview i bogen *Instruktørens blik*.

Jeg tror ofte, det er heldigt at vokse op ad en grå betonmur, i foruren



Fig.5: Jonas ligger død i regnen, mens konen Mette ser fortvivlet til. Og så starter den døde mands voice-over.



Fig.6: Ole Bornedal vil med "Kærlighed på film" nok en gang gøre op med dansk films

luft, hvor drømmene derfor bliver nødt til at være meget større... Jeg voksede op et sted, hvor man havde behov for at få lov til at drømme ubegrænset.

Genrefilmen er det oplagte sted for virkeliggørelsen af Bornedals visioner, da genrefilm – som gyseren – netop er kendetegnet ved deres karakter af at være film snarere end afspejlinger af tilskuernes egen virkelighed. At *Kærlighed på film* samtidig skal ses som et indlæg i en filmdebat fremgår af, at filmen lanceres som et brand, hvor navnet Bornedal garanterer for kvaliteten.

En tekst med ordlyden 'en film af bornedal' er det første, der møder tilskueren, når denne har sat sig til rette i biografens sæde for at se den seneste film af Ole Bornedal. Man forstår, at man ikke bare sidder og ser en film; man betragter et brand. Men det fjerner nu ikke fornemmelsen af hulhed, der dog i dette tilfælde ikke er på højde med den nærmest latterligt selvhøjtidelige *Jeg er Dina*.

Flotte billeder

I *Kærlighed på film* er billederne utroligt flotte og ind imellem storladne. Man mærker, at der er gjort meget ud af at få filmen til at flyve rent billedmæssigt. Dan Laustsen har gjort et imponerende arbejde. Også musikken er værd at fremhæve. I det hele taget er der lagt megen vilje og gode evner i projektet.

Billederne understreger, at der er tale om en modig og udfordrende film. Man kan tydeligt mærke, at Bornedal så gerne vil lave den store film – men man mærker også, at man måske ikke skal have for store forhåbninger til, at det vil lykkes ham en dag. Jeg har det med denne film lidt som med Thomas Vinterbergs *It's All About Love*. Man mærker den gode vilje, men mærker også, at det ikke er nok.

Kærlighed på film er dog Bornedals hidtil bedste – i det mindste siden den klaustrofobiske tv-film *Masturbator* fra 1993.

trang til hverdagsskildringer og afstandtagen fra det storslåede.

Fakta

Kærlighed på film

Instruktion: Ole Bornedal

Fotograf: Dan Laustsen

Medvirkende: Anders W. Berthelsen, Rebecka Hemse, Chalotte Fich, Nikolaj Lie Kaas,

Bent Mejding, Dejan Cukic

Premiere: 24. august.

Mette Hjort og Ib Bondbjerg: *Instruktørens blik. En interviewbog om dansk film.*
København 2000.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)