

## Indholdsfortegnelse

side 3

### Leder: Kommer der ikke snart en 2'er?

FAST INDSLAG. Langt de fleste vil hævde, at den første film i en serie er den bedste. Filmhistorien er rig på miserable efterfølgere – lige fra *2010: Den anden rumrejse* til *The Godfather: Part III* – men er de i virkeligheden af de onde, de såkaldte *sequels*?



side 4

### Gensyn med Det Tyske Efterår

FEATURE. I dette efterår er det 30 år siden, Forbundsrepublikken Tyskland befandt sig på en demokratisk katastrofekurs. Den tyske stat og terroristerne fra Rote Armee Fraktion udkæmpede det afgørende militære og politiske slag. Mikael Busch gør i anledning af det skæbnesvangre jubilæum status over den tyske terrorisme på film og tv.



side 5

### Familiens forbandelser

FEATURE. Den okkulte gyser er andet end effekt- og affektjageri. Ingen er så udsatte for det ondes indtrængen som splintrede og krakelerende familieenheder, men den okkulte gyser blotlægger ikke blot familieinstitutionens kollektive fortrængninger. Ifølge Martin Skovhus sætter den okkulte gyser også prekære socio-politiske emner på dagsordenen. Fx forestillingen om den sociale arv som uomgængelig.



side 6

### Stor ståhej om ingenting

FEATURE. Den klassiske filmdialog er hovedsagligt et dramaturgisk virkemiddel, som etablerer, optrapper og forløser dramaet. I modsætning hertil ser vi i kølvandet på 1960'ernes og 1970'ernes nye bølger en række nyere amerikanske film, der på forskellig vis iscenesætter den "meningsløse" dialog. Her benyttes dialogen med henblik på at suspendere handlingen snarere end at drive den frem, hvilket fordrer en æstetisk oplevelse i klar kontrast til den klassiske films "stramme" plots og drevne fortællinger. Andreas Halskov ser nærmere på brugen af dialog hos bl.a. Jarmusch, Lee og Tarantino.



side 7

### En scenes anatomi: Tyvens blik

FAST INDSLAG. Filmkunsten rummer flere instruktører, der har søgt en renselse og genfødsel af filmsproget ved at opspore dets rødder og starte forfra. Ingen har dog i radikalitet overgået Pier Paolo Pasolini, hverken i kunst eller liv. Med ham blev filmhistorien velsignet med en permanent skandale, der tog sin begyndelse med debutfilmen *Accattone* i 1961, og som ingen kan se en ende på. Filmens tilblivelse fulgtes af Bernardo Bertolucci, der følte han overværede selve filmkunstens fødselstime. Af Otto Pretzmann.



side 8

### Manden der skød Jesse James

FILMANMELDELSE. Kornet bøjer sig for brisen, mens menneskene grynter, spytter og fryser i billeder, der bringer mindelser om Hammershøis interiør og Edward Hoppers gotiske landskaber. Sådan er stemningen i Andrew Dominiks anderledes western, *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, som Henrik Højer har været i biografen for at se.



side 9

#### Alt om Ang Lee

BOGANMELDELSE. Der er gode grunde til at sende blikket østover i disse år. En god portion af asiatisk films største talenter har allerede cementeret deres status. En af dem er taiwanesiske Ang Lee, nu bosiddende i USA, som vi i snart mange år har nydt godt af de på vestlige lærreder. Nu er hans filmværk endevendt i en ny bog, som Heidi Philipsen anmelder.



side 10

#### Lindsay Anderson: If....

DVD-ANMELDELSE. Lindsay Andersons moderne klassiker *If....* havde premiere midt under ungdomsoprøret i 1968, hvor den vakte stor opstandelse. Med sin kritiske skildring af den rituelle britiske kostskole som en afspejling af totalitære samfundsnormer og ungdommens oprørstrang, er det en af de film, der allerbedst griber ånden fra '68. Peter Schepeleern anmelder Criterions dvd-udgivelse af filmen i flot, restaureret udgave.



side 11

#### 16:9 in English: After Hours on the Miracle Mile: The Logic of Nightmares in Film

FEATURE. Film critics frequently relate *After Hours* (1985) and *Miracle Mile* (1989) to nightmares. But what is it about them that evokes an impression of the nightmarish? Drawing on cognitive studies of film, Katherine Spring first explains how the two films facilitate spectral alignment and empathy before analyzing how their narrative designs elicit affective states that resemble those we experience in nightmares.



side 12

#### Et billedes anatomi: Malicks natur

FAST INDSLAG. Terrence Malick er, måske, på vej med en film om Che Guevara. Mens vi venter, er der al mulig grund til at dvæle lidt ved hans tidligere film, fire i alt, der alle udnytter filmsprogets lyriske kvaliteter intensivt. Det gælder også hans debutfilm *Badlands* fra 1973, der lægger billede til dette nummers udgave af *Et billedes anatomi*.



side 13

#### Præterea censeo: Jeg dræbte min lesbiske kone, hængte hende på en kødkrog, og nu har jeg kontrakt på tre film hos Disney

FAST INDSLAG. Deres udsendte celluloid-sporhund, Bamses Uvenner, stiller denne gang de eviggyldige spørgsmål: hvor lang er den, hvor lang kan den blive, og er der mon nogen, der bryder sig om, at den er helt kort? Langt ude? – Bedøm selv.



**Leder: Kommer der ikke snart en 2'er?**

Mens du læser dette, så sker det igen. Endnu en *sequel* ser biografprojektorens lys og kastes op på det store lærred. I skrivende stund er det 2'eren til Shekhar Kapurs *Elizabeth* (1998), som givetvis vågner op til anmeldernes øretæver. Jungletrommerne har allerede lydt fra modtagelsen i udlandet, og vi kan forvente kritikpunkter som excessiv pomp og pragt, historieforsvanskning og en karakterskildring, som er uvedkommende og fortaber sig bag kanonernes røgslør og dekorativ mise-en-scene. Hvad end dommen bliver, så er vi efterhånden vant til det. 2'eren står af den ene eller anden årsag ikke mål med sin forgænger. Meget bedre bliver det ikke nødvendigvis i 3'eren eller 4'eren. Det vidner en anden biografaktuel film, *Shrek den tredje*, om.

Ét af de sejlivede kritikpunkter om *sequels* er, at kunstneriske nyskabelser negligeres til fordel for at spinde guld på en gammel succesformel. En anden er at talentfulde instruktører spilder deres skaberkraft eller udviser tegn på kreativ tørke ved at påtage sig *sequel*-projekter. Set fra det perspektiv er det slemt nok, at Steven Soderbergh i 2001 genindspiller Lewis Milestones *Oceans Eleven* (1960), der havde entertainergruppen The Rat Pack som bærende kræfter (Frank Sinatra, Sammy Davis Jr., Dean Martin, Joey Bishop og Peter Lawford). Værre er det, at Soderbergh siden har spildt sine kreative energier på *Ocean's Twelve* (2004) og *Ocean's Thirteen* (2007), når han i stedet kunne have beriget filmhistorien med nyskabende værker i tråd med *Sex, løgn og video* (1989), *Schizopolis* (1996) eller sågar *The Limey* (1999) og *Traffic* (2000). På lignende vis kan man begræde, at engang dybt originale instruktører som Bryan Singer og Christopher Nolan *nøjes med* at føje nye kapitler til henholdsvis Superman-serien og Batman-serien.

Men er de i virkeligheden af det onde, de såkaldte *sequels*? Forsvarsmekanismens første impuls er naturligt nok at fremhæve alle de 2'ere – måske endda 3'ere eller 4'ere – som er lige så gode eller bedre end den oprindelige film. Herfra kan jeg fremhæve den herligt dystre *Batman Returns* (1992), *Evil Dead II* (1987), *Toy Story 2* (1999), *Spider-Man 2* (2004) eller sågar *28 Weeks Later* (2007). Læseren vil måske have andre kandidater som fx *Godfather: Part II* (1974), *Terminator 2: Judgement Day* (1991) eller *X-Men 2* (2003).

Dette ræssonement er på forhånd døbt til at give kritikerne ret, for selv den mest hårdnakkede *sequel*-fan må indrømme, at 1'eren i langt de fleste tilfælde er den bedste film. Som målestok kan man fx benytte brugernes bedømmelse af forskellige filmserier på [imdb.com](#). Men måske er sammenligningsgrundlaget ikke helt fair. Selvom man kan mene, at *The Bourne Ultimatum* ikke er på højde med sine forgængere, så vil de fleste trods alt hellere se filmhistorien beriget med den end med hæderlige action-thrillers som Antoine Fuquas *Shooter* (2007) med Mark Wahlberg i hovedrollen. Sammenlignet med den gennemsnitlige genrefilm tager efterfølgerne til en oprindeligt succesrig film sig straks bedre ud.

Efterhånden er det dog også blevet således, at der bindes efterfølgere i halen på moderat vellykkede film eller sågar regelrette fadæser som *Anaconda* (1997), der i 2004 blev efterfulgt af *Anacondas: The Hunt for the Blood Orchid*. Efter forlydender fra Sony Pictures skal *Anacondas* efterfølges af en 3'er og 4'er med den fallerede popstjerne og tv-helt David Hasselhoff i hovedrollen. De ser næppe biografens lys. Alligevel er der grund til at bifalde den serielle fortælleform – såvel når den er et ren biograffilmisk fænomen, som når serialiteten går på



tværs af medieplatforme. Hvorfor? De særlige henvendelses- og oplevelsesformer der knytter sig til *sequels* er i sig selv en fortællelemæssig ressource, som er med til at berige filmen som udtryksform. Tænk blot på de variationsmuligheder der ligger i den serielle fortælleform. Udadtill ser det ud til, at serialiteten i såvel Ringenes Herre- som Harry Potter-filmene er givet på forhånd af det litterære forlæg, men Peter Jacksons forenende vision med trilogien (Ringenes Herre) er ved Harry Potter-filmene afløst af en overvejelse, som vi fx kender fra *Alien*-filmene. Hvorledes forvalter henholdsvis Ridley Scott, James Cameron, David Fincher og Jean-Pierre Jeunet *Alien*-formen? I forbindelse med Harry Potter-filmene er der sågar et endnu større spænd blandt instruktørerne - fra den anonyme hændværker Christopher Columbus til den fortrinlige Alfonso Cuarón. Mest overraskende er måske det forbavsende høje niveau, der holdes igennem serien – også når Mike Newell og David Yates har svinget instruktørstokken. Det må da betyde, at det serielle koncept i sig selv har en styrke, som instruktørerne kan læne sig op ad.

Ud over litterære forlæg, hvor serialiteten allerede er indlagt, så er der også bestemte genrer, som faldbyder sig en seriel iscenesættelse. Kriminalfilmen er én af disse. Højdepunkterne tæller naturligvis Louis Feuillades *Fantomas* (1913-4) og i det mere muntre hjørne, *The Thin Man*-serien (1934-47), men serialiteten i den genre synes efterhånden at have migreret til TV-mediet. Også gyser- og horrorfilm synes prædisponeret for serialitet. I film efter film ser vi de herlige monstre, der som samfundets kollektive fortrængninger stædigt vender tilbage for at plage os. Og det bringer mig frem til en sidste, men ikke ubetydelig pointe. De serielle film er vigtige for moderne mytedannelser. Dels afprøver filmserierne holdbarheden af forskellige figurer og fortællinger som mytebærere, dels er de med til aktivt at formgive moderne myter. Hvad ville fx James Bond være uden *sequels*?



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

## Gensyn med Det Tyske Efterår

Af [MIKAEL BUSCH](#)

Ligesom der skulle gå en del år, før amerikanerne begyndte at lave film om krigen i Vietnam, skal der i sagens natur også gå noget tid, inden tyskerne for alvor vil tage fat på 1970ernes og 1980ernes terrorisme. 30-året for Det Tyske Efterår er en passende anledning til at gøre foreløbig status over terrorismen i Tyskland på film og tv. Der er trods alt allerede lavet en del interessante film og dokumentarudsendelser. Og en storfilm er undervejs!

### Det Tyske Efterår som filmidé

Forbundsrepublikken Tyskland i efteråret 1977. De tre tilbageværende ledende terrorister fra Rote Armee Fraktions første generation har alle fået fængselsstraffe på livstid efter den to år lange proces, der er blevet afviklet i retsbygningen i tilknytning til det monstrøse Stammheim-fængsel i Stuttgart. Ulrike Meinhof har begået selvmord året forinden. Holger Meins døde allerede i 1974, idet han gennemførte sin 3. sultestrejke til den yderste konsekvens. Tilbage sidder Andreas Baader, Gudrun Ensslin og Jan-Carl Raspe i deres celler og venter utålmodigt på den aktion udefra, der skal bringe dem på fri fod, så de kan genoptage deres 'væbnede kamp' mod den 'imperialistiske' og 'fascistiske' Forbundsrepublik.

Aktionen kommer den 5. september 1977, da kommandogruppen 'Siegfried Hausner' bortfører den tyske arbejdsgiverpræsident Hanns Martin Schleyer (fig. 2), som ellers er genstand for omfattende beskyttelsesforanstaltninger. Schleyer bliver overført til et 'folkefængsel', en anonym lejlighed i en anonym beboelsesejendom i Köln. Udover løsladelsen af de tre topterrorister fra RAF's grundlæggergeneration - de skal flyves til et venligtsindet land - forlanger bortførerne fra den såkaldte anden generation af RAF en stor sum penge. De er klar over, at bortførelsen af Schleyer er en alt-eller-intet aktion. Enten vil staten bøje sig, som den gjorde i 1975, da den berlinske borgmesterkandidat fra CDU Peter Lorenz blev bortført. Så vil aktionen være det ultimative bevis på, at bortførelser er et rigtigt strategisk led i 'den væbnede kamp'. Eller også vil de tre aldrig komme ud.

Der bliver ikke forhandlet denne gang! Kun forhalet. Heller ikke en koordineret kapring af charterflyet 'Landshut', som skal forøge presset på staten, får denne til at give efter. Kapringen ender med en spektakulær redningsaktion den 17. oktober, hvor det lykkes det tyske antiterrorkorps GSG9 at redde samtlige gidsler, herunder en smuk dansk pige fra Kolding, der har deltaget i en Miss-konkurrence på Mallorca. Baader, Ensslin og Raspe begår samme nat kollektivt selvmord i Stammheim-fængslet. Schleyer likvideres...

### Der Baader Meinhof Komplex I og II

Selv om Schleyer-bortførelsen langt fra er den sidste terroraktion i Tyskland - RAF opløste først sig selv i 1998 - er der, hvor kynisk det end kan lyde, et særligt oplagt filmisk potentiale i de godt og vel 40 nervepirrende døgn, hvor Forbundsrepublikken og RAF udkæmper sit afgørende militære og politiske slag. Her er simpelthen det hele: helte, skurke, liv, død, selvopofrelse, kynisme, idealisme, happy end og det modsatte (fig. 3). Ikke mindst er der: ACTION. Der er da også lavet fascinerende fremstillinger af det forløb, man siden ganske enkelt har



Fig. 2: RAF's bortførelse af den tyske arbejdsgiverpræsident Hanns Martin Schleyer den 5. september 1977 er startskuddet til Det Tyske Efterår.



Fig. 3: Andreas Baader og Gudrun Ensslin, Terrorismens svar på Bonnie & Clyde.

kaldt Det Tyske Efterår. Men den *rene* fiktionsfilm, venter vi stadig på.

Den synes dog at være på vej! Producenten Bernd Eichinger (f.eks. *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, *Der Untergang* og *Das Parfum*) har med sin sædvanlige sans for timing og næse for forretning allieret sig med instruktøren Uli Edel (f.eks. *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* og *Last Exit to Brooklyn*) og Der Spiegels chefredaktør, Stefan Aust. Det er sidstnævntes bog, *Der Baader Meinhof Komplex*, der udgør grundlaget for drejebogen. Derfor har Berlin i sommeren 2007 ikke kun stået på den anden ende pga. af scientologen og skuespilleren Tom Cruises tilstedeværelse i rollen som Hitler-attentatmanden Claus Schenk Graf von Stauffenberg; også optagelserne til *Der Baader Meinhof Komplex* har sat sit præg på byen. Bl.a. via en storstilet rekonstruktion af demonstrationen mod Shahan af Persien den 2. juni 1967 foran Vestberlins gamle rådhus i Schöneberg. *Der Baader Meinhof Komplex* får premiere i efteråret 2008. Der er med andre ord noget at glæde sig til.

Det er i øvrigt anden gang, Stefan Austs bog om RAF, danner basis for en film. Reinhard Hauffs køligt distancerede film *Stammheim* (1986) bygger på Austs research frem mod førsteudgaven af bogen (1985). Hauffs usentimentale men ingenlunde følelsesløse film (fig. 4) skildrer den to år lange terroristproces så neutralt som det nu er muligt i midtfirserne: på den ene side terroristerne, som bekæmper det borgerlige samfund, men som samtidig gør krav på dette samfunds rettigheder; på den anden side lovens repræsentanter, som ikke altid repræsenterer lovene på lige betryggende vis. Filmen lader det således være et åbent spørgsmål, om Baader, Ensslin og Raspe begik selvmord eller ej. *Stammheim*, som udelukkende baserer sig på autentiske protokoller, har et bevidst asketisk præg, både dramaturgisk og æstetisk.

#### Das Todesspiel I og II

Da Stefan Aust i 1997 genudgiver *Der Baader Meinhof Komplex* (fig. 5) er mange dunkle spørgsmål vedrørende RAF langt bedre belyst. At det f. eks. skulle være myndighederne, der har likvideret de tre topterrorister, kan nu afvises fuldstændigt. Efter at en række forsvundne terrorister pludselig er dukket op til overfladen efter murens fald - de havde med Stasis hjælp fået en ny identitet i den nu hedengangne arbejder- og bondestat - kan en lang række sorte huller dækkes til. Det er dog afgørende, at Peter Jürgen Boock, en ledende skikkelse fra RAF's anden generation, pludselig begynder at samarbejde med myndighederne. Han kan gøre detaljeret rede for forberedelsen af, gennemførelsen af og efterspillet efter Schleyer-aktionen.

I øvrigt har de fleste tyskere i mellemtiden fået et mere afslappet syn på de polariserede 1970'ere. Så da Forbundsrepublikken i 1997 skal 'fejre' tyveårsjubilæet for Det Tyske Efterår, er der skabt et solidt faktiskt og mentalt grundlag for det medrivende dokudrama i to dele, som Heinrich Breloer producerer for tv-stationen WDR under overskriften *Das Todesspiel* (i alt 177 min). Første del, *Volksgefängnis*, tematiserer bortførelsen af Schleyer og de efterfølgende nervepirrende uger. Anden del, *Die Entführung der Landshut*, skildrer den spektakulære afslutning på Det Tyske Efterår.

I hele *Todesspiel* veksles der til stadighed mellem autentiske arkivoptagelser, fikcionaliserede rekonstruktioner (fig. 6) og interviews med de involverede personer. Fra terroristernes side medvirker således føromtalt Peter Jürgen Boock. Hanns Martin Schleyers efterladte pårørende gør selvsagt også et stort indtryk. I en klasse for sig er dog den daværende karismatiske Forbundskansler, Helmut Schmidt (SPD). Det er øjeblikke af følelsesmæssig unik karakter, da tysk politik grand old man fortæller, hvilke kvaler det voldte ham at måtte ofre Schleyer på statsråsonens alter. Hvorefter man ser en autentisk optagelse fra statsbegravelsen, hvor Schmidt trykker Schleyers enke i hånden.

#### Et effektivt koncept for dokudrama

Der klippes konstant mellem fire klart definerede skuepladser: *Stammheim*, hvor de tre terrorister tilsyneladende lader sig narre af statens forhalingstaktik; en tid lang tror de rent faktisk, at der træffes seriøse forberedelser på at flyve dem ud af Tyskland. Bundeskanzleramt, hvor kansleren har samlet sin krisestab, er skueplads nummer to. Vi erfarer, at oppositionspolitikeren Franz Joseph



Reinhard Hauffs minimalæstetiske *Stammheim* tilstræber den rene objektivitet. Selv figureernes indre monologer baserer sig på autentiske optegnelser.



Fig. 5: Stefan Aust, chefredaktør for Der Spiegel og manden bag det kanoniske standardværk om RAF.



Fig. 6: Skuespilleren Hans Brenner spiller i de fikcionaliserede rekonstruktioner den bortførte Hanns Martin Schleyer.



Fig. 7: Virkelighedens Hanns Martin Schleyer i RAF-terroristernes 'folkefængsel'.

Strauß (CSU) i ramme alvor - eller er det kun i fuldskab? - overvejer at lade en fængslet terrorist likvidere, hver gang terroristerne måtte likvidere et gidsel. 3. skueplads: 'folkefængslet', hvor Hanns Martin Schleyer gør, hvad der bliver sagt (fig. 7) og efterhånden kommer til at stå på fortrolig fod med nogle af bortførerne. Den 4. og sidste location er charterflyet 'Landshut', som kommer ind i billedet den sidste lille uge af forløbet. Dette 'flyvende fængsel' bliver skuepladsen for den afsluttende showdown. Ikke et øje er tørt, da stewardessen Gaby Dillmann omsider kan omfavne sin forlovede, efter at drengene fra GSG9 har klaret paragrafferne.

Hatten af for Heinrich Breloer (fig. 8) . Han har udviklet en meget effektiv formel for dokudramaet, hvor hemmeligheden vel simpelthen er, at de enkelte bestanddele - autentiske optagelser, interviews og fiktionsdelen - er lige vigtige. Opskriften fra *Todesspiel* har han genbrugt et par gange: *Die Manns* (2001) og *(Albert) Speer und Er* (2004). *Todesspiel* er og bliver dog i en klasse for sig. Her går alt op i en højere enhed. Hans-Peter Ströers underlægningsmusik er medrivende, ja selv rulleteksterne, som tydeligvis er påvirket af en RAF-agtig æstetik, er et studie værd.

Eneste ankepunkt er Andreas Baader figuren. Sebastian Koch er normalt en glimrende skuespiller (f.eks. *Das Leben der Anderen*). Men i *Todesspiel* gøres Andreas Baader til en mere intellektuel skikkelse end der er belæg for. Ganske vist havde Baader fået besøg af Jean-Paul Sartre i fængslet, men han var ikke specielt optaget af eksistentielle anliggender. Hans yndlingsord var "Fotze" ('kusse'). Andreas Baader var i bund og grund en gadedreng, som ligeså godt kunne være blevet alfons.

#### Terrorisme på tv

Det er betegnende nok foreløbig tv-mediet, der har gjort mest ud af at tematisere terrorismen. Emnet har - i hvert fald indtil for nylig - formentlig været for kontroversielt for biograferne. Allerede i 1978 bliver der lavet en tv-film, der forsøger at indfange stemningen i de 6 uger, der rystede Tyskland efteråret forinden (fig. 9) . *Deutschland im Herbst* (ca. 120 minutter) starter og slutter med en begravelse: den første er Hanns Martin Schleyers statsbegravelse, den sidste er begravelsen af Baader, Ensslin og Raspe. Hele 11 instruktører fra den dengang såkaldte 'nye tyske film', f.eks. Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff og Alexander Kluge, har sammensat noget af en omnibusfilm, der i sagens natur er temmelig ujævn. *Deutschland im Herbst* giver dog et klart billede af den anspændte offentlige stemning, der herskede i Forbundsrepublikken for 30 år siden.

Som kontrast og kuriosum er det fristende her at nævne Dennis Gansels (*Napola - Elite für den Führer*) tv-film *Das Phantom* fra 1999. Her er omdrejningspunktet RAF's såkaldte 3. generation. Findes den overhovedet eller er der tale om et fantom? Hvem myrdede egentlig Alfred Herrhausen - undskyld Dieter Hausmann! (men der er næppe tvivl om, at det er direktøren for Deutsche Bank, der hentydes til)? Og hvem kan drage fordel af drabet? Skal de skyldige i virkeligheden søges i den politisk-økonomiske superliga? Altså en forfriskende sammensværgelsesteori, som dog næppe har nogen gang på jorden. Dennis Gansels film er imidlertid et godt eksempel på, at det offentlige klima i Tyskland er blevet meget mere afslappet. Og at også den unge generation er optaget af emnet (fig. 10).

Her i 30-året for Det Tyske Efterår viste public service kanalen ARD et todelt dokumentarprogram, *Die RAF. Die RAF* indeholder autentiske båndoptagelser fra Stammheim-processen, som man troede var tilintetgjort, men som alligevel er dukket op til overfladen. Nu venter vi bare med spænding på, om de tyske myndigheder engang vil indrømme, at de også aflyttede topterroristerne i deres celler. Det bedste tv, der er lavet om RAF-terrorismen er og bliver dokumentarserien *Im Fadenkreuz - Deutschland & die RAF 1-5*, som blev lavet for ARD i 1997 i anledning af tyveåret for Det Tyske Efterår. De 5 afsnit, der hver især varer 45 minutter, belyser alle relevante aspekter af terrorismen i Tyskland på et meget højt niveau.

#### Starbuck og Black Box; dokumentarfilm om terrorismen

Selvfølgelig er der også lavet tyske spillefilm, der tematiserer terroristernes 'væbnede kamp' i almindelighed. Men egentlig overraskende få. Inden disse ses nærmere efter i sømmene, skal der sættes fokus på to vægtige og vigtige dokumentarfilm i klassisk



Fig. 8: Heinrich Breloer, manden bag det effektive dokudramatiske koncept.



Fig. 9: *Deutschland im Herbst*. Indtryk fra et land i mental krise.



Fig. 10: Findes den såkaldte 3. generation af RAF overhovedet? Dennis Gansels Tv-film er et *must* for sammensværgelsesteoretikere.



Fig. 11: *Starbuck - Holger Meins*. Hvordan kunne en følsom ung mand udvikle sig til en kynisk morder?

interviewstil, der begge havde biografpremiere i 2001.

Kendere af RAF vil vide, at Gudrun Ensslin, den såkaldte engel fra RAF's første generation, havde tildelt medlemmerne af fraktionen dæknavnene fra Melvilles roman *Moby Dick*. Holger Meins var således Starbuck, rorgænger fra det berømte hvalfangerskib Pequod. I Gerd Conrads dokumentarfilm *Starbuck - Holger Meins* (90 min.) erfarer man gennem interviews med Meins' far, venner, medbeboere fra det legendariske berlinske kollektiv "Kommune 1", studiekammerater og lærere fra Berlins Film- og Fernsehakademie, hvor Holger Meins var studerende indtil han blev smidt ud i november 1968 - hvordan et sensibelt, socialkritisk, engageret menneske, der leder efter en mening med tilværelsen, kan udvikle sig hen mod den radikale overbevisning, at samfundet kun kan forbedres, hvis han selv og ligesindede er parate til en hensynsløs brug af vold (fig. 11).

*Black Box BRD* (101 min.) af Andreas Veiel fortæller i grunden den samme historie. Historien om hvordan Wolfgang Grams, en følsom og musikalsk mand med absolut gehør, i 1970'erne bliver indigneret over de vilkår, man byder de sultestrejkende fængslede RAF-terrorister. Det fascinerende ved *Black Box BRD* er, at historien om Grams suppleres med historien om Alfred Herrhausen, som døde ved et RAF-attentat i november 1989. Den sandsynlige gerningsmand er Wolfgang Grams.

Der er imidlertid nogle overraskende lighedspunkter mellem de to mænd; også Alfred Herrhausen, som har sin daglige færden i Deutsche Banks glinsende sorte æskelignende skyskraber i Frankfurt am Main - deraf filmens dobbelttydige titel - lægger vægt på, at der skal være overensstemmelse mellem ord og handling. Den tidligere elev fra en nazistisk eliteskole er i virkeligheden en idealist, der er parat til at eftergive ulandenes gæld. Det fine ved *Blackbox* er, at den loyalt fortæller historierne om to tyske skæbner uden at vælge side. Andreas Veiel ønsker blot at forstå (fig. 12).

#### Æstetiske excesser: spillefilm om terrorismen

Klassikeren blandt de spillefilm, der tematiserer terrorismen i Tyskland er vel Margarethe von Trottas *Die Bleierne Zeit* (1981), som på dansk kom til at hedde "Die tyske søstre", men som burde have heddet "Den blytunge tid".

Filmens omdrejningspunkt er de to søstre Marianne og Juliane - det autentiske forlæg er søstrene Christiane og Gudrun Ensslin - som er vokset op på en præstegård i Sydvesttyskland. Af en række flashbacks fremgår det, at Juliane er rebelsk som barn, mens Marianne er fars pige. Det er dog Marianne, der - tilsyneladende overraskende - bliver terrorist som voksen. Men netop i denne rolle er hun på en måde stadig fars pige; det er nemlig hans kompromisløse protestantiske etik og nærmest radikale anstændighedstænkning, hun omsætter til handling. For en gang skyld giver klichéen om at terroristerne ofte var præstesønner eller -døtre mening.

Filmæstetisk er *Die Bleierne Zeit* nærmest en anti-feelgood film. Specielt den sindsoprivende disharmoniske underlægningsmusik er tung at danse med (fig. 13).

Christopher Roth går i sin *Baader* (2002) til andre æstetiske yderligheder. Han gør nærmest RAF til et hipt retro-fænomen, til en stiløvelse, der kan minde om en poster af Che Guevara omsat til levende billeder. Især dvæles der ved Andreas Baaders forkærlighed for hurtige biler. Filmen blander bevidst realitet og fiktion. Baader ender her sine dage i en kugleregn a la Butch Cassidy and the Sundance Kid. Man vil lede forgæves efter svar på spørgsmål af typen: hvor kommer Andreas Baader fra? Hvorfor bliver han terrorist.

Filmens grundlæggende problem er bare, at Andreas Baader i Frank Gierings skikkelse simpelthen ikke er sexet nok. Den tyske terrorismes svar på Bonnie & Clyde, Andreas Baader og Gudrun Ensslin, er i *Baader* alt for tamme (fig. 14). Det skal blive spændende at se om Moritz Beibtreu, som skal spille Andreas Baader i *Der Baader Meinhof Komplex*, omsider kan få Baader-figuren til at fungere på film.

#### Alles ist so gewesen. Nichts war genau so

Hvilken film er sluppet bedst fra at tematisere terrorismen i Tyskland? Spørgsmålet er naturligvis absurd. Hver generation vil fortælle sin version af historien. I de kommende år vil de mange talentfulde, unge tyske instruktører give deres personlige version.



Fig. 12: To tyske skæbner. Alfred Herrhausen fra Deutsche Bank og Wolfgang Grams, den formodede morder.



Fig. 13: Fra venstre: Instruktøren med Jutta Lampe (Juliane) og Barbara Sukowa (Marianne) i Margarethe von Trottas anti-feel-good-film.

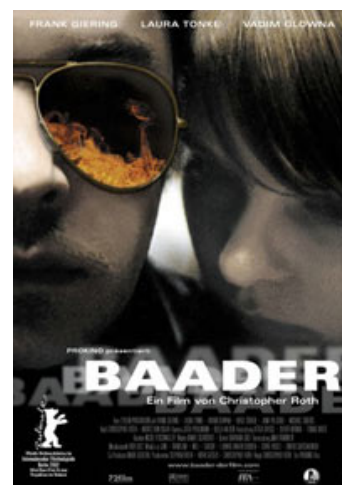


Fig. 14: Andreas Baader som 'natural born killer', men skuespilleren Frank Giering er ganske enkelt ikke sexet nok.



Volker Schlöndorffs *Die Stille nach dem Schuss* (2000), "Stilheden efter skuddene", synes at være et godt bud på 68generationens - og det var jo fra denne generation, at terrorismen oprindeligt udgik - bedste og mest afbalancerede fremstilling af emnet. At instruktøren selv er bevidst om, at det kun er muligt at udtrykke en personlig sandhed, turde fremgå af sætningen "Alles ist so gewesen. Nichts war genau so.", som blændes ind inden de afsluttende rulletekster. Dette er - i Zolask forstand - virkeligheden set gennem et temperament (fig. 15) .

I filmen følges den fiktive terrorist, Rita, fra 1970ernes 'skud' (= 'væbnede kamp'), via mellemstationen Paris, hvor hun ved et uheld kommer til at dræbe en politibetjent, til 'stilheden' i DDR, hvor hun - ved Stasis mellemkomst - får en ny identitet. Da muren falder i 1989, er det kun et spørgsmål om tid, inden fortiden vil indhente hende. Historien bygger i sin kerne på ex-terroristen Inge Vietts erindringsbog *Nie war ich furchtloser*. Da Rita-figuren imidlertid også indeholder elementer fra andre af de terrorister, der fik en ny identitet i DDR, bliver hovedkarakteren et destillat af flere figurer, en slags terroristisk arketype. Afgørende for instruktøren synes det at være, at tilskueren bibringes en forståelse af, at denne arketype - og vel i videre forstand instruktørens egen generation - fra starten er drevet af ædle og idealistiske motiver. Rita tænker således i den indledende voice over tilbage på "die heiteren Jahre", på tiden, hvor hun stadig havde ungdommens gyldne håb: "Irgendwie wollten wir das Unrecht abschaffen..." (fig. 16)

Vel var der blandt terroristerne kyniske og afstumpede personer - i Schlöndorffs film eksemplificeret ved Andi (jf. Andreas Baader!) - men målet var som udgangspunkt at bidrage til en bedre og mere retfærdig verden. Og drivkraften var kærlighed.

Fig. 15: 68eren Volker Schlöndorff har givet sin generations fornemste bud på en fiktiv fremstilling af terrorismen i Tyskland.



Fig. 16: Hovedkarakteren Rita skifter identitet, men er hele vejen igennem et idealistisk menneske, der er drevet af ædle motiver.

## Fakta

### Tyske film og tv-udsendelser om RAF-terrorismen i kronologisk orden:

*Deutschland im Herbst*, 11 forskellige instruktører (1978)  
*Die Bleierne Zeit*, Margarethe von Trotta (1981)  
*Stammheim*, Reinhard Hauff (1986)  
*Das Todesspiel*, Heinrich Breloer (1997)  
*Im Fadenkreuz - Deutschland & die RAF 1-5*, ARD 1997  
*Das Phantom*, Dennis Gansel (1999)  
*Die Stille nach dem Schuss*, Volker Schlöndorff (2000)  
*Starbuck - Holger Meins*, Gerd Conradt (2001)  
*Black Box BRD*, Andreas Veiel (2001)  
Baader, Christopher Roth (2002)  
*Die RAF*, ARD 2007  
*Der Baader Meinhof Komplex*, Uli Edel (2008)

### Anbefalet litteratur:

*Der Baader Meinhof Komplex*, Stefan Aust. Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg (1. udgave 1985, 2. udgave 1997)

Alle titlerne - til sin tid også *Der Baader Meinhof Komplex* - samt Stefan Austs bog kan købes online via Amazon.de

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

## Familiens forbandelser

Af [MARTIN SKOVHUS](#)

**Stort set alle moderne, okkulte gysere tager udgangspunkt i familien som institution. Det synes nærmest at være en uskreven regel inden for denne subgenre, at når kernefamiliens magiske enhed krakelerer, opstår der en passage, hvorigennem det overnaturlige kan tiltvinge sig adgang. Filmene *The Exorcist*, *Carrie* og *Dark Water* vil her blive analyseret som eksempler på, at gode gysere er meget mere end overfladisk effektjageri. Tværtimod stiller de vigtige spørgsmålstejn ved det moderne samfunds magtinstitutioner og værdinormer.**

Gysergenren har gennem det meste af filmhistorien haft stor kommerciel succes. Til gengæld har den været udsat for en anderledes stedmoderlig behandling i kritiske og akademiske kredse, hvor den som regel bliver afskrevet som underlødigt effektjageri. Dette skyldes ikke mindst, som Noël Carroll fremhæver, at genrens primære mål er at bringe publikum i affekt. Derfor er gyseren blevet kritiseret for at sætte målet over midlerne og se stort på faktorer som kunstnerisk berettigelse og etisk ansvarlighed.

Netop det etiske aspekt har gennem tiden pådraget sig voldsomt stor opmærksomhed. Især feministiske bevægelser stod fra slutningen af tresserne bag adskillige protestaktioner mod gysersfilm, som de mente fremstillede et usmageligt og nedværdigende billede af kvinder og deres seksualitet. Protestbevægelserne havde størst gennemslagskraft i USA, og da de i begyndelsen af 1980'erne aftog, blev de gradvist afløst af neokonservative, kristne organisationer, der fortsat udøver et stort pres med krav om skærpet censur.

Her vil jeg imidlertid anlægge et ganske anderledes perspektiv på genren. I stedet for at betragte den som moralsk perverteret vil jeg fokusere på dens aldrig svigtende mod til at beskæftige sig med svære og kontroversielle emner. Alle gode gysersfilm reflekterer over forholdet mellem individet og traditionelle magtinstitutioner såsom kirke, stat – og ikke mindst *familien*. Som institution i gyseren er familien en skrøbelig og sårbar mekanisme. Det gør sig i særdeleshed gældende i den moderne, okkulte gysere, hvor det nærmest er blevet en konvention, at ondskab, besættelser og ånder trænger ind gennem de sprækker der opstår, når kernefamiliens magiske enhed krakelerer (1).

Et fokus på kernefamilien som udtryk for samfundets undertrykkende normalitetsbegreb udfoldes bl.a. hos filmforskeren Robin Wood. Wood beskriver selv sin tilgang til film som socio-politisk, men det er næppe urimeligt at hævde, at han viderefører den ideologikritiske praksis. Wood mener, at samfundets rigide normalitetsparametre resulterer i personlige, såvel som kollektive fortrængninger, og at gysergenren specifikt beskæftiger sig med det fortrængtes genkomst i freudiansk forstand.

Jeg vil inddrage nogle af de samme problemkomplekser ved at betragte det overnaturlige som langt mere end letkøbte effekter. Snarere er det overnaturlige et udtryk for det fortrængte, der ikke længere kan holdes nede, og hvis genkomst får en katharsisk effekt, idet det tvinger såvel de filmiske aktører som tilskueren til at konfrontere indgroede normative forestillinger. Herunder ikke mindst det, jeg vil kalde 'den sociale fatalisme': Forestillingen om den sociale arv som en uomgængelig, næsten metafysisk magtfaktor.



*Dark Water* (2002). Familiens forbandelser.

(1) Gregory A. Waller argumenterer for, at den diffuse æra "modern horror" starter i 1968 med George A. Romeros *Night of the Living Dead* og Polanskis *Rosemary's Baby*, fordi "Romero and Polanski redefine the monstrous [...] and situate horror in the everyday world of contemporary America." (G.A. Waller 1987, s. 4).

### The Exorcist

I den okkulte gyser virker skilsmisser som magneter på det overnaturlige, og ingen er så udsatte for det ondes indtrængen som enlige mødre. Problemerne i de samspilsramte familier kædes håndfast sammen med det overnaturliges manifestationer, og man får fornemmelsen af, at der nærmest er tale om en slags kausalt forhold: Har man ikke en mand i huset, må man forvente at hans plads bliver fyldt ud af spøgelser, dæmoner eller paranormale kræfter.

William Friedkins *The Exorcist* (1973) er en af de mest berømte okkulte gyserefilmklassikere. Handlingen kræver sikkert ikke den store introduktion. Den præpubertære Regan (Linda Blair) bliver angiveligt besat af en dæmon, hvilket giver sig udslag i telekinetiske kræfter, en overnaturlig fysisk styrke, fremmede stemmer og sprog, obskøn tale og, som Noël Carroll så malende beskriver det, "a complexion that makes her look like a pile of old newspapers." Til sidst ser Regans desperate mor, Chris (Ellen Burstyn), ikke anden udvej end at tilkalde hjælp fra den katolske kirke i form af to præster, der skal foretage en eksorcisme på Regan.

Det interessante i denne sammenhæng er, at startskuddet til rædslerne er en forholdsvis banal familiekriser, der iscenesættes med visuelt raffinement. Det er Regans 12-års fødselsdag, hvilket hendes fraværende far har glemt. I et værelse ved en trappeafsats ser vi Chris i færd med at forsøge at komme i telefonisk kontakt med faren via en omstillingscentral (fig. 1). Hushjælpen må lægge øre til Chris' arrige kommentarer: »Jesus Christ, can you believe this? He doesn't even call his daughter on her birthday, for Christ's sake!« I en indstilling der varer omkring 40 sekunder, trækker kameraet sig langsomt tilbage (sandsynligvis på en kran) hen langs trappeafsatsen og ender til sidst i rummet på den modsatte side, Regans værelse. Her afsløres det, at Regan står lænet op ad dørkarmen og lytter til morens vrede udgydelser (»Oh, circuits my ass. He doesn't give a shit!«) (fig. 2). Kameraet panorerer mod venstre, idet det følger Regan, der nedslået sætter sig på sin seng. På denne måde lykkes det i en enkelt indstilling at skabe det, man med Stefan Sharffs terminologi kunne kalde en *slow disclosure*: en afsløring af "the outer limits of the screen frame containing 'hidden' images yet to be seen" (1982, s. 120). Hvad man først tror er en krise mellem de bitre, tidligere ægtefæller viser sig at have langt mere vidtrækkende konsekvenser. Bogstaveligt talt oplever man med kameraet, at når man 'træder et skridt tilbage' afsløres det virkelige offer for striden, barnet. Det er efter denne elegant iscenesatte information, at pinslerne tager fart; den uhyggelige undersøgelse af Regan på hospitalet, sengen der ikke vil stå stille og hendes ufrivillige tømning af blæren under morens selskab, der endegyldigt indikerer, at hun har mistet kontrollen over sig selv og sin krop. Der drages hermed en direkte forbindelse mellem forældrenes manglende evne til at kommunikere og Regans besættelse.

Temaet 'skyld i familien' videreføres ydermere i en spejlingshistorie. Fader Damien Karras (Jason Miller), der skal forestå eksorcismen sammen med den aldrende Father Merrin (Max Von Sydow), plages af samvittighedsnag over, at hans gamle mor endte sine dage på et plejehjem. Da det endelig lykkes Karras at udfri Regan fra dæmonen, sker det ved at han lader den tage bolig i sig selv, hvorefter han kaster sig i døden fra et vindue. Man mere end fornemmer, at eksorcismen på Regan også er en eksorcisme for Karras, der kun på denne måde kan uddrive den skyld, han bærer på i forbindelse med morens død.

### Carrie

I Brian De Palmas *Carrie* (1976) har vi ligeledes at gøre med en enlig mor og en datter, der er ved at blive voksen. Også her spiller begrebet social skyld en central rolle. High school-eleven Carrie White (Sissy Spacek) er det evige offer for klassens mobberier. Hun er sky og socialt hæmmet som resultat af morens religiøse fanatisme og opdragelsesmetoder, der giver sig udslag i fysiske og psykiske overgreb. I filmens begyndelse får Carrie sin første menstruation i fællesbadet efter gymnastiktimen, og da hun ikke er informeret om de aspekter af livet, der handler om seksualitet og forplantning, bliver hun hysterisk, og påkalder sig på den måde endnu en gang de andre pigers hån og drillerier. Da hun kommer hjem fra skole, konfronterer Carrie sin mor, Margaret (Piper Laurie), med hendes svigt (»You should have told me, Mama. You should have told me«). Denne scene er et eksempel på, hvor uhyre stilbevidst filmen er – visse steder ligefrem



Fig. 1-2: En *slow disclosure* afslører Regan som det virkelige offer i den bitre strid mellem forældrene.



Fig. 3-4: Anvendelsen af kameravinkler

grænsende til det paradiske: Carrie ligger på knæ, mens Margaret banker citater om menstruationen som kvindens 'arvesynd' ud af hende med en bog. Personernes statusforhold skæres ud i pap med en klassisk anvendelse af kameravinkler, hvor den vanvittige Margaret set i frøperspektiv tårner sig op over datteren, der modsat opleves som lille og krybende i fugleperspektiv (fig. 3-4).

De lidelser, Carrie udsættes for, både i skolen og hjemme, kædes direkte sammen med hendes telekinetiske evner, der sætter hende i stand til at bevæge objekter ved tankens kraft. I takt med at Carrie udvikler større og større kontrol over telekinesen, tager hun samtidig magten over sit liv og får modet til at trodse moren. En lille time henne i filmen får vi endelig en fornemmelse af, hvordan familien er gået i opløsning. Margaret kalder sin datter en heks på grund af hendes paranormale kræfter og kæder datterens 'djævelskab' sammen med faren, der forlod dem: »The Devil tempted him.« Endelig tager Carrie til genmæle: »He ran away with a woman, Mama. Everybody knows that.«

Det egentlige vendepunkt i filmen opstår imidlertid, da Carrie inviteres til *senior prom* af pigernes yndling, Tommy Ross (William Katt). Som tilskuer er man i tvivl om, hvorvidt der er tale om et ondskabsfuldt komplot for at gøre Carrie til grin, eller om invitationen faktisk er en velment gestus. Margaret er ikke i tvivl: »They're all gonna laugh at you«. Under festen drister Carrie sig til sit første, forsigtige kys med Tommy, og da stemmesedlerne går rundt til udnævnelsen af aftenens *prom king and queen*, lader hun sig overtale til at stemme på sig selv og Tommy. Denne alliance mellem de to unge giver anledning til en kort sekvens, der i utvetydig metaforisk stil viser, præcis hvor seksualforskrækket, Margaret er: I et *extreme high-angle shot* ser vi hende i sit køkken. En opklippet *zoom in* (Sharff kalder teknikken *drumbeat salvo*) viser, hvordan hun på én gang aggressivt og resignerende er i færd med at hakke en gulerod i stykker (fig. 5-7). Meget tydeligere bliver en kastrationsmetafor vist ikke, og samtidig med at scenen fremstiller Margarets foruroligende sindstilstand, fungerer den faktisk som *comic relief*.

Siden viser det sig, at Margaret får ret: Carrie *bliver* faktisk til grin, idet den ondskabsfulde Nancy (Chris Hargensen) har arrangeret, at en spand med svineblod bliver tørt ned over Carrie, idet hun står på scenen som (arrangeret) *prom queen*. Resultatet bliver et telekinetisk inferno af ild og vand, Carries ultimative hævn over en grusom verden, hvor både hjælpere og modstandere må lade livet. Hjemme igen tager Carrie det endelige opgør med Margaret, og stilbevidst som filmen er, foretager den en total omvendning af status. I sin nyfundne magt fremstår Carrie nu i frøperspektiv over den krybende Margaret, der opleves i fugleperspektiv (fig. 8-9). Her bekender Margaret sig endelig som den synderinde, hun selv tror hun er. Hun fortæller Carrie om den første tid i sit ægteskab, hvor det ikke lykkedes hende at afholde sin mand fra at kræve sex: »And I liked it, I liked it!«.

Også i *Carrie* knyttes der altså en håndfast forbindelse mellem forældrenes skilsmisse, morens svigt og det overnaturliges tilsynskomst. I filmens næstsidste scene (før en lille epilog) gør Carrie det i selvforsvar af med Margaret, der ligesom Father Karras i *The Exorcist* må påtage sig rollen som martyr for at den sociale arv kan brydes. Som en vanvittig parodi på Jesus bliver Margaret korsfæstet i en døråbning og gennemboret af en sværm af køkkenredskaber, der flyver gennem luften ved hjælp af Carries telekinetiske kræfter (fig. 10). Carrie selv dør i den brand der følger. Det er ikke, som Margaret hævder, det seksuelle, der er arvesynden i filmen. Det er derimod den sociale arv, den indbildte skyld, som den indoktrinerede Margaret projicerer over på sin datter. Skilsmissen, skyldfølelsen og Margarets fortrængninger tillader det overnaturlige at manifestere sig, hvilket i sidste ende resulterer i både mors og datters undergang.

#### Dark Water

Også i det sydøstlige Asien er den okkulte gyser blevet en yderst populær genre inden for de senere år. Specielt den japanske instruktør Hideo Nakata har været katalysator for trenden med spøgelsesfilmene *Ring* (*Ringu*, 1998) og *Dark Water* (*Honogurai Mizu no Soko kara*, 2002). Det er ganske bemærkelsesværdigt, at protagonisterne i begge film er enlige mødre, der samtidig med at de kæmper for at få hverdagen til at hænge sammen med både karriere og barn, udsættes for mystiske og foruroligende hændelser, der tvinger dem ud i rollen som metafysiske detektiver.

skaber en klassisk iscenesættelse af statusforholdet mellem mor og datter.



Fig. 5-7: En *drumbeat salvo* klipper tættere og tættere ind på den vanvittige Margaret og den slet skjulte kastrationsmetafor.



Fig. 8-9: Kameravinklerne illustrerer den fuldstændige omvendning i statusforholdet mellem Carrie og Margaret.



Fig. 10: Som en grotesk parodi på en kvindelig kristusfigur korsfæstes og gennembøres Margaret med køkkenredskaber.

I *Dark Water* etableres temaer som den sociale arv og den opløste kernefamilie helt fra begyndelsen. Filmens første scene er et flashback, der viser hovedpersonen Yoshimi Matsubara (Hitomi Kuroki) som barn. Den lille Yoshimi sidder ensom bag en rude i regnvejrr og stirrer længselsfuldt efter sin mor, der endnu engang kommer for sent for at hente hende efter skole (fig. 11). Herefter klippes der direkte til den nu voksne Yoshimi, der sidder lige så fortabt bag en regnvåd rude og venter på at blive kaldt ind til skilsmisseforhandlinger (fig. 12). Yoshimis mand, Kunio (Fumiyo Kohinata), har pludselig gjort krav på datteren Ikuko (Rio Kanno), på trods af at han, ifølge Yoshimi, har forsømt hende siden hendes fødsel – og altid glemmer hendes fødselsdag. Yoshimi kan imidlertid ikke benægte, at hun selv har problemer med at tilvejebringe de opvækstbetingelser, der er ønskværdige for datteren. De to skal flytte til en fugtig lejlighed i et forfaldent boligkompleks og Yoshimis nye job er så tidskrævende, at hun ikke altid når at hente Ikuko rettidigt i den nye børnehave. Dermed gør Yoshimi sig skyldig i nøjagtig de samme forsømmelser, som hun selv var udsat for som barn. Den sociale arv synes ubrydelig, og med dette udgangspunkt er der i genrens logik åbnet en passage for det overnaturlige.

I japansk kultur er der en traditionel forbindelse mellem vand og de afdødes ånder. *Dark Water* er indspillet i et næsten konstant regnvejr, og det overnaturliges begyndende indtrængen i Yoshimis tilværelse viser sig ganske betegnende som en våd plet, der breder sig på loftet i hendes soveværelse. Da hun samtidig hører støj fra lejligheden ovenpå, antager hun at det er overboerne, der har glemt at slukke for vandet, og hun klager til viceværten for at få ham til at tage affære. Han agter imidlertid ikke at løfte en finger, og til sidst tager Yoshimi sagen i egen hånd, blot for at finde ud af, at støjen kommer fra en tom lejlighed. Det er imidlertid ikke det eneste mysterium. Blandt andet bliver en lille, rød taske ved med at vende tilbage, selvom Yoshimi gentagne gange smider den i en affaldsspand. Mysteriernes løsning afslører endnu en tragisk tilfælde af svigt i familien: Den lille Mitsuko, der boede i lejligheden ovenpå, blev forladt af sine forældre, og mens hun legede uden voksnes opsyn, faldt hun i lejlighedskompleksets vandtank og druknede. Nu vandrer hun hvileløst rundt som spøgelse.

Samtidig med at Yoshimi så småt begynder at få brikkerne til at falde på plads, får datteren Ikuko en ny, usynlig ven, og man fornemmer snart, at det er Mitsukos spøgelse, hun leger og taler med. I Ikukos børnehaven er pædagogerne bekymrede over hendes sære adfærd, og derfor tager den mandlige leder en alvorlig snak med Yoshimi. Filmen igennem følger vi Yoshimis desperate kamp for at bevise overfor sociale myndigheder, pædagoger og eksmand, at hun er i stand til at klare tilværelsen som alenemor. Scenen i børnehaven er et godt eksempel på, hvor udsat hendes status er: Et stationært kamera registrerer Yoshimi og den mandlige pædagogs vandring hen ad en lang gang. I begyndelsen går de side om side, mens pædagogen fortæller: »Ikuko har efter sigende opført sig underligt på det sidste. Hun taler åbenbart meget med sig selv.« (fig. 13). Herefter følger en replik, der markerer et tydeligt statusskift: »Jeg kan også forstå, De er skilt.« Fra at have gået side om side med Yoshimi træder pædagogen nu frem i billedet og kommer til delvist at dække for hende, der pludselig fremtræder som en ydmyg, hændervridende figur i baggrunden (fig. 14). I denne enkelte scene sættes filmens sociale temaer på spidsen: Enlige kvinders status i samfundet, offentlige institutioners ubegrænsede ret til at snage i private anliggender og skilsmissem som årsag til social deroute.

Hvorvidt filmen tager Yoshimis parti er dog ikke helt entydigt. Nok fremstiller den pædagogerne og de offentlige myndigheder – såvel som eksmanden – som kolde og inkvisitoriske, men samtidig er den ingen rosenrød fremstilling af den hårdtarbejdende, enlige mor. Yoshimi udviser ind imellem en foruroligende tendens til nervøst hysteri og desuden viderefører hun jo ufrivilligt den sociale arv i og med, at hun svigter sin datter som hun selv blev svigtet.

Ligesom de foregående filmeksempler ender *Dark Water* da også med at et liv må ofres. Symboliseret ved en bizar omfavnelser i en elevator påtager Yoshimi sig rollen som mor for det moderløse spøgelse med det forrådnede ansigt. Yoshimi kan kun tage dette ansvar ved selv at dø og blive spøgelse. Man fornemmer, at handlingen er et martyrium, der skal genoprette den metafysiske balance ved at gøre op med den



Fig. 11-12: De to indstillinger af Yoshimi bag regnvåde ruder ophæver tiden og paralleliserer forestillingen om hende som barn og voksen. Hermed antydes Yoshimis manglende evne til at undslippe den sociale arv.



Fig. 13-14: Et stationært kamera registrerer den bratte ændring i personernes statusforhold, der kommer til udtryk gennem deres kropssprog og indbyrdes placering i billedet.

sociale arv, der gjorde både Mitsuko, Yoshimi og Ikuko til svigtede døtre. Samtidig er Yoshimis martyrium imidlertid det ultimative svigt af datteren, som må vokse op uden sin mor, og filmens moralske holdning er derfor tvetydig.

### Gyserfilmen og de vanskelige emner

Det er ikke af afgørende betydning, om man entydigt kan afdække den moralske holdning i *Dark Water*. Langt vigtigere er det, at filmen i det hele taget sætter fokus på emner, som i det ultrakonservative Japan ellers ikke står til diskussion. I et samfund hvor der ikke kan sættes spørgsmålstegn ved den essentielle vigtighed af selvkontrol i offentlig fremtræden, hvor skilsmisser er skamfulde affærer og hvor enlige mødre rangerer lavt i samfundshierarkiet, er det i sig selv en modig tilkendegivelse at problematisere disse emner.

De tre filmeksempler i denne artikel har alle haft enlige mødre og deres børn som omdrejningspunkt for overnaturlige hændelser. Filmene er ikke de eneste, der har det udgangspunkt; tænk bare på nyklassiske, okkulte gysere som M. Night Shyamalans *The Sixth Sense* (1999), Sam Raimis *The Gift* (2000) og Alejandro Amenábars *The Others* (2001), hvor de enlige mødre ligeledes kæmper med både normale og paranormale problemer.

I det hele taget kan man vel næppe nævne en nyere, okkult gyser, som ikke udforsker kernefamiliens truede position i det moderne samfund. Man kan spørge sig selv, hvorvidt det overnaturlige i det perspektiv skal opfattes metaforisk eller konkret, og svaret ligger sandsynligvis i et både-og. Når man ser filmene, kan der på den ene side ikke herske tvivl om, at de overnaturlige hændelser er fuldstændig virkelige og konkrete inden for fiktionsuniverset. På den anden side kan man argumentere for, at det overnaturlige på et overført niveau optræder som en anskueliggørelse af en slags social fatalisme: Når familien slår revner, kan det være fristende at påkalde sig den sociale arv som en form for næsten metafysisk, uomgængelig kraft, som det ikke betaler sig at forsøge at kæmpe imod. Det er blandt andet denne sociale fatalisme, de okkulte gysere problematiserer.

Alle gode film med udgangspunkt i gysergenren har altså en langt større bevidsthed om moralske og etiske problemstillinger, end man opdager ved første øjekast. Det er samtidig filmenes force, at deres primære funktion stadig er at underholde og sætte publikum i affekt. De skal ikke kommunikere nogen tydelig ideologisk eller etisk holdning og kan derfor problematisere frem for at moralisere. Genrens mod og vilje til at stille spørgsmålstegn ved traditionelle magtinstitutioner og konventioner betyder, at der er meget mere at komme efter end *cheap thrill*.

## Fakta

### Film

*The Exorcist*. William Friedkin, 1973.  
*Carrie*. Brian De Palma, 1976.  
*Dark Water (Honogurai Mizu no Soko kara)*. Hideo Nakata, 2002.

### Litteratur

Carroll, Noël. "Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings". *Film Quarterly* 34, 3 (1981): 16-25.  
Carroll, Noël. "The Nature of Horror". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, 1 (1987): 51-59.  
Hindberg, Helene. "Frygten for det umenneskelige". *Filmmagasinet Mifune* nr. 5 (2005): 5-10.  
Lorenzi, Kenneth T. De. "Hideo Nakata". *Kosmorama* nr. 236 (2005): 139-142.  
Sharff, Stefan. *The Elements of Cinema*. New York: Columbia University Press, 1982.  
Waller, Gregory A. *American Horrors*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1987.  
Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*. New York: Columbia University Press, 2003.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - november 2007 - 5. årgang - nummer 24

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.  
ISSN: 1603-5194. Copyright © 2002-07. Alle rettigheder reserveret.

## Stor ståhej om ingenting

Af [ANDREAS KAKIOU HALSKOV](#)

Den klassiske dialog er en smugler, et alibi. Den ligner måske til forveksling en naturlig samtale, men er oftest endog udtalt ekspositionelt motiveret. I den klassiske film driver dialogen handlingen frem – den bruges til at etablere, eksplicitere, optrappe og endelig forløse dramaet. Her er credoet ikke reelt "Show it, don't tell it" men snarere "Don't show that you're telling it".

Men hvad hvis dialogen ikke drev handlingen fremad, men omvendt suspenderede og måske sågar obstruerede fortællingen? I nyere amerikansk film finder vi flere eksempler på en sådan snakkende, ikke-handlingsbærende dialog. Her er dialogen ikke en dramaturgisk funktion, men rettere en selvstændig attraktion. Det er denne type film, vi her vil gå i dialog med.

Life's ... a tale  
told by an idiot, full of sound and fury,  
signifying nothing  
– *Macbeth*

One hears *shit* from every corner of the universe.  
– *Blaise Cendrars*

Den er tilsyneladende meningsløs, Cendrars' sætning. Men den betyder noget. Den uopmærksomme læser hører i Cendrars' aforisme næppe mere end det "lort", forfatteren selv beskriver. Men den mere lydhøre læser opfatter straks sætningens sproglige spidsfindighed og ser snart en dybere betydning bag forfatterens tilsyneladende dubiose ord. Afhængigt af intonation kan "shit" således forstås som både "lort" og "ingenting"; betydningsløs *masse* såvel som det rene *intet*.

Om man hører dette i hvert et hjørne af universet, skal jeg her lade være usagt. Men noget tyder i hvert fald på, at denne form for "shit" er blevet en integreret del af filmen – efterhånden selv den kommercielle, amerikanske film, som ellers altid har ladet sig kende på sine stramme plots og fortællertechniske økonomi. Hvis dialogen i den klassiske film bruges til at drive handlingen fremad, benyttes dialogen her med henblik på at *suspendere* fortællingen – som et "meningsløst" eller i hvert fald uproduktivt og fundamentalt set non-narrativt element.

I den klassiske film fungerer dialogen i essensen som en smugler, der maskerer sig som en tilfældig samtale, for i realiteten at videregive tilskueren (som den altid implicite adressat) central narrativ information. Derfor må dialogen også naturligt være skrevet ud fra principper om præcision og fyndighed, og af skuespilleren fremsagt ud fra generelle regler om klarhed og forståelighed. Dialogen er her et grundlæggende praktisk virkemiddel – et krydderi, der nok skal tilsætte smag og nuance, men hvis fornemste rolle i essensen er at fremhæve og betone den egentlige filmiske hovedingrediens: *fortællingen*.

På ganske anden vis iscenesættes dialogen dog i en række nyere amerikanske independentfilm; film der ganske vist må betegnes som narrative, men hvis grundlæggende dialogiske strukturer synes nærmere beslægtet med franske nybølge-instruktører som Rohmer og Rivette eller det absurde drama, som vi kender det fra Beckett. Dette er således temaet for nærværende artikel: det tomme ords



Den klassiske film åbner rum. Samtalerum. Typiske filmrum (bilen, køkkenet, retssalen eller, som her, caféen) er, således at forstå, befordrende for samtale. Ja, de ligefrem lægger op til dialog, for herigennem at verbalisere det for fortællingen væsentligst. I enkelte nyere film er samtalen ligeledes i fokus, men her renses for enhver dramaturgisk tyngde. Her er dialogen ikke en dramaturgisk funktion, men en selvstændig attraktion. Hvad vi følgende skal se. Billedet er fra *Coffee & Cigarettes III* (1993).

iscenesættelse i nyere amerikansk film, med særligt fokus på dialogen hos Jim Jarmusch, Spike Lee og Quentin Tarantino.

### Ikke tale, bare snakke: 2 typer dialog på film

"Blandt det allervigtigste i de fleste film hører naturligvis ordet." Således klart påbegynder tonemester Per Meinertsen sit korte men fyndige afsnit om dialog på film i den aktuelle *Lydens rolle* (2006). Og det er næppe helt tilfældigt, når Meinertsen formulerer sig præcist sålunde: i den klassiske film synes det nemlig konkret at være "ordet" – snarere end "talen" (som et bredere og mere lydligt fænomen) – der iscenesættes og fremelskes. Der tænkes rigtignok ofte i generelle dialogiske forhold som *akustik* og *betoning*, men den klassiske film iscenesætter først og fremmest talen på baggrund af dennes semantiske og dramaturgiske egenskaber. Med andre ord: indholdet, "informationen som ligger i, og under, ordene." (Meinertsen)

Hvis Meinertsen således, relativt nøgternt, beskriver nogle af de væsentligste principper bag den klassiske filmdialog, så sonder filmkritiker Michel Chion aktivt og normativt imellem 2 forskellige typer dialog på film. I modsætning til den klassiske dialog, der af Chion betragtes som en grundlæggende dramaturgisk motiveret tale (*theatrical speech*), står således en formalistisk udsigelsesform med nogle mere lydige, onomatopoietiske egenskaber (*emanation speech*). Den klassiske dialogs kvaliteter er primært *relationelle* (den tjener nogle narrative funktioner udenfor sig selv), hvorimod den formalistiske dialog kendetegnes ved nogle iboende eller *immanente* kvaliteter. Førstnævnte kendetegnes ved kvaliteter som 'ekspressivitet', 'præcision' og 'økonomi', alt imens sidstnævnte kendetegnes ved 'klang', 'rytme' og 'skiftende grader af hørbarhed'. Modsat den formalistiske dialogform – som behandles indgående i artiklens følgende afsnit – da bliver den klassiske dialogs primære funktioner således, mere præcist, at *danne ramme for, optrappe* og, endelig, *forløse* dramaet.

#### 1) Backstory – rammen for dramaet

Et eksempel på førstnævnte finder vi i John Hughes' bittersøde ungdomsfilm *The Breakfast Club* (1985) (fig. 1) om fem vidt forskellige high school-elever, der alle er til eftersidning en tilfældig lørdag. Den reelle fysiske action i Hughes' film er ganske sparsom, og store dele af handlingen er henlagt til samtalerne de enkelte karakterer imellem. Det er samtidig netop hér – i deres indbyrdes samtaler – at filmen giver os rammen for historien (karakterernes *backstory*) og subsidiært etablerer en klassisk empatistruktur. Vi undres måske over sportsidiotens (Estevez) brutale adfærd, men forstår – straks efter hans personlige beretning – motiverne for denne adfærd (at faderen ikke udstår tabere) og fatter herunder sympati for ham.

#### 2) Suspense – optræning af dramaet

Men udover, som sagt, at etablere *backstory* tjener den klassiske filmdialog endvidere det generelle formål at optræppe og ekspliciterer dramaet. Eksemplerne herpå er mange, men næppe tydeligere end scenen i Victor Flemings klassiske *The Wizard of Oz* (1939) (fig. 2), hvor den onde heks vender timeglasset og betror Dorothy (Garland) følgende: "That's how much longer you've got to be alive." Timeglasset i sig selv er en fængende visuel metafor, men det er gennem *dialogen*, at vi som tilskuere bliver bevidste om sammenhængen mellem timeglassets sandkorn og Dorothy's resterende levetid. Herved ekspliceres dramaet, og der skabes endvidere *suspense*, idet vi frygter for – men endnu ikke kender – Dorothy's skæbne.

#### 3) The Closing Speech – forløsning af dramaet

Endelig benyttes dialogen også med henblik på at forløse dramaet i scener, som undertiden nærmer sig selvstændige *verbale events*. Her (ofte i retsalsdramaer eller politiske film) benyttes det fysiske rum i udstrakt grad som et "alibi", der realistisk motiverer den pludselige ordstrøm, der gerne ender med en eksplicitering af filmens generelle tema og morale. Et tydeligt eksempel herpå finder vi i Robert Bentons klassiske *Kramer vs. Kramer* (1979) (fig. 3), hvor Ted (Hoffman) – direkte fra skranken – forklarer hvorledes han gennem årene har lært, at kvinder er lige så egnede til arbejdsmarkedet som mænd, men hvorefter han ledende spørger: "But, by the same token, I'd like to know ...what law says a woman is a better parent simply by virtue of her sex?"



Fig. 1: Dialogens etablering af dramaet og karaktererne - *The Breakfast Club* fra 1985.



Fig. 2: Dialogens eksplicitering og optræning af dramaet - *The Wizard of Oz* fra 1939.



Fig 3.: Dialogens dramatiske forløsning - *Kramer vs. Kramer* fra 1979.

### Ægte nonsens?: hverdagssludder i nyere amerikansk film

I modsætning til den funktionalistiske dialogform, som altså kendetegner den klassiske film, oplever vi – i kølvandet på 1960'ernes og 1970'ernes toneangivende nye bølger – flere forskellige eksempler på en mere non-narrativ dialogform indenfor nyere amerikanske film. Den første position, jeg her vil tale om, er brugen af en til tider uhørbar hverdagssludder og ad-libbing med henblik på at etablere en autentisk eller realistisk sensibilitet. Angiveligt inspireret af franske nybølgeinstruktører som Rohmer og Rivette ser vi ved indgangen til 1970'erne en opblomstring af amerikanske film, hvor klassiske dialog-principper lempes eller helt fraviges i ønsket om at forkaste dramaturgiens iscenesatte realisme. Den klassiske dialoges 'præcise' og 'økonomiske' karakter skulle nu substitueres med 'gadesprog' og 'ikke-handlingsbærende hverdagssnak' – ofte frit skrevet med en udstrakt grad af åbenhed overfor skuespillerens egne improvisationer.

### “He who talks loud, saying nothing”: autenticitet hos Jarmusch

På lignende vis benyttes samme dialogform hos instruktøren Jim Jarmusch – en veritabel 80'er-minimalist, der notorisk citeres for at have sagt følgende: "Livet har ikke noget plot – hvorfor skal film eller fiktion så?" (se: Juul Carlsen).

Et udpræget eksempel herpå finder vi i afgangsfilmene *Permanent Vacation* (1980), hvis "centrale" handling udspringer sig omkring den introverte dagdriver Allie (Parker). (fig. 4-6) I en af filmens første scener sidder Allie – i selskab med kæresten (Gastil) – i sin beskedne lejlighed og fremsiger nogle tilsyneladende tilfældige linjer fra dét, der *angiveligt* er en engelsk oversættelse af en fransk litterær klassiker. Det fjerne, ubevægelige kamera dvæler sært ligegyldigt ved den ligeledes flegmatiske Allie, der ufortrødent fortsætter sin stadigt mere uklare oplæsning (undertiden med begge hænder foran munden og ansigtet rettet bort fra såvel kæresten som kameraet). Svagt mumlende, snart snøvlede læser Allie videre, alt imens han nu har rejst sig og med slæbende sko bevæger sig ind og ud af det stationære kameras billedfelt. Efter et længere stykke tid afbryder Allie pludseligt sin efterhånden helt uforståelige og meningsløse narration, og scenen slutter sært uforløst, sært ligegyldigt, med et gennemført indolent replikskifte leveret i et ligeså lakonisk tonefald: [Allie:] "You can have this book... I'm no longer interested." [Leila:] "Okay... thanks."

Ovennævnte eksempel kan forekomme dubiøst, men er ikke desto mindre kendetegnende for Jarmusch' benyttelse af ikke-handlingsbærende dialog. Ikke alene entrerer vi scenen *midt i* oplæsningen af en svært tilgængelig og undertiden uhørbar tekst; det bliver slet ikke gjort klart, hvorfor Allie læser netop *dette* stykke op af netop *denne* bog, endsiige hvilken bog der er tale om. Oplæsningen er, således at forstå, ikke uden betydning – betydningen er blot immanent snarere end relationel. Oplæsningen er ikke vigtig for nogen ydre handling, den *er* handlingen!

### Things to do in New York when you're deadpan

Med scener som den ovennævnte in mente er Jarmusch' stil ofte blevet betegnet som "deadpan", eftersom han etablerer et komisk-realistisk udtryk på baggrund af noget, der i bedste fald må betragtes som små udslag på kardiogrammet. Modsat screwball-komediens fygende, vittige bemærkninger og sit-com'ens klassiske punchline-struktur, så beskrives deadpan-komikken bedst som en sit-com rensat for såvel set-up som punchline. I en overført betydning er Jarmusch' dialogstruktur ofte fremdeles rensat for sådanne fortælle tekniske "punchlines", men også i en mere konkret forstand etablerer Jarmusch vitser uden pointer. Et sådan eksempel finder vi i *Stranger Than Paradise* (1984), hvor den stenede, fāmælte hovedperson (Willie spillet af Lurie) har fået besøg af sin kusine. (fig. 7) De fleste scener imellem disse ligner i realiteten blot halvhjertede tiltag til kommunikation eller "meningsløse" forsøg på at bryde tavsheden. Willies pointeløse vits, som citeres nedenfor, er her et sigende eksempel:

Here, let me tell you a joke, all right? There's three guys, and they're walking down the street. One guy says to the other one, 'Hey your shoe's untied'. He says, 'I know that'. And they walk... No... There's two guys, they're walking down the street, and one of them says to the other one, 'Your shoe's untied'. And the other guy says, 'I know that'. And they walk a couple of blocks further, and they see a third friend, and he comes up and says, 'Your shoe's untied'. 'You shoes un -> Aahh, I can't remember this joke. But it's good.

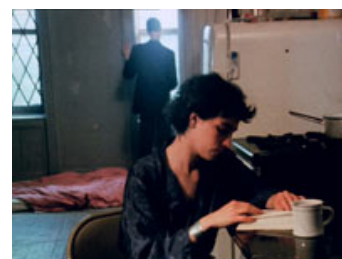


Fig. 4-6: "Talk is cheap" -minimalistisk samtale i Jim Jarmusch' *Permanent Vacation* fra 1980.



Fig. 7: "Where's the punchline?" – den pointeløse vits er både i overført og konkret forstand et led i den dialogiske struktur hos Jim Jarmusch. *Stranger Than Paradise* fra 1984.

### “Doin’ the nasty to ya ears”: musikalsk gadelingo hos Lee

Der ligger en rytme og en musikalitet i Jarmusch’ henkastede hverdagsludder – i de stødvise fremsigelser, i den fremmedsproglige dialekt, i de raspende og snøvlende stemmer og de mange host, støn og tankepauser. Men overfor Jarmusch’ jazzede, hverdagsrealistiske stil oplever vi hos instruktøren Spike Lee en så meget desto mere bramfri og *musikalsk* iscenesættelse af dagligsproget. Direkte fra gaden. Dialogen er hos Lee på én gang brutal i sin politiske subtekst og fængslende i sin (film)sproglige rytmi; den både italesætter ghettoens sprogkoder som sociale spændetrojer og banker som en tung, ufravigelig puls af ægthed og kulturel *empowerment*. Den er ofte fremdeles uforståelig og gerne decideret “meningsløs” – men aldrig uden musikalsk nerve og politisk slagside. Klassiske eksempler herpå inkluderer de mange interkulturelle disputser i klassikeren *Do the Right Thing* (1989) og den karakteristisk meningsløse diskussion om ganster-rap i begyndelsen af *Clockers* (1995), hvis titel i sig selv er slang for en “low-level crack dealer”.

Men endnu mere sigende er dog brugen af en regulær pladevender (Señor Love Daddy spillet af Jackson) som fortæller i førnævnte *Do the Right Thing*. I skarp kontrast til den klassiske films brug af *rammefortælleren* som et økonomisk og i essensen litterært greb, der etablerer fortællingens ramme og ekspliciterer centrale dramaturgiske pointer, fungerer Señor Love Daddy snarere som en klassisk DJ, der knytter et broget program sammen via en *verbal impassé* af sproglige spidsfindigheder, stemmegymnastik og meningsløse slogans. (fig. 8) Tænk blot på dennes allerførste ord i filmen:

Here I am. Am I here? Ya know it. It ya know. This is Mr. Señor Love Daddy doin’ the nasty to ya ears, ya ears to the nasty. I’s only play the platters that matter. The matters they platter, and that’s the truth, Ruth. [...] Doin’ the yin and the yang, the hip and the hop, the stupid fresh thing, the flippity-flop, awoo! Today’s forecast for you. Hot! Sss!

Han spiller kun de “plader, der betyder noget”, siger Señor Love Daddy. Men dette skal næppe forstås som i den klassiske film, hvor ‘det, der betyder noget’ reelt kan oversættes med ‘plotrelevant materiale’. Herimod er Señor Love Daddys narration navnlig karakteriseret ved en *rytmisk relevans* og en kærlighed ved selve sprogets iboende kvaliteter, snarere end deres potentielle dramaturgiske egenskaber.

### Making conversation or throwing rhymes?

Et så meget desto mere ekstremt eksempel på en sådan rytmisk iscenesættelse af gadesproget finder vi i Lees senere og ofte oversete film *Bamboozled* (2000), hvori hovedpersonen – i stil med Mel Brooks’ *The Producers* (1968) – skaber en “uønsket” underholdningssucces på baggrund af en udpræget racepolemik tematik. Blandt showets mest intense kritikere er en lille afrocentrisk rap-gruppe, “Mau Mau”, angiveligt opkaldt efter de sorte Kenyanske oprørere, som i 1952 indledte en otte års lang revolution imod den daværende engelske kolonimagt. Scenerne med Mau Mau – ligesom resten af filmen optaget med håndholdt digitalkamera og herefter overført til celluloid – har et udpræget autentisk udtryk. Og bandmedlemmernes sprogbrug er da også stærkt hverdagslignende og slang-baseret, hvis ikke ligefrem sært “ghettoiseret”. Se blot eksemplet nedenfor, hvor bandet “løst” debatterer emnerne for en ny sang i et rytmisk mix af pseudo-separatistisk sludder, fængende lydord og bidende sociopolitiske budskaber (Fig. 9) (sågar fremsagt til et tungt elektronisk beat bestående af bas og tromme):

SMOOTH BLACK: Yo, yo, but for real, though, we ain’t never conformed to none of the white man’s rules.

JULIUS: Fuck them motherfuckers!

SMOOTH BLACK: Know what I’m sayin’? Later for that old slaver owner Webster.  
So I’m sayin’, Big Black, you know what I mean? I respectively submit, you know what I’m sayin’? That we from here on, henceforth and whatnot – should spell black B-L-A-K, not b-l-a-c-k, you know what I’m sayin’? Respectfully now.



Fig. 8: Den musikalske iscenesætter – Señor Love Daddys narration spiller hos Spike Lee snarere på nogle iboende, rytmiske kvaliteter end på de dramaturgiske funktioner, vi kender fra den klassiske rammefortæller. *Do the Right Thing* fra 1989.



Fig. 9: “The Pizzle, the Dizzle, and the Shizzle” – dialogen pendulerer hos Spike Lee konstant imellem det upolerede, autentiske gadesprog og den stærkt musikaliserede iscenesættelse. *Bamboozled* fra 2000.

JULIUS: I'm feelin' that. That's why you gotta keep the wisdoms around, man.

1/16TH BLACK: B-L-A-K, man. Blak – the opposite of white, man. You know what I'm sayin'? Like a member of the African community. 'Cause you know how them grey people been tryin' to stick us with they slickery. Because of they trickery. Peep the connotations of that, man. You know what I mean? It's like:  
Blak, angry.  
Dark, sullen.  
Depressed, wicked.  
Blackball, Blacklisted.  
Black cat is bad luck. Bad guys wear black.  
Must've been a white guy who started all that.  
You know what I mean?

UNISONT: Mau Mau Crew!

SMOOTH BLACK: I don't even know why they put the "c" in there to begin wit'.

JULIUS: Ain't even pronouncin' that shit.

UNISONT: Mau Mau Crew! Yipeel!

De absurde, hverdagslignende bevidsthedsstrømme hos Jarmusch er her blevet til nogle mere fængende næsten sangbare associationsrækker, hvor den jazzede dialog undertiden opløser sig selv i en rap-lignende lyrisk form af parataksler, lydord, rim og refræn-lignende gentagelser. Ovennævnte scene er da typisk for Lees særlige dialogform: den ikke alene iscenesætter en sort politisk virkelighed med en indlagt kritik af Mau Maus påtagede gadelingo, men spejler samtidig dennes ufravigelige kulturelle power og iboende rytmiske kvaliteter.

#### Fra fodmassager til Big Kahuna-burgere: stiliseret nonsens hos Tarantino

En sidste instruktør, hvis film her må nævnes er Quentin Tarantino. Og lad det være sagt med det samme: glem alt om hverdagsrealisme, adlibbing og gansta rap; hos Tarantino er den meningsløse dialog tilsyneladende en selvstændig *attraktion*, hvis eneste umiddelbare formål er at generere en verbal coolness i stil med den klassiske film noir. Men modsat noir'ens maskuline one-liners er det lækre ved Tarantinos ordvekslinger deres endeløse absurditet. Dét der giver dem mening er, paradoksalt nok, netop deres sproglige dyrkelse af det meningsløse. Hos Platon er Sofisten kendetegnet ved en ekstensiv viden om alt, som ikke har nogen reel tilknytning til virkeligheden – altså, kort sagt, "ingenting". Sofistens viden er da nok en pseudo-viden, men han er samtidig et håndgribeligt bevis på, at "intet" bestemt er et muligt om end abstrakt filosofisk taleemne. Sofisten lærer os intet, udover dét, at der er en lære at hente i "intet". Denne Sofist, hvorom Platon taler i sin dialog af samme navn, er som taget ud af Tarantinos univers, for her tales der meget, og der siges fremdeles meget "shit". Men heri ligger samtidig en for Tarantino afgørende filmisk kvalitet: det er ren æstetik (Fig. 10-11).

For Julius (Jackson) i *Pulp Fiction* (1994) er det irrelevant, hvorledes man skal læse og forstå Ezekiels bog fra Bibelen. Når han fremsiger brudstykker herfra handler det blot om én sag – det klinger godt: "I never gave much thought to what it meant, I just thought it was some coldblooded shit to say to a motherfucker..."

Lignende eksempler kan findes *ad absurdum* hos Tarantino og genkendes da også i andre værker som Coen-brødrenes nihilistiske komedie *The Big Lebowski* (1997) eller den helt igennem absurde TV-serie *Seinfeld* (1990-98). I førnævnte *Pulp Fiction* indgår hovedpersonerne, Julius' og Vincent (Travolta), således i vanvittige ekskursioner om alt fra burgere til fodmassager, ligesom karaktererne i gennembrudsfilmen *Reservoir Dogs* (1992) forvilder sig ud i næsten endeløse digressioner om alt fra gangbare ganster-navne til mulige læsninger af Madonnas *Like a Virgin*. Sidstnævnte scene er da måske den bedst betegnende af alle i Tarantinos film, idet den ikke alene etablerer men også sirligt iscenesætter en "meningsløs" samtale (Fig. 12-15).

Diskussionen om Madonnas *Like a Virgin* finder sted omkring et stort rundt bord, og i stedet for at vælge den klassiske løsning (med 3 eller flere faste indstillinger), vælger Tarantino her at optage dialogscenen



Fig. 10-11: Bilens afgrænsede rum er ideelt for Tarantinos endeløse verbale ekskursioner, ligesom det danner grundstamme i Jarmusch' taxa-serie *Night on Earth* (1995).



som én lang kameragang rundt om bordet. Men ganske i modstrid med klassiske principper for dialogscener (at vi *altid* skal se, hvem der taler) forskyder kameraet hos Tarantino konstant det visuelle fokus fra de talende karakterer til ryggen af scenens andre medhørere. Den meningsløse dialog træder derved frem som scenens egentlige formål og understreges på billedsiden af kameraets "uhensigtsmæssige" bevægelse fra én habitklædt ryg til den næste.

"You're saying a foot massage don't mean nothing, I'm saying it does". Præcist således siger Vincent til Julies i fornævnte *Pulp Fiction*. Og der er en absurd, *sofistikeret* sandhed i netop disse ord, for de endeløse samtaler om fodmassager o.l. i Tarantinos film forekommer nemlig i udstrakt grad "intetsigende". Dette gælder således for dialogen hos Tarantino som for mange nyere amerikanske film: der bliver snakket uafledeligt og sagt meget "shit". Men bare fordi det ikke betyder noget *for handlingen*, behøver det jo ikke at være meningsløst.



Fig. 12-15: En mindeværdig(t meningsløs) samtale om Madonnas *Like a Virgin* i Tarantinos *Reservoir Dogs* fra 1992.

## Fakta

\* Alle dialog-citater i nærværende artikel er transskriberet direkte fra de respektive DVD-udgivelser.

## Litteratur

Carlsen, Rer Juul. "En musiker i filmklæder", in: *EKKO* 29, september-oktober 2005.

Cendrars, Blaise. "Crépitements", in *Selected Writings of Blaise Cendrars*. New York: New Directions, 1966.

Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Oversat: Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.

Kozloff, Sarah. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Meinertsen, Per. *Lydens rolle: Notater om lyd og musik til film*. København: Den Danske Filmskole, 2006.

Platon. "Sofisten", in: *Skrifter i Oversættelse. Syvende bind*. Udgivet ved Carsten Høeg & Hans Ræder, 1939.

Shakespeare, William. *Macbeth*, in: *The Complete Works of William Shakespeare*. London: Hamlyn, 1987: 922-944.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

## En scenes anatomi: Tyvens blik

Af [OTTO PRETZMANN](#)

**Bernardo Bertolucci var tolv-fjorten år gammel, da han første gang traf Pier Paolo Pasolini, som på det tidspunkt var i trediveerne. Det ringede på hos den agtede litterat Attilio Bertolucci, og sønnen Bernardo åbnede entrédøren. Uden for stod en alfonsagtig fremtoning og bad om at få faderen i tale. I omsorg for familiens ejendele lukkede Bernardo omhyggeligt entrédøren, inden han underrettede sin far. Gæsten var Pasolini, som på det tidspunkt endnu levede i de fattige forstads kvarterer til Rom, hvor subproletariatet i hans debutfilm *Accattone* holder til. På en måde forlod han aldrig disse omgivelser.**

Bernardo Bertolucci blev nogle år efter mødet med Pasolini instruktørassistent på *Accattone* og har bevidnet, at mødet med Pasolinis både bevidste og naive konstruktion af et personligt filmsprog, en særlig stil, følte som at være til stede ved selve filmkunstens fødsel. I modsætning til nutidens instruktører oplevede han Pasolini som en person, der ikke havde gået i skole – og slet ikke filmskole! Hvad var det for en stil, der her kom til verden – og hvilken vision af virkeligheden?

### Fra Randers til Rom

Enkelte film rammer dybt ind i personlige forudsætninger på en måde, der på samme tid forekommer klar og gådefuld, almen og privat. Måske er det sådan, mange har det med den italienske instruktør Pier Paolo Pasolini? Sidst Pasolini var på programmet i *16:9* tog Thomas Lind Laursen os med til det mørke Djursland, til Ørsted, hvor han som dreng så *Medea*, hvilket gav anledning til følgende morsomme og træfsikre karakteristisk af Pasolinis stil: "[den ramme virkelighed og skinbarligt skoleteater på én og samme tid](#)". Men også til et møde med fortidens smertepunkter i det personlige liv.

I dag skal vi så en tur til Randers, hvor jeg henlevede min neorealistske barndom på en skrammet drengencykel i endeløse randrusianske *terrains vagues*, omgivelser der havde en bemærkelsesværdig lighed med det romerske subproletariats forstadsørkener, *borgataen* og dens støvede byggetomter og affaldspladser, nedlagte eller henslumrede industriområder med rustende tønder og pigtrådsruller, brændenælder og græs og afbrændte dæk. Fjernt fra og alligevel fysisk tæt på det beskyttede borgerkvarter, hvor jeg boede. Uanset socialt tilhørsfold levede vi uden for skoletid og uden for forældrenes horisont et drengeland med opslidende territorialkampe og skiftende alliancer. Mange skikkelser flimrer forbi i erindringen, afskallede ansigter, dårlige tænder, en udtryksfuld gestus, ben brændt næsten sorte under en lodret, hvid sol. Konfrontationernes råhed og smerte kunne være grænseoverskridende, men der var også erfaringer af uformodet, trohjertet hengivenhed.

Da jeg senere – engang i 60'erne – så Pasolinis debutfilm *Accattone*, var det med en stærk oplevelse af både fortrolighed og fremmedhed. Det var en film, som intet gav mig. Tværtimod tog den alt, hvad jeg havde – lige indtil den mindste og ynkværdigste af de hemmeligheder, som jeg dårligt selv vidste af. Det var ikke mig, der så filmen. Det var filmen, der så mig. Den så på mig med en tyvs blik – og bestjal mig. Varm og gennemsigtig forlod jeg biografen og skyndte mig hjem til mit

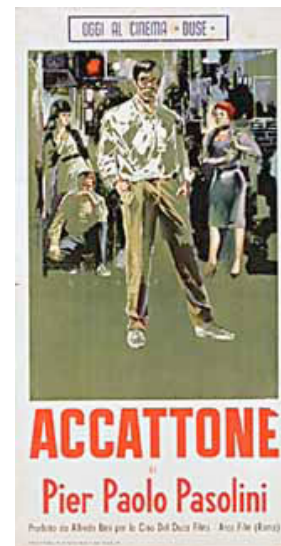


Fig. 1. I det følgende er gengivet ét frame fra hver af de 19 indstillinger, som optræder i den analyserede scene (med undtagelse af den fjerde indstilling, som er repræsenteret af to frames, fig. 4-5). *Accattone* angriber sin svoger i den første indstilling.



Fig. 2. Bachs Matthæuspassion sætter i for fuld styrke, da *Accattone* og svogeren tøner sammen: "Wir setzen uns mit Tränen nieder".



værelses provisoriske sikkerhed, men med en paradoksal følelse af håb.

### Passion for virkelighed

Håb var ellers præcis det, datidens publikum savnede i Pasolinis film ved modtagelsen i 1961. Højrefløjen forbitredes over at blive mindet om, at efterkrigstidens fattigdom ikke var overvundet, om end nu i velfærdsudviklingens nye Italien fortrængt til udkanterne. Ungfascister gik til angreb og afbrød premieren med stinkbomber og blækflasker, som de kastede mod lærredet. I virkeligheden en slags symbolsk fordrivelse af de sociale fænomener, Pasolini konfronterede dem med. Men også fra den venstrefløj, som Pasolini i øvrigt var tilknyttet, blev filmen mødt med skuffelse og indignation, dels fordi hans hovedkarakterer forekom amoralske og depraverede, prisgivet deres instinkter og sensualisme – altså i strid med den klassiske kommunistiske idealforestilling om proletariatets helte -, dels fordi filmens tilsyneladende poetisk-fatalistiske vision forekom uforenelig med en marxistisk tro på fremskridt og social forandring.

At møde virkeligheden på et moralistisk grundlag var for Pasolini ensbetydende med at være "bourgeois på den mest skrækindjagende måde". Han nærmer sig da heller ikke sit elskede romerske subproletariat med moralske, politiske, sociologiske intentioner - lige så lidt som han forfalder til romantiserende slum-eksotisme. Han nærmer sig det med elskerens blik. At betegne ham som homoseksuel forekommer at være en underdrivelse. "Jeg arbejder dagen igennem som en munk og om natten strejfer jeg rundt som en gadekat og leder efter kærlighed" skrev han i et digt, og han lagde ikke skjul på, at han søgte og fandt kærlighed hos de unge fyre, han traf i *borgataen*, dens *ragazzi di vita* (livets drenge). Han var som elsker, poet og romanforfatter optaget af det nye sprog, han havde fået i hænderne, filmsproget, ikke for dette sprogs egen skyld, men fordi det gav ham nye og forjættende muligheder for at udtrykke den grundlæggende bestræbelse i hans kunst og liv: *passion for virkelighed* (med hans egne ord).

I mine øjne tilhører Pasolini realismens store tradition i filmkunstens historie. Jeg kender ingen bedre formulering af realismens projekt end Hemingways fra afslutningen på *Døden kommer om eftermiddagen*: "Lad dem frelse verden, der har lyst til det, hvis man selv blot kan få fred til at opfatte den tydeligt og klart og som en helhed. Så vil hver eneste del af det, man gør, repræsentere helheden, hvis det ellers er sandfærdigt nok gjort. Det, det drejer sig om, er at arbejde og lære sig at gøre det rigtigt".

Sammenligner man for en kort bemærkning *Accattone* med en nutidig skildring på film af slummens randeksistenser, nemlig Asger Leths *Ghosts of Cité Soleil*, stikker mange forskelle i øjnene, men på ét væsentligt punkt er der en lighed: fraværet af eksterne, politiske eller moralske hensigter. Når 2Pac (filmens centrale skikkelse) skildrer Haitis slum som en uforanderlig tilstand, modsiges han ikke af filmen, selv om den dramaturgisk og eksistentielt identificerer sig med 2Pacs kamp for at slippe ud af den brændende by via sin kunst. Asger Leth viger heller ikke tilbage for de strejf af skønhed, sensualisme og forløsning, som livet kan afsløre på "jordens farligste sted". Lige så vel som Pasolinis film kunne *Ghosts of Cité Soleil* provokere til debat om fatalisme og social udvikling, men den dristige film fremkaldte kun æstetiske kommentarer, som især forholdt sig til dens forvaltning af dokumentargenren. Tiden er en anden. Stedet er et andet.

*Accattone* er alt andet end en dokumentarfilm. For en overfladisk betragtning viderefører den en række træk fra efterkrigstidens neorealisme, som peger i retning af det dokumentariske – anvendelse af autentiske locations og ikke-professionelle skuespillere – men Pasolini tog afstand fra neorealismens formsprog, som han fandt hang fast i forældede og borgerlige konventioner, når det ikke ligefrem udartede til den naturalisme, han afskyede. Han undgik neorealisternes klippetekniske mådehold – "Jeg hader naturlighed. Jeg rekonstruerer alting". Med valget af ikke-professionelle som skuespillere undgik han den professionelle evne til at illudere naturlighed. De ikke-professionelle stillede i stedet fragmenter af virkelighed til hans rådighed, som han kunne manipulere i lighed med andre virkeligheds-elementer. De medvirkende skulle repræsentere deres egen tilstedeværelse og ikke en eller anden skuespilteknik eller – stil. En alfons repræsenterede en alfons på lærredet. En trækkerdreng en trækkerdreng.

Fig. 3. Accattones svigerfar.



Fig. 4-5. I begyndelsen af fjerde indstilling (fig. 4) forsøger først to kvinder og siden en mand at skille de to stridende/elskende ad. I løbet af fjerde indstilling (fig. 5) opgives forsøget på at skille dem ad.



Fig. 6. Der følger et *jump cut* til denne indstilling, som bryder med reglen om, at der skal være tilstrækkelig variation på tværs af to indstillinger med hensyn til vinkel (mindst 30 grader) og/eller afstand (minimum ét, men helst to spring i billedudsnit, fx fra total til halvnær).



Fig. 7. Svigerfar griber til handling.



Fig. 8. Et for scenen atypisk *insert* af kniven.



## Scenen

I den scene, der her skal omtales nærmere, opsøger titelpersonen Accattone (som betyder alfons eller luderkarl) den hustru og søn, han har forladt for at leve med og af en anden kvinde. Sekvensen, hvori scenen indgår, indledes med en lang baglæns kamerakørsel, som i sig selv er et sjældent forekommende stiltræk i filmen. Her følger vi Accattones forgæves forsøg på at overtale sin tidligere hustru til at tage forbindelsen op. Hustruen bor hos sin familie, og uden for hjemmet følger nu det slagsmål mellem Accattone og hans svoger, som skildres i den udvalgte scene.

Scenen består i sin helhed af 31 indstillinger, men de første 12 leder frem til slagsmålet gennem de beskyldninger, som svigerfaderen og svogeren overdænger Accattone med, og gennem indstillinger, der viser en tilstrømning af andre af områdets beboere. Jeg koncentrerer mig om især den første (fig. 1), fjerde (fig. 4-5), femte (fig. 6) og den sidste af de følgende 19 indstillinger (fig. 20), selve slagsmålsscenen – mig bekendt den eneste af sin slags blandt filmhistoriens utallige og rigt varierede slagsmålsscener.

I rollen som Accattone fremviser Franco Citti i sit blik en vemodig, lidt slæbende ro, som kontrasterer den voldsomme attack på svogeren, men egentlig aldrig forlader hans udtryk og dermed bliver et af de elementer, hvormed Pasolini systematisk saboterer den overordnede narrative struktur til fordel for en slags narrativ subkultur, hvis tilvejebringelse er selve formålet med hans stilmæssige valg. Det afgørende chok indtræffer, da de to kroppe støder sammen, og Pasolini i samme nu på lydsporet lader slutkoret fra Bachs Matthæuspassion sætte i for fuld styrke: "Wir setzen uns mit Tränen nieder". Kontrapunktisk musikanvendelse er i sig selv et såre velkendt fænomen i filmkunsten, men tjener i reglen til horisontalt at intensivere den narrative fremdrift. Hos Pasolini rammer den vertikalt ned i fortællingen og flænses den op. Det smudsige slagsmål transformeres til et andet udtryksregister, både følelsesmæssigt og fortælle-mæssigt.

Transformationen understøttes af de indstillinger, hvor vi ser andre af områdets beboere strømme sammen om slagsmålet (fx fig. 2, 6, 12, 14, 16 og 19-20). Denne type reaktions-indstillinger er også et veltjent redskab i filmisk fortællekunst, ofte for dramaturgisk at fastslå en primærscenes nøjagtige betydning og følelsesmæssige værdi for publikum. Men ikke her. Mange af de tilstrømmendes bevægelser og udtryk har en slæbende, lidt sløvet karakter, der peger væk fra den umiddelbare opfattelse af primær-situationen – og minder i øvrigt om lignende scener fra Pasolinis senere film, hvor rituelle handlinger er i færd med at tage form. Måske en slags visuel ækvivalens til evangeliernes faste formel: Hvor han (Jesus) end kom frem strømmede folk til i stort tal. Men mængden er også *hoben*, der udstøder og stener, eller fremviser apatisk ligegyldighed. De tilfører slagsmålet en sakral betydning. Den solstegte, støvede plads mellem de usle boliger forvandles til en scene, hvor en epifani finder sted.

Slagsmålet gennemføres med overbevisende realisme – her er absolut ikke tale om *stunt-verfremdung* – men de stilmæssige greb trækker os som publikum ud af enhver umiddelbar spænding om f.eks. udfaldet af kampen, ligesom indstillingerne med faderen, der henter en kniv og bremses af datteren dårligt registreres som en trussel, men snarere virker lidt...nåja, "skoleteater"-agtige (fig. 7-9). Som publikum gribes vi af en sorg og medlidenhed, som i starten er svær at placere i den narrative sammenhæng.

Slagsmålet skildres i en række totaler. Der er ingen forsøg på at skabe identifikation eller fremdrift gennem medrivende detaljer. I starten forsøger omkringstående at skille de kæmpende ad, men i den fjerde indstilling overlades de til sig selv i en dvælende indstilling, hvor de sammenfiltrede kroppe også synes at finde et øjeblik ro sammen (fig. 4-5). Og med ét åbenbarer den "subkulturelle" fortælling sig midt i hovedfortællingens oplænsede rester. Forklædt som slagsmål overværer vi den arkaiske kults *hieros gamos* – det hellige samleje, men mellem to mænd (fig. 4-6).

Den lidt akavede tilføjelse af faderen med den oprejste kniv isoleret i en nærindstilling har sin absolutte nødvendighed og berettigelse (fig. 8), for han er jo det falliske og patriarkalske teokratis repræsentant, som vil kastre og udslutte den vederstyggelige blasfemi og

Fig. 9. Moderen prøver at stoppe sin far.



Fig. 10. Kampen/elskoven fortsætter.



Fig. 11. Andre hjælper til for at afværge knivstikkeri.



Fig. 12. Nabolaget ser til.



Fig. 13. På ny forsøger mænd at skille dem ad.

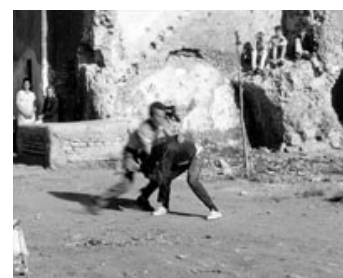


Fig. 14. Det lykkes at hive svogeren til side, men han går på ny til angreb på Accattone.



Fig. 15. Kampen fortsætter.

perversion, der truer naturens og samfundets orden. I forlængelse heraf opleves de omkringståendes forsøg på at skille "de kæmpende" ad også som hobens forsøg på at skille "de elskende" ad (fig. 4, 13, 17). Kærlighedens og den mest intensive hengivenheds epifani finder sted i den størst tænkelige skidne armød.

I scenens sidste indstilling forlader Accattone "slagmarken" eller "elskovslejet", og mens han overdænges af skældsord, nærmer han sig kameraet frontalt (fig. 20), og scenen slutter i en nærindstilling af hans ansigt, hvor alt andet fortoner sig som baggrund, og hvor modlysets *chiaroscuro* tilfører dybe skygger under øjnene og fremkalder indtrykket af lidelse og død. Lignende indstillinger er typiske for filmen i sin helhed og gør det umiddelbart indlysende, hvorfor Pasolini tog sin fotograf med ind til Carl Th. Dreyers *Jeanne d'Arcs Lidelse og Død* (1929) for at give ham et begreb om sine intentioner.

Det er vigtigt at understrege, at den scene, jeg her har undersøgt, er fuldstændig blottet for enhver allegorisk påtrængenhed. Den er tværtimod overvældende i sin realisme. I en stærkt omdiskuteret analogi anså Pasolini filmen for at være *virkelighedens skriftsprog*. Hermed forsøgte han på teoretisk grundlag at formulere sin passionerede opfattelse af filmsprogets privilegerede adgang til virkeligheden. Han mente selv, at det egentlige budskab i *Accattone* lå i dens stil, som var "sakraliserende" – ikke som følge af personernes behov for forløsning fra deres sociale elendighed, heller ikke som følge af den fatalitet, der bringer historien til afslutning, men i stedet gennem stilens blik på verden. Virkeligheden er kun tilgængelig gennem åbenbaring. Og den åbenbarer sig kun for et særligt blik. Hvilket blik?

#### Perspektiver

Flere forskere har hæftet sig ved den frontale nærindstilling hos Pasolini – og dens konsekvenser for fortællingen. Konklusionen er, at disse indstillinger – der ofte indfanger *ragazzi di vita* - separerer sig fra fortællingens strøm, bl.a. fordi gestus og udtryk ikke lader sig forbinde eller tyde ud fra den omliggende meningssammenhæng. Ofte giver Pasolini afkald på blikretningskodens mulighed for at skabe tids- og rummæssig kontinuitet. Fænomenet er blevet set i sammenhæng med metafysiske træk ved hans værk og også sat i forbindelse med hans seksualitet. Her vil jeg se det i lyset af den verdslige udgave af begrebet *epifani*, som vi knytter til bl.a. James Joyce, altså den pludselige og intensive åbenbaring af et stykke virkelighed.

Pasolini bekæmpede både i sin kunst og i sin journalistik med lidenskab det fremvoksende konsum-samfunds organisering og trivialisering af tilværelsen og kulturen. Han identificerede denne side af moderniteten som en "fascisme uden ansigt". Mod disse overgribende strukturer var det nødvendigt at mobilisere et taktisk blik, et tyveblik, hvormed man i det rette øjeblik kunne frarøve ensretningen dens bytte. Efter forteksterne til *Accattone* sætter han et motto fra Dante, hvor Satan beklager sig til Gud over, at denne har stjålet en fortabt sjæl fra ham. Og Gud begrunder: Jeg tog imod ham for en enkelt tåres skyld i hans øje. Guds blik er et tyveblik.

Med sin stil stjæler Pasolini virkelighedselementer fra den narrative superstruktur. Og åbenbarer derved en større og uset virkelighed for os. Med sin sans for steder og deres lys ("I sin kerne er film et spørgsmål om sol", sagde han i 1962) og for det enkelte menneskes suveræne udtryk i gestus og mimik, sproglige vendinger og hele kropslige og sjælelige nærvær bringer han os i kontakt med en "forhistorisk" verden, der er trængt ud i civilisationens yderkanter. Hans bedste film formår til stadighed – med Walter Benjamins ord – "at tænde håbets gnister i det forgangne". Lige fra Rom og til Randers.



Fig. 16. Moderen til Accattones barn opfordrer til at skille dem ad, før de tager livet af hinanden.



Fig. 17. De skilles ad.



Fig. 18. Isoleret i billedfeltet rejser Accattone sig fra jorden.



Fig. 19. Med nabolaget i baggrunden udgyder svogeren flere trusler.



Fig. 20. Accattone går vemodigt bort fra scenen med fronten mod kameraet og hoben i baggrunden.

## Fakta

En tak til Jefferson Gomez dos Santos, som åbnede mit øje, og til Armando Lopez-Vidal, der fortalte mig – ikke hvad jeg så i *Accattone*, men hvad *Accattone* så i mig.

### Filmografi (hovedværker):

*Accattone* (1961)  
*Mamma Roma* (1962)  
*La Ricotta* (1962)  
*Il Vangelo secondo Matteo* (1963)  
*Uccellacci e uccellini* (1966)  
*Edipo re* (1967)  
*Teorema* (1968)  
*Porcile* (1969)  
*Medea* (1970)  
*Il Decameron* (1971)  
*I racconti di Canterbury* (1972)  
*Il fiore delle mille e una notte* (1974)  
*Saló, o le 120 giornate di Sodoma* (1975)

### Bibliografi

Som man allerede sagde om Goethe-litteraturen I 1800tallet – Goethe und kein Ende! – kan man sige om Pasolini-litteraturen i dag: Pasolini und kein Ende! Her er et lille udvalg:

Andersson, Lars Gustaf. *Ånglarnes barn. En studie i Pier Paolo Pasolinis filmer*. Lund: Boxbox, 1992.

Bregstein, Philo. *Whoever Says the Truth Shall Die. A Film about Pier Paolo Pasolini*. Holland 1981.

Greene, Naomi. *Pier Paolo Pasolini – Cinema as Heresy*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1990.

*Kosmorama 97*. Det danske Filmmuseum, 1970.

Naldini, Nico. *In den Feldern Friauls. Die Jugend Pasolinis*. Stuttgart: Commedia-und-Arte-Verlag Mayer, 1987.


Rohdie, Sam. *The Passion of Pier Paolo Pasolini*. Bloomington: Indiana UP, 1995.

Schwartz, Barth David. *Pasolini Requiem – en biografi*. Falun: Scandbook, 1994. [Stockholm: Bonnier Alba]

Siciliano, Enzo. *Pasolini*. New York: Random House, 1982.

Stack, Oswald. *Pasolini on Pasolini*. London: Thames and Hudson, 1969.

Thomsen, Christian Braad. *Pasolini. Den evige kætter*. En monografi. Århus: Klim, 1998.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

## Manden der skød Jesse James

Af [HENRIK HØJER](#)

**Jesse James har en lang filmkarriere bag sig. Seneste skud på stammen er Andrew Dominiks *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*. En anderledes titel til en anderledes film om en af det vilde vestens største legender og hans banemand.**

For nogle måneder siden afsluttede DR2 den fremragende amerikanske westernserie *Deadwood* (2004-2006). Har man set bare få minutter af serien, har man et ganske godt billede af det afmytologiserede og behårde western-univers serien etablerede, men måske også et billede af, hvordan serien skabte en form for remytologisering i kraft af de skarpt tegnede karakterer, den uforlignelige dialog og en yderst kreativ brug af underlægningsmusik, klipping og kameraarbejde.

Når jeg nævner David Milchs *Deadwood* her, er det fordi den på flere leder og kanter deler sin ambition med Andrew Dominiks *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (Herefter *Jesse James*). Begge vil de ind under huden på myten om det vilde vesten, uden at svigte genren og dens ikonografi. Men hvor David Milch valgte et ståsted mellem realismen og grotesken som sit foretrukne udgangspunkt fremstår *Jesse James* mest af alt som Sam Peckinpahs *Pat Garrett & Billy the Kid* (1973) eller John Fords *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) inspireret af Terrence Malicks *The New World* fra 2005.

Dominiks film er nu alligevel helt sin egen, selv om Kirk Honeycutt fra *The Hollywood Reporter* nok ikke er helt enig. Han er langt fra imponeret, og jeg vil i det følgende løbende kommentere og diskutere med ham og Politikens Søren Vinterberg; ikke fordi, jeg har noget imod netop de to udmærkede anmeldere, men fordi deres anmeldelser repræsenterer en efter min mening misforstået tilgang til Dominiks film. En tilgang, der har været kendetegnende for en lang række ikke mindst amerikanske anmelderes bedømmelse.

### Mytomanen Robert Ford

Filmen fortæller historien om den 19-årige Robert Ford, der lige netop når at deltage i Jesse James-bandens sidste togrøveri inden James brødrene går hver til sit. Robert er fuldstændig besat af myten om Jesse James, denne Robin Hood-agtige sydstatsbandit, der skildres i de billige dime-novels, den unge mand gemmer i en lille skotøjsæske under sin seng. Jesse James er ikke imponeret, vel nærmest frastødt, da de to mødes første gang, men han soler sig alligevel i det beundrende blik, og lader Robert Ford drage med tilbage til Jesse James' familie, hvor de sidste knuder skal løses inden den legendariske bande er historie. Over de næste måneder rider Ford og James ud og ind af hinandens liv. Vi følger Robert Ford der fortsat er ganske forgabt i myten om Jesse James men som må kæmpe med virkelighedens noget mere nuancerede karakter. Vi følger ligeledes Jesse James, der efter gruppens opløsning, forsvinder mere og mere ind i forfølgelsesvanvid, melankoli og metafysiske anelser.

Efter at have slået flere tidligere bandemedlemmer ihjel, slår han igen pjalterne sammen med Robert Ford og hans bror Charly Ford, og det er under et ophold i James-familiens hjem, Ford griber sin revolver og skyder Jesse James ned bagfra.



FIG. 1: *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, Andrew Dominik, 2007.



FIG. 2: Robert Ford spillet af Casey Affleck kigger beundrende eller måske nærmere frustreret på sit store idol?

Robert Ford kan nu selv indtræde i mytologiens kongerække som manden, der skød Jesse James, men han må sande at historien om sydstaternes Robin Hood er langt stærkere end fortællingen om den lidt sæere Ford, der skød en sydstatsgentleman ned bagfra. Langsomt men sikkert vokser myten om Jesse James, mens Robert Ford huskes som manden, der skød helten i ryggen.

### Koldblodig massemand eller vemodig drømmer?

På mange måder er Robert Ford, der jo også figurerer side om side med Jesse James i filmens titel, filmens mest interessante figur. Filmens titel skal nemlig tages med et gran salt, og spørgsmålet er faktisk om filmen ikke ender med at nuancere hans karakter mere end nogen anden: Titlens kujon er den eneste, der tør sige James midt imod og langsomt udvikler forholdet sig fra utvetydig beundring til en bizar blanding af fascination og forbandelse. Kirk Honeycutt skriver:

Most gang members are wary if not frightened of the moody Jesse and his explosive, often murderous temper, but Robert is irresistibly drawn to him. It's never clear to either man whether Robert wants to be like Jesse or destroy Jesse or, somehow, become him. The film is nothing if not a meditation on a fan's obsession with a celebrity, a phenomenon now called stalking.

But Dominik, who also wrote the script, drags out this poisonous courtship with protracted scenes either virtually empty of significance or redundant. Clouds roll swiftly over western skies. The weeds flap in the breeze. Men grunt and spit and stare at one another in mockery or fear.

[Læs hele anmeldelsen her](#)

I en række af de anmeldelser, der er fulgt i kølvandet på filmens premiere sammenlignes relationen James/Ford med Mark David Chapmans dyrkelse af sit store idol John Lennon, som han endte med at skyde den 8. december 1980. Og filmen er, som også Honeycutt er inde på, helt uomtvisteligt historien om mytomaniens galskab, men ellers er det mere kendetegnende, hvor uenige anmelderne er om, hvad det egentlig er for en Jesse James, de får serveret. Mens Honeycutt kalder Pitt 'murderous', 'moody' og 'explosive' beskriver Søren Vinterberg i sin anmeldelse i Politiken filmens Jesse James som "... en koldblodig massemand og lederbegavelse fremstillet som vemodig drømmer og familiefar."

Sandheden er nok at Brad Pitts portræt lægger sig et sted imellem disse to yderpoler: Han er både en vemodig drømmer, sød familiefar og humørsyg massemand. Måske forventer vi entydige portrætter af Hollywoods store stjerner, men Andrew Dominik forstår på fornem vis at udnytte Brad Pitts stjernestatus i sit forsøg på at beskrive et menneske, der er såvel myte som skinbarlig og utiltalende virkelighed.

Overskriften på Vinterbergs anmeldelse er i øvrigt *Western-drama sætter sig mellem to stole*. Her er han først og fremmest utilfreds med filmens forsøg på at favne virkelighed og mytologi i det samme billede, "...socialhistorisk dokumentar og røverromantisk melodrama." kalder han det. Men filmens vægren sig ved at vælge side, klæder i denne anmelders øjne westerngenren; det gælder beskrivelsen af Jesse James, men også æstetisk idet splittelsen siver langt ud i filmens form.

### "Clouds roll...men spit..."

Det er her fornævnte umage kombination af henholdsvis tv-serien *Deadwood* og den Terrence Malick'ske accentuering af filmmediets lyriske sider kommer ind i billedet. Det er en beskidt, uhumsk, ubarberet og ikke mindst detaljerig verden, vi præsenteres for. Samtidig understreges universets indbyggede skizofreni af de elegiske billeder af små mænd i store landskaber og af en anelsesfuld Jesse James, der forsøger at afkode landskabet dets hemmeligheder. Ståstedet mellem det prosaiske og et mere lyrisk register skildres rammende af Honeycutt i citatet ovenfor, når han skriver: "*Clouds roll swiftly over western skies. The weeds flap in the breeze. Men grunt and spit and stare at one another in mockery or fear.*"

Kornet bøjer sig for brisen mens menneskene grynter, spytter og fryser i billeder, der mere bringer mindelser om Hammershøis interiør og Edward Hoppers gotiske landskaber end om neo-neo-realistiske beskrivelser af virkeligheden, som den var.

Andrew Dominik vil nemlig både blæse og have mel i munden: Jesse James er både 'larger than life' og et ganske lille menneske med morderiske tilbøjeligheder, og hans univers er på en gang monumentalt



FIG. 3: Massemand eller vemodig drømmer? Dominiks film skildrer Jesse James som en meget sammensat person.



FIG. 4: Jesse James har metafysiske anelser og i en række indstillinger, betragter vi ham, alene, omgivet af et landskab, der synes uigennemtrængeligt men ladet med betydning.

og alt, alt for prosaisk. Jeg synes balancegangen lykkes, selvom man nok kan give Honeycutt og Vinterberg ret i at enkelte scener strækkes ud over smertegrænsen.

Dominik forklarer selv det adstadige tempo på følgende vis:

It just works better that way. It puts you in this weird kind of alpha state. Everything about the movie's saying, "go to sleep, go to sleep." The music lulls you and co-existing along with that is this kind of building anxiety. Which is... in a musical sense that's how it works best.

[Læs hele interviewet her](#)

Og man må give ham ret. Den hypnotiske stemning og det dvælende tempo giver sammen med den afslørende titel filmens begivenheder en aura af rituel og irreversibel proces, som Bo Green Jensen rammende udtrykker det i sin anmeldelse i Weekendavisen den 2. november.

Filmen er i øvrigt mesterligt fotograferet af Roger Deakins og man kan glæde sig til flere monokrome billeder fra hans hånd i efterårets premiere *No Country for Old Men* (Coen brødrene) og *In the Valley of Elah* (Paul Haggis).

### Manden der skød Jesse James

Jesse James har en lang karriere bag sig på film og i tv. Af de mere obskone bidrag til Jesse James-folkloren kan nævnes *Jesse James Meets Frankenstein's Daughter* fra 1966 (instr. William Beaudine), mens henholdsvis Henry Kings *Jesse James* fra 1939, Nicholas Rays *The True Story of Jesse James* (1957) og Walter Hills *The Long Riders* (1980) hører til i den vægtige ende af spektret.

Kings og Rays film bygger på samme originalmanuskript af Nunnally Johnson og sidstnævnte genbruger endda scener fra filmen fra 1939. Der er dog tale om temmelig forskellige film, og det er først for alvor i Rays film, at de problematiske sider af James' personlighed antydes. I ingen af filmene lægges der skjul på, at Frank og Jesse var kriminelle, men det er billedet af en sydstatsgentleman med Robin Hood'ske tilbøjeligheder, man sidder tilbage med i begge tilfælde. Denne udlægning passede ikke Sam Fuller, der i 1949 instruerede *I Shot Jesse James*, hvor historien blev fortalt fra Robert Fords synsvinkel.

Andrew Dominiks projekt kan minde om Sam Fullers, men det er nu ikke den film, jeg ser som *Jesse James'* uægte tvilling. Jeg kan nemlig ikke helt slippe billedet af John Wayne som Tom Doniphon i John Fords *The Man Who Shot Liberty Valance*. Det er ham, der skyder Liberty Valance, men det er James Stewarts Ransom Stoddard, der løber med æren. Det er vidt forskellige ikoner, de punkterer, Doniphon og Robert Ford, men resultatet er det samme: Doniphon rydder vejen for en verden, der ikke har plads til hans frontier-idealer, mens Robert Fords nedskydning blot får legenden om Jesse James til at stå endnu stærkere, og til det sidste kaster sin lange skygge over hans liv.

*The Man Who Shot Liberty Valance* og *Jesse James* er vidt forskellige film i en række henseender, men i deres fokusering på Doniphon og Ford slår de begge et slag for to tragiske skæbner, der ryddede vejen for et moderne Amerika, som herefter forviste dem til glemslen.



FIG. 5: John Wayne som Tom Doniphon i John Fords *The Man Who Shot Liberty Valance*. Han rydder vejen for et moderne Amerika men må ligesom Robert Ford tage til takke med en plads i skyggen.

## Fakta

*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, Andrew Dominik, 2007.

### Citerede anmeldelser/interviews:

[Kirk Honeycutt i The Hollywood Reporter](#)

[Søren Vinterberg i Politiken](#)

[Interview fra firstshowing.net](#)

Bo Green Jensens anmeldelse er fra Weekendavisen den 2. november 2007

### Nævnte film/serier:

*Deadwood*, skabt af David Milch for HBO, 2004-2006.

*Pat Garrett & Billy the Kid*, Sam Peckinpah, 1973.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962.

*The New World*, Terrence Malick, 2005.

*Jesse James Meets Frankenstein's Daughter*, William Beaudine, 1966.

*The True Story of Jesse James*, Nicholas Ray, 1957.

*Jesse James*, Henry King, 1939.

*I Shot Jesse James*, Sam Fuller, 1949.

16:9 - november 2007 - 5. årgang - nummer 24

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.  
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-07. Alle rettigheder reserveret.

## Alt om Ang Lee

Af [HEIDI PHILIPSEN](#)

Wallflower Press' Directors' Cut-serie tæller efterhånden en snes bøger om store instruktører som f.eks. Roman Polanski og David Lynch. Senest er bogen om Lars von Trier kommet til. Men allerede i sommer blev æren taiwanesiske Ang Lee til del. Bogen er skrevet af lektor i engelsk Whitney Crothers Dilley fra Shin Hsin Universitetet i Taipei, Taiwan, og i bogen deler hun generøst ud af sin store viden om en bemærkelsesværdig instruktør, som mange først bemærkede, da han instruerede succes-filmen *Brokeback Mountain* (2005, fig. 2 og 3).

### Perfect timing

*Brokeback Mountain* gjorde Lee til bedste instruktør med en fortjent Academy Award i 2006. Dilley griber, med udgivelsen af denne bog, chancen for på et velvalgt tidspunkt i kølvandet af *Brokeback*-succesen at udbrede kendskabet til Lees tidligere værker.

Disse andre film har før været beskrevet, men her får du bogen, der omhandler samtlige af hans film til dato. Siden filmen *The Wedding Banquet* i 1993 (på dansk: *Tre der elsker hinanden*) har jeg selv med stor interesse fulgt Lees karriere og den forholdsvis sparsomme litteratur, der er fulgt i kølvandet på den. Dilleys bog *The Cinema of Ang Lee – the Other Side of the Screen* er et kærkoment, velskrevet og seriøst bidrag til denne litteratur. Forfatterens indsigt i kinesisk kultur præger bogen positivt og giver værdifulde indsigter og dermed også tematiske analyse-strategier til Lees film.

Dilley præsenterer løbende de ytringer og konflikter, både fra filmbranchen, Lees far og Lee selv, som har været forhindringer eller i hvert fald omstændigheder på hans bumpede karriere-vej. Dette, at Dilley introducerer læseren for Lees både personlige og faglige problematikker, er en optik, der er anvendt gennem hele bogen. Ynder man ikke at læse ud fra denne optik, må man hellere lade bogen blive på boghylden.

### Bogens skelet

*The Cinema of Ang Lee* er logisk opbygget med et indledende kapitel, der primært omhandler de forhindringer - f.eks. Lees fars modstand mod sønnens valg af erhverv - der nær havde betydet, at Lee ikke var blevet filminstruktør. Derefter er hvert kapitel dedikeret til en film. For de læsere, der ikke måtte have kendskab til hans farverige værk-palet, er Lee instruktøren bag så forskellige film som: *Pushing Hands* (1992), *The Wedding Banquet* (1993), *Eat Drink Man Woman* (1994), *Sense and Sensibility* (1995, fig. 4), *The Ice Storm* (1997), *Ride With the Devil* (1999), *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000, fig. 5), *Hulk* (2003, fig. 6) og *Brokeback Mountain* (2005). Som der gøres opmærksom på i Dilleys bog, har disse films afsæt i forskellige genrer, budgetstørrelser og øvrige produktionsomstændigheder influeret på deres udformning og modtagelse. Men som en rød tråd, vævet gennem dem alle, er kærligheden.

### Styrken er også svagheden

Netop Dilleys fokus på det produktionsmæssige og tillige det personlige må anses for at være såvel bogens styrke som svaghed. Hun 'læser' hans film bl.a. med fokus på, hvilke personlige forhold, der har influeret

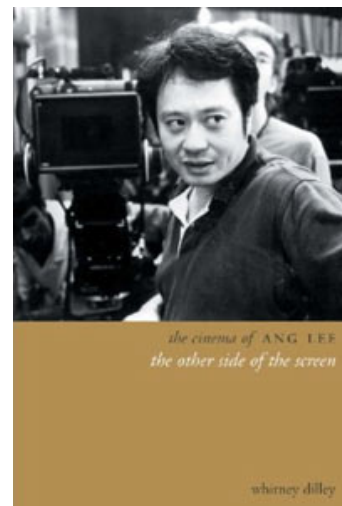


Fig. 2 og 3: I den utraditionelle western *Brokeback Mountain* forelsker hovedpersonerne Jack og Ennis sig i hinanden – en udfordring for såvel deres egne som omgivelsernes normer.



Fig. 4.

dem. Eksempelvis interesserer hun sig for Lees til tider problematiske forhold til sin far. En sådan biografisk læsning synes ikke ubegrundet. Alligevel kunne jeg som læser have ønsket at vide endnu mere om de fiktive fædre i værkerne og lidt mindre om den faktiske far. Nok får jeg også af de alenlange citater, hvor Lee kommenterer sine egne film og deres tilblivelse. Som eksempel kan man slå ned på siderne 105 og 106 i Dilleys bog, der nærmest er en slags dagbog fra instruktørens arbejde med *The Ice Storm*.

Er man en anden slags læser end undertegnede. Er man f.eks. typen, der holder af den biografiske læsning - og biografismen har unægtelig fået en renæssance de senere år - samtidig med, at man er filminteresseret, så er *The Cinema of Ang Lee - the Other Side of the Screen* absolut værd at læse fra ende til anden. Hører man derimod til den del af målgruppen, som er filmentusiast, filmstuderende, filmunderviser eller noget lignende, vil jeg snarere anbefale bogen som et grundigt opslagsværk, når man skal bruge viden om et specifikt værk. Til dette formål er bogen anbefalelsesværdig. Den byder på mange gode forslag til tematiske læsninger med fokus på Ang Lee's foretrukne emner, nemlig kriser forårsaget af familieforhold, mangel på kommunikation, kulturkløfter, traditionsbundethed samt identitet, køn og sex på tværs af generationer og grænser.

### Centrale replikker

I bogen gengives desuden centrale replikker fra filmene, som er enten sjove eller tankevækkende. Den indeholder også en stor rigdom af viden om især kinesisk kultur, som hjælper til at forstå Lees optagethed af kulturkonflikter mellem kinesisk og amerikansk kultur (i f. eks. *The Wedding Banquet* (1993) og *Eat Drink Man Woman* (1994)). Endelig giver den et unikt indblik i kinesisk film, og dikotomierne mellem kinesisk og amerikansk film, hvilket fungerer som en af Dilleys forklaringer på, at Lee er blevet en så vigtig instruktør også i vesten. Eksempelvis skriver hun:

Lee's dramas do not aim for a standard Hollywood 'happy ending'. On the whole, Chinese dramas do not reach such a state of 'closure' - there is a much greater tolerance of unresolved sadness and pain. This is why his films, with this Chinese Aesthetic, have such an appeal to the Hollywood-saturated English-speaking world (Dilley 2007: 173)

Ingen af Lees film kan betragtes som dét, man med filmforskeren David Bordwells betegnelse kunne kalde for rene udgaver af 'klassisk narration'. Netop deres oftest uforløste slutninger, deres tillid til, at tilskueren selv kan udfylde huller i fortællingen mv., er karakteristika, der fjerner hans film fra den amerikanske mainstreamfilm. Selvom Lee har boet i USA siden 1978, er hans film ikke blevet typisk amerikanske, men repræsenterer netop et kærdokument alternativ til mainstreamfilm-industrien. Som Dilley anfører, er det måske netop Lees 'fremmede' blik på den amerikanske kultur, der medvirker til, at han tegner så tankevækkende og præcise billeder af især den amerikanske familie, som han har gjort siden *The Ice Storm* (fig. 7).

### Auteuroptikken

Man kan også vælge at springe lidt let over oplysningerne om Lee som person og læse hele bogen med dét for øje at betragte Lee som auteur. Med denne optik får man nemlig muligheden for at følge hans foretrukne temaer over tid, gennem adskillige genreskabeloner og på tværs af arbejdet med forskellige producere i skiftende lande - og få øje på det tydelige mønster i Lees film, som Dilley er med til at tegne.

Frem toner linjer, der alle dybest set peger på noget så enkelt som universel kærlighed, og dennes skiftende betingelser igennem historiske begivenheder og på tværs af kulturer og landegrænser. I *The Ice Storm* er det fx Watergatekrisen og i *Ride with the Devil* Den Amerikanske Borgerkrig. De respektive historiske perioder er i Lees film 'blot' brugt som kulisser til en iscenesættelse af endnu et forrygende drama om kærlighed. Dilley får trukket denne og andre store linjer op - på tværs af Lees værker - ikke mindst i bogens sidste kapitel "Conclusion - the Dream of Cinema".

Stilhed og kommunikationsbrud som udtryk for fortrængninger følger hun også på tværs af Lees film. Disse temaer knytter hun især til filmene *The Ice Storm* og *Brokeback Mountain*, idet hun f.eks. skriver:

Like *Brokeback Mountain*, *The Ice Storm* is a masterpiece of silence. The screenplay reflects how the characters do not listen to each other; instead they talk at each



Fig. 5.

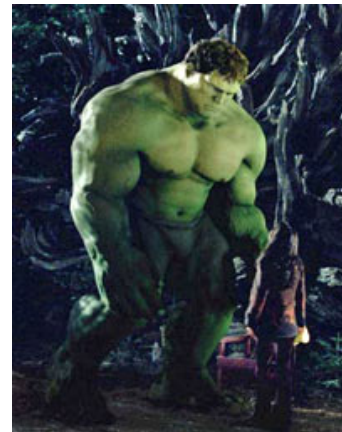


Fig. 6: Ang Lee har begået sig i mange stilarter og genrer, bl.a. animationsfilmen *Hulk*.



Fig. 7: *The Ice Storm*, 1997.

other without resolution. This technique, the use of silence, is similarly employed in *Brokeback Mountain* (Dilley 2007: 168)

De udvalgte replikker, der som nævnt er en gevinst ved Dilleys bog, er med til at underbygge f.eks. pointen omkring stilhed og mangelfuld kommunikation. Som illustration af dette – hentet fra kapitlet om *The Ice Storm* - kan nævnes det signifikante replik-skifte mellem den udearbejdende far, Jim, der omsider kommer hjem til sine børn og glad siger: "Hey guys, I'm back", og hans ældste søn, Mikey, der ganske upåvirket responderer: "You were gone?".

Kommunikation som tema har Dilley utrolig mange gode og tekstnære eksempler på. Desværre er et andet centralt motiv ret fraværende. At mad ofte bruges som et ledemotiv i Ang Lees film, må betragtes som et væsentligt auteur-træk hos Lee (fig. 7 og 8). Dette har Dilley fat i, hvad angår de første af hans film, såsom *Tre der elsker hinanden*. Mens det desværre nærmest overses i de senere film, såsom *Brokeback Mountain*.

#### Tiltrængt bogbidrag

Dilleys bog er en stor del af vejen skrevet med en klædelig akademisk sikkerhed, som når f.eks. hun nævner Roland Barthes' begreb 'the writerly text' i en hurtig, men velbegrundet vending, til at forklare, hvor meget af fortolkningen i en Lee film, der er lagt ud til tilskuerne (Dilley 2007: 173)

Hendes akademiske værk er uægtelig et tiltrængt bidrag til den samlede litteratur om Lee. Men det har som antydning sin begrænsning dels i den store vægt på biografiske og produktionsmæssige forhold; dels i den mangelfulde udfoldelse af Lees brug af audiovisuelle virkemidler. Hvor er refleksionerne over disse virkemidler som f.eks. lyd, musik, klipping, framing og farver? Som medieforsker eller mediestuderende får man hurtigt øje på, at det ikke er inden for filmanalyse, Dilleys kompetencer ligger.

Selvom Lees værker ikke er udtryk for et avantgarde filmsprog, så spiller hans anderledes nænsomme brug af dette sprog en ikke uvæsentlig rolle i hans film. Dette forhold anerkendes også af Dilley. Hun gør således særligt i sin konklusion, men også pletvis i de resterende kapitler, opmærksom på den særlige, nænsomme æstetik (inspireret af kinesisk film), som er væsentlig i Lees film - ikke mindst i de sidste af hans værker. Men brugen af audiovisuelle virkemidler bliver desværre ikke for alvor udfoldet i bogen *The Cinema of Ang Lee – the Other Side of the Screen*.

Når den nu omhandler stort set alt om Ang Lee (måske også lige lovligt meget om hans person og hans egne filmovervejelser), kunne denne vinkel også med fordel være dækket. Med dette forbehold in mente vil jeg gerne - både som akademiker og Lee-film-entusiast - give bogen mine anbefalinger.



Fig. 7 + 8: Maden er ofte et ledemotiv i Ang Lees film. Dette har Dilley fat i, hvad angår de første af hans film, mens det overses i de senere film. Her billeder fra *Eat Drink Man Woman* (1994).

## Fakta

Whitney Crothers Dilley: *The Cinema of Ang Lee – The Other Side of the Screen*, Wallflower Press 2007 (Serien Director's Cut)

#### Anden litteratur om Ang Lee

Ellen Chesire: *Ang Lee*, 2001

Heidi Jørgensen: *Ang Lees forfriskninger og forfrysninger in Made in Amerika – tendenser i amerikansk film*, red. Jørgensen og Schubart, 2003

#### Biografiske nøgleoplysninger

Ang Lee er født i Taiwan i 1954. Han er gift og har to børn. Han flyttede i 1978 til USA med sin familie.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)



## Lindsay Anderson: *If...*

Af [PETER SCHEPELERN](#)

***If...* er en af de film, der bedst har bevaret ånden fra '68. Lindsay Andersons nyklassiske film, der vandt Guldplamen i Cannes, fremstiller den britiske kostskole som et totalitært mikrokosmos og giver en skarp analyse af stivnede samfundsnormer og ung revolte.**

Kostskolen er en hjørnesten i det klassiske engelske samfund. Her bliver autoritetstro, lydighed, hakkeorden og en egen pervers accept af underkastelse og afstraffelse indprentet hos imperiets sønner. Det foreskriver traditionerne i hvert fald. Den rituelle kostskoleverden, der indtil nyere tid var forbeholdt drengene, var en veloverlagt forberedelse til hæren, kirken og samfundslivet.

Engelsk film har jævnligt behandlet emnet, ofte ud fra en forholdsvis hyggeligt-nostalgisk tilgang, med filmatiseringer af klassisk kostskolelitteratur som Tom Hughes' *Tom Brown's School Days* fra 1857, James Hiltons sødladne *Goodbye, Mr. Chips* fra 1934 og Terence Rattigans skuespil *The Browning Version* fra 1948. Og i moderne tid er genren – hvis man kan kalde kostskolefilmen en genre – blevet eftertrykkeligt genoplivet med *Harry Potter*-bøgerne og –filmene.

### Hævn over tyrannerne

Lindsay Andersons *If...* går imidlertid til emnet på en mere kritisk måde. For der er også tradition for at skildre opdragelsesinstitutionerne ud fra en mere eller mindre bitter erindring om mishandling og tyranni, sådan som vi kender det fra Scherfigs skoleroman *Det forsømte forår* og fra film som den svenske *Hets* (1944, med manuskript af den debuterende Ingmar Bergman) og den nye danske *De unge år*, Jacob Thuesens film om Den Danske Filmskole omkring 1980 (med manuskript af pseudonymet Erik Nietzsche, hvis sande identitet synes at være klarlagt). I disse tilfælde er skoleskildringen lidt af et hævn tog, et velformuleret tak-for-sidst til opdragerne. Det samme gælder til en vis grad *If...*, der går tilbage til manuskriptet *The Crusaders*, skrevet i 1960 af David Sherwin, der havde masser af traumatiske kostskoleerfaringer at trække på.

Lindsay Anderson selv havde imidlertid haft en uproblematisk skoletid, så det var ikke der, skoen trykkede for hans vedkommende. For ham var stoffets allegoriske muligheder det afgørende: kostskolen set som model på et undertrykkende politisk system, en slags totalitær stat med lunefulde magthavere og vilkårlige afstraffelser, et parallelsamfund med sine egne forkvælede love, men samtidig introduktionen til den virkelige verden. *If...* tog afsæt i en realistisk samfundsskildring og skabte et overbevisende og præcist tegnet miljø. Men hovederindet var af allegorisk karakter.

Filmen blev første (og bedste) del af Andersons hovedværk og centrale bidrag til filmkunsten, trilogien om det engelske samfund, fortsat med *O Lucky Man!* (1973) og *Britannia Hospital* (1982), hvor en satirisk fabulerende Anderson tager os gennem samfundsinstitutionerne. *Extremely British* – men også almengyldigt.

### Nul i opførsel

Drengeskostskolen er et univers, der egner sig godt som mikrokosmos, hvor det autoritære samfund og dets sammenbrud kan skildres



effektivt. Den store klassiker på dette felt, som Anderson var fuldt bevidst om, er Jean Vigos franske *Nul i opførsel* (1933). Her tager en flok kostskoledrenge magten, binder læreren i sovesalen og hejser piratflaget over skolens tag, mens de i slutscenen under en højtidelig fest bombarderer den bizarre rektor og de indbudte autoritetspersoner med skidt og skrald, en scene der åbenlyst står fadder til *If...*s berømte afslutning, hvor kostskolens revolutionære flok – de såkaldte Crusaders – griber til våben under den årlige festgudstjeneste.

Hovedskikkelsen er Mick Travis, en figur, som Anderson (stadig med Sherwin som forfatter) fortsatte med i trilogiens andre film, spillet af Malcolm McDowell, der blev periodens ikoniske fremstilling af følsom/brutal ungdommelighed – også og ikke mindst i Kubricks *A Clockwork Orange* (1972). Han er oppe mod systemet, står bestemt til nul i opførsel, men det er en pointe, at det ikke egentlig er staben af hykleriske, groteske lærere, der er de egentlige undertrykkere, men den lille magtelite af ældre elever (ligesom vi kender det fra en moderne kostskolefilm som *Ondskan* efter Jan Guillous roman). Det munder ud i væbnet kamp mod de falske autoriteter - men det drejer sig også om seksualiteten som frihedens på én gang konkrete og symbolske tumleplads.

Pigen, som Travis møder på et cafeteria, tilhører både virkeligheden og fantasien, og det er hende, der markerer seksualiteten som revolutionær drivkraft. I den henseende fangede Anderson tidsånden ret præcist, for når 68'er-generationen gør krav på en fremtrædende plads i verdenshistorien, skyldes det jo ikke mindst, at den opfandt sammenkoblingen af den politiske og den seksuelle frigørelse.

Og overhovedet kom filmen på det rette tidspunkt med en mildest talt heldig timing. Optagelserne til filmen, der fik premiere i december 1968, var netop blevet færdige (på det ærværdige Cheltenham College, hvor Anderson selv havde gået), da studenteroprøret i Paris brød ud i maj 1968.

#### Lærestykke a la Brecht

Filmen er ikke fuld af politiske diskussioner (sådan som man ser de i samtidige Godard-film), men af signifikante scener, der gennem illustrative analyser af mini-samfundets mekanismer viser vejen frem til den uundgåelige revolte. Der er tale om et såkaldt *Lehrstück* a la Bertolt Brecht, som også er inspirationen til Verfremdungs-effekter som kapiteloverskrifterne, de pludselige – og umotiverede – skift mellem farve og sort/hvid samt de illusionsbrydende indslag af absurditet i handlingsgangen: som når rektor opbevarer den fornærmede præst i en skuffe i sit kontor, eller når den pæne hvidhårede dame til slut rasende retter maskingeværet mod oprørerne, mens hun råber "Bastards! Bastards!"

Anderson startede sin karriere i dokumentarismen (hans fine Oscar-vindende kortfilm *Thursday's Children* fra 1954 er på dvd'ens ekstramateriale) og kom ad den vej til spillefilmen. Det ungdommelige nybrud, der markerede sig som nybølge i Frankrig, arriverede som *kitchen sink realism* i den nye engelske film. Her blev den nye sociale bevidsthed taget op i film, der udsprang af de nye tendenser i britisk teater og litteratur, som Tony Richardsons *Look Back in Anger* (1958), Karel Reisz' *Saturday Night and Sunday Morning* (1960) og Lindsay Andersons debutspillefilm *This Sporting Life* (1963).

Det er film, der på en konkret og hverdagsagtig måde kredser om realiteterne i det britiske samfundsliv. Andersons debutfilm var en besk historie om en hård fyr fra arbejderklassen; via sit rugby-talent smager han på middelklassens søde liv, inden han bliver sendt retur til elendigheden. I *Saturday Night, Sunday Morning* møder vi også den unge, handlekraftige mand fra arbejderklassen, spillet af Albert Finney, der sætter sig op mod stivnede konventioner og sværger på, at han ikke vil gå i den småborgerlige fælde, som forældrene er havnet i. Hans projekt er ikke politisk, men personligt. Men typisk nok slutter det med, at han får løbet hornene af sig og til sidst er på vej ind i folden. Tæmmet og borgerliggjort stævner han sammen med den nydelige unge pige frem mod parcelidyl og middelklassevelfærd.

Det er interessant at konstatere, at det faktisk var Reisz' *Saturday Night and Sunday Morning* og ikke Andersons *If...*, der kom med den korrekte analyse. Der kom ikke revolution, men velfærdssamfund. Men tænk, *hvis* .... Ja, men sådan gik det bare ikke.



Fig. 2: De fleste der har set Lindsay Andersons *If...* husker det afsluttende billede af Malcolm McDowell, der skyder vildt omkring sig. McDowell var egentlig for gammel til rollen som Mick Travis, men han fik overbevist Anderson om, at han var den unge skuespiller, der bedst af alle inkarnerede Travis' anarkistiske oprør mod det etablerede samfund.

## Fakta

*If ...*, Lindsay Anderson, 1968. Engelsk premiere 19.12.1968 i London; i Danmark fik den premiere 29.8.1969 under titlen *Hvis*.

En vigtig bog om Lindsay Anderson og hans film er svenskeren Erik Hedlings *Lindsay Anderson* (London 1998).

Criteria's dvd-udgave omfatter filmen i flot restaureret udgave med kommentarspor af filmens hovedskuespiller, Malcolm McDowell, samt filmhistorikeren David Robinson; ekstradisk med BBC-udsendelse fra 2003 om filmens tilblivelse; interview med skuespilleren Graham Crowden samt Andersons *Thursday's Children* (1954); desuden et hæfte med Lindsay Andersons interview med sig selv, notater af filmens manuskriptforfatter David Sherin samt artikel af filmkritikeren David Ehrenstein.

Se også hjemmesiden: [www.geocities.com/malcolmtribute/if.html](http://www.geocities.com/malcolmtribute/if.html)



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - november 2007 - 5. årgang - nummer 24

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.  
ISSN: 1603-5194. Copyright © 2002-07. Alle rettigheder reserveret.

## 16:9 in English: *After Hours* on the *Miracle Mile*: The Logic of Nightmares in Film

Af [KATHERINE SPRING](#)

**Film critics frequently describe Martin Scorsese's *After Hours* (1985) and Steve De Jarnatt's *Miracle Mile* (1989) as "nightmarish," but they do not explain how the films evoke this impression. Drawing on recent scholarship in cognitive studies of film, this article shows how the films encourage us to empathize with protagonists experiencing frustration and anxiety, two ingredients of nightmares.**

Released in the United States less than four years apart, Martin Scorsese's *After Hours* (1985) and Steve De Jarnatt's *Miracle Mile* (1989), betray remarkably similar narrative structures. In each film, a male protagonist finds himself trapped in a world in which chance and coincidence continually thwart his ability to attain a relatively modest goal in a limited period of time. In *After Hours*, Paul Hackett (Griffin Dunne) struggles to return to his apartment in uptown Manhattan following a late night excursion to New York's Soho neighborhood; in *Miracle Mile*, Harry Washello (Anthony Edwards) scrambles to find his new love interest, Julie (Mare Winningham), and reach a nearby helicopter pad in time to escape an imminent nuclear attack on Los Angeles. Along the way, each protagonist apprehends a cast of characters who frustrate his attempts to attain his goal.

In their basic narrative forms, *After Hours* and *Miracle Mile* rhyme with comedic "road films," like *Planes, Trains, and Automobiles* (1987) and *Harold and Kumar Go to White Castle* (2004), in which characters seek to achieve modest objectives but are derailed by a barrage of comic distractions. However, reviewers responding to *After Hours* and *Miracle Mile* frequently described the diegetic worlds traversed by Paul and Harry with a particular adjective: nightmarish. A review in *Film Quarterly* noted the film's "nightmarish contemporary landscape" (Van Daalen 1988, p. 31), and film historian Harry M. Geduld, writing in *The Humanist*, described *After Hours*'s narrative as a "love story turned nightmare" (1985, p. 39). A staff writer for *Variety* deemed the film a "nightmarish black comedy" (1985, p. 145), Pauline Kael labeled its setting a "nightmare world" (1985, p. 101), and Roger Ebert watched the film "building its nightmare situations step by insidious step" (1985) (1).

Although *Miracle Mile* earned a more tepid critical response than *After Hours*, it nevertheless inspired a similar vocabulary in reviews, which wrote of the film's deployment of a "nightmarish string" of events (Gold 1988, p. 34) and depiction of a "nightmarish zaniness" (Brown 1989, p. 61). Ebert, who noted similarities between the two films, wrote that they "both show the city at night, sleeping, dreaming, disoriented, while a character desperately tries to apply logic where it will not work" (1989) (2). Ebert was also reminded of "the logic of one of those nightmares in which you're sure something is terrible, hopeless and dangerous, but you can't get anyone to listen to you."



(1) Such phrases are reiterated in additional reviews of *After Hours*, including those provided by Andrew Kopkind (1985, p. 623) and Andrew Sarris (1985, p. 54). Although a number of other critics do not employ the descriptors "nightmare" or "nightmarish," they nevertheless liken the narrative to an ominous tale (Kauffmann 1985, p. 26; Canby 1985, p. C6). Reviews stimulated by the DVD release in 2004 reinvigorated the nightmare metaphor (Tobias 2004).

(2) See also Richardson (1989, p. C4) and Holden (1989, p. CC16).

I cite these reviews not as a means of implying a falsehood about film critics – that they might possess a limited vocabulary of descriptors – but rather, to suggest that the frequency with which the term “nightmare” appears in their reviews may reveal something significant about the effect of *Miracle Mile* and *After Hours* on the affective states of the films’ spectators. Put frankly, what about these two films evoke an impression of the nightmarish? Although this question immediately brings to mind the oneiric metaphor of film theory, which compares films and dreams, this essay formulates an answer by drawing on more recent scholarship in the field of cognitive film studies. The oneiric metaphor has remained a persistent model for film theory and has inspired an abundance of film criticism, but it is not very effective in helping us to understand how films generate particular cognitions and emotions in spectators (3). A cognitivist approach to *After Hours* and *Miracle Mile* can explain how film form functions to produce an impression of frustrated and anxious characters who, in turn, foster a comparable affective state in film spectators.

### Setting the Stage for Empathy

*After Hours* and *Miracle Mile* share two salient traits that give rise to frustration and anxiety, the prototypical qualities of nightmares. The first of these traits is restricted narration, which limits what we know about a narrative to knowledge acquired by a particular character. For instance, as David Bordwell reminds us, the conventional detective film tends to limit what we know to what the detective/protagonist knows. Most films regulate their use of restricted narration, distributing it across multiple characters and to varying degrees. Even detective films often depart from the rule of restricted narration in order to provide us with more or less information than the character. By giving us knowledge of events and withholding that knowledge from characters, detective films produce effects of curiosity or suspense (Bordwell 1985, p. 64-65).

But *After Hours* and *Miracle Mile* are remarkable because they grant spectators nearly complete and exclusive access to a single character. With very few exceptions across each film, we travel through the neighborhoods of Soho and *Miracle Mile* along with Paul and Harry, respectively, learning about characters as they learn about them and discovering answers to questions as they discover them. Very rarely do we receive information unavailable to Paul or Harry, and when we do, the effect is neither one of suspense nor curiosity. For example, as Harry sleeps through the night, his alarm clock defunct, we see Julie waiting outside Johnie’s Coffee Shop Restaurant, where she has agreed to meet Harry at the end of her work shift (fig. 1). As a means of telling us that Harry misses his date, the scene is unnecessary, for we could have deduced as much from our knowledge of his burnt-out alarm clock. But the scene functions to introduce us to a crucial space: the telephone booth. From the booth in which Julie calls Harry (fig. 2), Harry will later answer a misdirected phone call from an anonymous man, Chip, who works at a North Dakota missile silo and claims that nuclear warheads are set to strike Los Angeles in fifty minutes (fig. 3). Other than rare exceptions such as this, however, each film utilizes its central protagonist as the primary conduit for disseminating narrative information to the film spectator.

When a character becomes our primary source for narrative information, we experience what Murray Smith calls “alignment,” an attachment to that character because we have continual access to their spatiotemporal surroundings as well as access to their subjective states (Smith 1995, pp. 83-84, 142-146) (4). I argue further that as a result of their use of highly restricted narration, *After Hours* and *Miracle Mile* encourage us to empathize with the protagonists – that is, to adopt affective states comparable to those of the characters. As Berys Gaut writes, “If our knowledge of what is fictional in the film corresponds to a high degree with that of a particular character, there is a tendency to identify affectively and to empathize with the character” (p. 210). By adopting a character’s narrational point-of-view, we are likely to emulate the character’s affective state (Gaut 1999, p. 208; Smith 1995, p. 81; Neill 1996, p.186).

### An Empathic Style

In order to increase the likelihood of spectatorial alignment and empathy, filmmakers exploit techniques of editing and mise-en-scène. The most obvious device of visual style that serves such purposes is the optical point-of-view (POV) shot, which presents the spectator with

(3) Laura Rascaroli (2002) traces the appearance of the oneiric metaphor over the course of film theory, from the French Impressionists of the 1920s through psychoanalytic film theorists of the 1960s. But, as Noël Carroll (1988) has shown, the oneiric metaphor is rife with logical flaws and shortcomings, which are especially evident in contemporary film theory.



Fig. 1-3. *Miracle Mile*. The telephone booth.

(4) Literary theorists Gérard Genette (1980, p. 162) and Mieke Bal (1997, pp. 142-161) call this process “focalization.” Edward Branigan (1992, pp. 100-107) describes the process of focalization with respect to film narration.



exactly what the character sees. One might argue, therefore, that if a filmmaker wished to create a film with purely restricted narration, and limit a spectator's understanding of narrative information solely to a character's perceptual observations, then her film should consist of a series of optical POV shots, like *Lady in the Lake* (1947). But neither *Miracle Mile* nor *After Hours* contain an extraordinary number of optical POV shots. How do they use restricted narration to generate empathy in spectators?

There are two responses to this question. One is that although each film does not contain a series of optical POV shots, they tend to situate the protagonist in proximate surroundings to what the spectator sees, so that there exists the *possibility* of the protagonist sharing in the spectator's observations. For example, a scene in *After Hours* begins with a shot of two thieves exiting an apartment building with stolen goods. One thief complains that his statue was stolen, and the duo continue to chat as they climb into their van and drive away. At first, Paul is nowhere to be seen, but as the van pulls away to the right, the camera pans left and Paul appears on the left side of the screen (fig. 4-7). While we may deem it unlikely that Paul heard their conversation, the possibility exists. The point is that the film provides us with roughly the same access to narrative information that it provides to Paul.

A second response is perhaps more convincing. A number of cognitivists have argued that optical POV shots are not the most effective way to communicate a character's affective state to an audience. Expressive reaction shots are superior (Smith 1995, pp. 158-159; Gaut 1999, pp. 209-210; Currie 1995, pp. 174-75). An actor's performance, which shows us facial gestures and other bodily cues, often reveals more about a character's subjective state than that which is revealed by an optical POV. Smith writes, "The more a film attempts to render in a literal fashion the subjectivity of a character through the adoption of optical POV, the more it surrenders the power to evoke the full range of a character's mental states, through the powerful mechanism of facial expression" (p. 160).

*Miracle Mile* inserts an optical POV, shot through a car windshield, that belongs to an ancillary character who has smashed a car through the window of a department store (fig. 8). But it is the shot that follows, Harry's reaction of surprise (fig. 9), that De Jarnatt emphasizes, here by means of a longer shot duration. In *After Hours*, Scorsese alternates a series of shots representing Paul's optical POV with his reaction shots, depicting the protagonist's escalating anxiety (fig. 10-14). The dramatic intensity of the sequence builds as Paul races on the street (fig. 15), finally falling to his knees and, with outstretched arms, shouting to an unknown listener his expression of frustration, "What do you want from me? What have I done? I'm just a word processor, for chrissakes!" (fig. 16). As these examples show, a director need not infuse a film with optical POV shots in order to encourage an audience's alignment with a character's subjective state. Restricted narration, used in conjunction with expressive reaction shots, can cue viewers to understand and empathize with the affective state expressed by a protagonist.

#### Frustration, from Narrative to Character to Audience

In addition to highly restricted narration, *After Hours* and *Miracle Mile* share another trait: they lack a definable antagonist. Most fictional narrative films feature a character who intentionally provides a complicating action, which in turn prevents the protagonist from attaining her goal until the narrative's resolution. But *After Hours* and *Miracle Mile* contain no such antagonist. Instead, narrative obstacles and challenges are presented as functions of chance and coincidence. These mechanisms constitute the dominant, governing principle of narrative organization in each film (5).

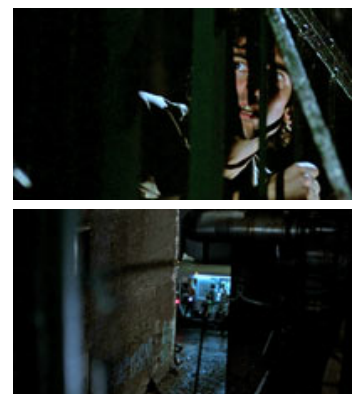
Consider, for example, a few consecutive sequences from *After Hours*. The film's first major plot point occurs at approximately thirty minutes into the story, when Paul becomes annoyed by Marcy's (Rosanna Arquette) cryptic conversations and decides to return to his apartment in uptown Manhattan. Upon leaving Marcy's place, he descends into a subway station, where he is informed by the ticket attendant that the fare increased from \$0.90 to \$1.50 less than three hours ago, at midnight. Refused entry to the subway, Paul returns to the streets and seeks refuge from the pouring rain at the nearby Terminal Bar. There, he befriends the bartender, Tom, as well as the server, Julie. When Paul reveals his predicament to Tom, the bartender offers to give Paul



Fig. 4-7. *After Hours*. As the van pulls away to the right, the camera pans left and Paul appears on the left side of the screen.



Fig. 8-9. *Miracle Mile*. We are presented with an optical POV of an ancillary character who smashes a car (fig. 8) but it is Harry's reaction of surprise (fig. 9) that is given more prominence.



some spare change, but, by chance, his cash register is broken and will not open. Tom asks Paul to go to his nearby apartment and retrieve the special key for the register. Paul gets the key from Tom's apartment, and for a moment we find ourselves believing that Paul will be able to return home, but on his way out of Tom's apartment building, he is apprehended by two of Tom's neighbors. They accuse Paul of breaking into the building illegally. Paul convinces them of his innocence, and they let him go, but the momentary delay enables Paul to notice two men hauling off a statue that resembles one which he saw at Marcy's apartment. So, instead of returning to the Terminal Bar to exchange Tom's keys for subway fare, he buzzes Marcy's place. There he discovers Marcy's lifeless body; later he learns that Marcy was Tom's girlfriend. Throughout the remainder of *After Hours*, Paul is teased with opportunities to escape Soho and return home, but each of those opportunities is undermined by a chance coincidence.

*Miracle Mile* foreshadows its dominant narrative principle of chance early on, when a cigarette flicked by Harry off his balcony ricochets through a chain reaction, ultimately causing Harry to miss his date with Julie, which places him at the phone booth just in time to receive the misdirected phone call (Brown 1989, p. 61). From this point onward, we see a series of chain-reaction intrusions that impinge upon Harry's ultimate goal, which is to retrieve Julie and bring her to the top of a nearby insurance building, where they can escape by helicopter from Los Angeles. For example, once he manages to bring the clueless and bewildered Julie to the helicopter pad, Harry realizes there is no pilot. Leaving Julie to wait for him at the top of the building, Harry scurries frantically through the twilight streets of Los Angeles until he finds someone who can fly a helicopter. As he rushes with the potential pilot to the insurance building, Harry hears Julie's voice in the distance; apparently, she has figured out what is happening and has decided to search for Harry. But Harry does not wish to leave Julie stranded on the streets, so he chases after her, forcing him to abandon the pilot in the meantime. Just as Harry and Julie are poised to reconnect, a cop car speeds between them and crashes into the window of a department store. Following this intervention, Harry and Julie unite, but the narrative pattern continues: small-scale goals are set and thwarted, and the primary goal seems less attainable every minute.

One effect of a narrative's heavy reliance on chance and coincidence is that, as Geduld points out, they are likely to be condemned "on the grounds of [their] implausible use as a mere *deus ex machina* for resolving plot complexities" (p. 39). As Andrew Sarris reported after viewing the first few scenes of *After Hours*, "Already I am having problems with the probabilities" (1985, p. 54). While the accumulation of coincidences might be appropriate in other dramatic genres, such as melodrama (Brewster and Jacobs 1997, pp. 25-27), it functions in *After Hours* and *Miracle Mile* to increase the level of frustration and anxiety felt by the protagonist. So much is obvious from the expressive reaction shots, like those described above, which depict Paul and Harry in affective states of shock, surprise, frustration, and anxiety – not unlike the states associated with a prototypical nightmare. Each protagonist becomes overwhelmed by his seemingly hopeless situations. Lastly, because the films' systems of restricted narration provide viewers with continual and exclusive access to the protagonists' affective states, we tend to empathize with their nightmarish experiences.

#### Avenues for Further Study

This essay has sought to explain the nightmarish impression left by viewings of *After Hours* and *Miracle Mile*. I have argued that this impression is a result of restricted narration, the abundance of narrative coincidences, and our propensity as film viewers to empathize with film characters. I will conclude by suggesting two avenues for further study and analysis.

First, as mentioned at the outset of this essay, *After Hours* and *Miracle Mile* bear narrative structures similar to those of comedy road films. Additionally, *After Hours* has been cited as a dark comedy as frequently as it has been described as nightmarish. In this context, how do the films modulate two seemingly opposed affective states, namely, anxiety and comic reactions? A comparative analysis with comedy road films could help to explain the ways in which *After Hours* and *Miracle Mile* elicit a range or mix of emotional states from viewers. Certainly the presence of comedian performers, as well as comic dialogue,



Fig. 10-14. *After Hours*. Scorsese alternates a series of shots representing Paul's optical POV with his reaction shots, depicting the protagonist's escalating anxiety.



Fig. 15. *After Hours*. Paul races on the street.



Fig. 16. *After Hours*. Paul expresses his frustration: "What do you want from me? What have I done? I'm just a word processor, for chrissakes!"

(5) For more on the subject of the "dominant" as a principle of organization in film, see Kristin Thompson (1988), 89-97.

distinguish the comedy road films, but a more detailed analysis, perhaps one which considers spectatorial alignment, is warranted.

This first avenue suggests a second. Although character frustration builds steadily throughout *After Hours* and *Miracle Mile*, critical response suggests that the films also sustain a constant and pervasive tone of frustration and entrapment. Here Greg M. Smith's (2003) theory of "mood cues" would prove especially fruitful. According to Smith, moods and emotions are mutually dependent: emotional jolts sustain longer-lasting moods, and moods prime audiences for individual emotional jolts. Smith's model could help explain how *After Hours*, *Miracle Mile*, and other films possessing similar narrative structures, produce more or less constant tonal levels of comedy and frustration, and the effect of those varying levels on viewers' affective states.

- - -

The author wishes to thank editor Jakob Isak Nielsen for his insightful and incisive comments on an earlier version of this essay.

## Fakta

### Literature

- Bal, Mieke. *Introduction to the Theory of Narrative*, 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.
- Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London and New York: Routledge, 1992.
- Brewster, Ben, and Lea Jacobs. *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Brown, Georgia. "Magi Tar Pit Ride." *Village Voice* (May 23, 1989), p. 61.
- Canby, Vincent. "Screen: *After Hours* from Martin Scorsese." *New York Times* (September 13, 1985), p. C6.
- Carroll, Noël. "Film, Emotion, and Genre." In *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, eds. Carl Plantinga, Greg M. Smith (Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1999), pp. 21-47.
- Carroll, Noël. *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, 1988.
- Currie, Greg. *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- [Ebert, Roger. \*Chicago Sun-Times\* \(October 11, 1985\), accessed October 1, 2007.](#)
- [Ebert, Roger. \*Chicago Sun-Times\* \(June 9, 1989\), accessed October 1, 2007.](#)
- Gaut, Berys. "Identification and Emotion in Narrative Film." In *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, eds. Carl Plantinga, Greg M. Smith (Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1999), pp. 200-216.
- Geduld, Harry M. "The Long Arm of Coincidence." *The Humanist* 46 (January/February 1986), pp. 39-40.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Gold, Richard. "Miracle Mile." *Variety* (September 7, 1988), pp. 34-35.
- Holden, Stephen. "Waiting in California for the Next Big Bang." *New York Times* (May 19, 1989), p. C16.
- "In Brief: *After Hours*." *New Yorker* (November 11, 1985), p. 27.
- Kael, Pauline. "Airhead's Delight." *New Yorker* (September 23, 1985), pp. 101-103.
- Kopkind, Andrew. "Films." *The Nation* (December 7, 1985), pp. 623-624.
- Kauffmann, Stanley, "Hell and Other Matters." *The New Republic*, (October 14, 1985), pp. 26-27.
- Neill, Alex. "Empathy and (Film) Fiction." In *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, eds. David Bordwell, Noël Carroll. (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996), pp. 247-259.
- [Rascaroli, Laura. "Like a Dream: A Critical History of the Oneiric Metaphor in Film Theory." \*Kinema\* \(Fall 2002\), accessed October 1, 2007.](#)
- Richardson, John H. "Filmmaker Recalls Problems Posed by Uncompromising Script: The Long Road to *Miracle Mile*." *Globe & Mail* (Toronto), (May 27, 1989), p. C4.
- Sarris, Andrew. "Stranded in Soho's Mean Streets." *Village Voice* (September 17,

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

1985), p. 54.

Smith, Greg M. *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Smith, Murray. "Imagining from the Inside." In *Film Theory and Philosophy*, eds.

Richard Allen, Murray Smith (Oxford: Clarendon Press, 1997), pp. 412-430.

Tan, Ed S. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, trans. Barbara Fasting. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1996.

Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988.

[Tobias, Scott.](#) "After Hours." *The Onion A.V. Club* (August 23, 2004), accessed October 1, 2007.

Van Daalen, Bill. "Reviews: After Hours." *Film Quarterly* 41:3 (1988), p. 31.

Variety Movie Reviews. "After Hours." *Variety* (January 1, 1985), p. 145.

Willett, Cynthia. "Baudrillard, After Hours, and the Postmodern Suppression of Socio-Sexual Conflict." *Cultural Critique* 34 (Fall 1996), pp. 143-161.

16:9 - november 2007 - 5. årgang - nummer 24

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.  
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-07. Alle rettigheder reserveret.

## Et billedes anatomi: Malicks natur

Af [HENRIK HØJER](#)



Da Terrence Malick i 1973 debuterede med filmen *Badlands*, indskrev han sig samtidig i filmhistorien med en film, der i dag står som en af de bedste debutfilm nogensinde. Helt deroppe hvor man er i selskab med de udvalgte få: Orson Welles med *Citizen Kane* (1941), Francois Truffaut med *Ung flugt* fra 1959 og enkelte andre.

*Badlands* er den mærkværdige historie om Kit på 25 og Holly på 15, der slår pjalterne sammen, myrder hendes far og begiver sig ud på de amerikanske landeveje i deres jagt på... Ja, det er spørgsmålet. Kit og Holly fremstår nemlig mærkeligt retningsløse, og Hollys klichefyldte voice-over med den bemærkelsesværdigt usentimentale stemmeføring bliver et elegant udtryk for deres nonchalante og mærkeligt usentimentale tilgang til hele projektet. Kit dræber, og hun iagttager og langsomt må de sande, at også her ligger kedsomheden gemt lige under overfladen.

Som det er tilfældet i alle Malicks film, spiller naturen en afgørende rolle i beskrivelsen af menneskene. På billedet herover har Kit netop forladt billedet, efter at have fået afslag på sit frieri af Hollys far. Hollys far er skiltemaler, og han er ved at afslutte en reklamebillboard, hvor motivet er 'the nuclear family' anno de 1950'ere, hvor filmens handling udspiller sig.

Læg mærke til maleriets hysteriske tone såvel i farvevalg som i motiv; der holdes desperat fast i ideen om det kultiverede, civiliserede og lykkelige menneske, der for længst har underlagt sig naturen i sig selv, sine mere vulgære behov og drifter, men også naturen omkring sig. Kit og Hollys rejse fremstår som et forvrænget billede af dette menneskesyn, og billedet herover indeholder i kim selv samme pointe.

Dvælg desuden lidt ved omgivelserne, dette 'waste-land' af uberørt natur, der omkredser skiltemaleren og hans værk. Fladen med de hysteriske farver og ubekymrede karakterer fremstår som naiv idealisme eller rendyrket fortrængning med den rå, ensartede og uendelige og natur som baggrund. En pointe, der understreges af hullet i maleriet; lige under den kultiverede fernis ligger en indifferent natur og slumrer. Naturen bevidner menneskets dårskab i *Badlands* såvel som i Malicks øvrige film, og Kit og Holly udgør i den sammenhæng en forvrænget udgave af det moderne menneske i en totalt uforståede edens have.

## Fakta

Terrence Malick: *Badlands*(1973)

[Wallflower Press](#) har netop udgivet artikelsamlingen *The Cinema of Terrence Malick, Poetic Visions of America*.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



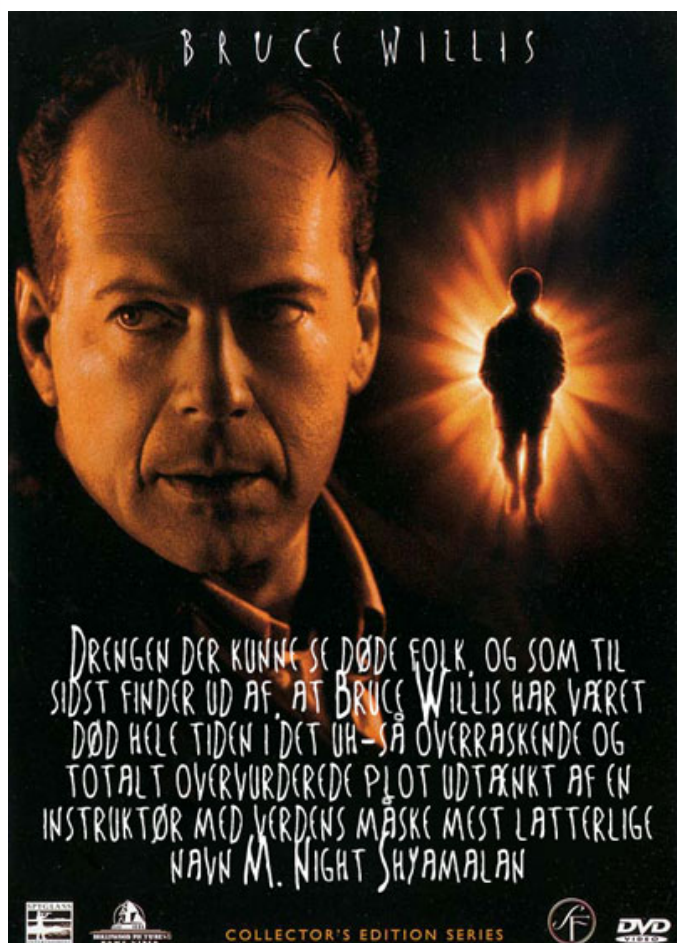
[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - november 2007 - 5. årgang - nummer 24

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.  
ISSN: 1603-5194. Copyright © 2002-07. Alle rettigheder reserveret.

## Præterea censeo: Jeg dræbte min lesbiske kone, hængte hende på en kødkrog, og nu har jeg kontrakt på tre film hos Disney

Af [BAMSES UVENNER](#)



Andetsteds i denne udgave af 16:9 finder man en anmeldelse af den biografaktuelle *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*. Der er tale om et mainstream-produkt – filmen har givetvis visse originale form- og/eller fortællermæssige kvaliteter, men ret beset har vi at gøre med en ganske almindelig biograffilm på to timer og fyrre minutter. På ét punkt skiller Andrew Dominiks film sig dog væsentligt ud fra de andre på listen over danske biografpremierer; den har en fucking lang titel! Men hvor lang er den egentlig, når det kommer til stykket?

### En kort

Inden for andre genrer end filmen er det vidt udbredt at bruge lange titler – f.eks. siger en akademisk afhandlings titels længde og kompleksitet formentlig noget om både videnskabelighed og grundighed – men når det kommer til film, er det snarere det modsatte, der er tilfældet.

Måske kan en kort titel ligefrem være en medvirkende faktor til at give

### Om *Præterea censeo*

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

en film succes. Kigger man på de seneste 30 års Oscar-historie, så har hele 10 af vinderne for Bedste Film en titel på kun ét ord: *Crash*, *Chicago*, *Gladiator*, *Titanic*, *Braveheart*, *Unforgiven*, *Platoon*, *Amadeus*, *Gandhi* og *Rocky* - og bare inden for de seneste 10 år har både *Babel*, *Munich*, *Capote*, *Ray*, *Sideways*, *Seabiscuit*, *Traffic*, *Chocolat*, *Shine* og *Fargo* været nominerede. *Lord of the Rings: The Return of the King* er den længste titel på en vinder af Oscar for Bedste Film - faktisk er det den eneste nogensinde, hvis titel har været længere end seks ord.

#### En lang

Trods den potentielle succes med korte titler, er der alligevel en række filmskabere, som gennem tiden har insisteret på at give deres film ualmindeligt lange titler. Går man tilbage til filmens fødsel for mere end 100 år siden, så var det en udbredt foreteelse, at man gennemgik hele filmens handling i dens titel: *Another Demonstration of the Cliff-Guibert Fire Horse Reel, Showing a Young Girl Coming from an Office, Detaching Hose, Running with It 60 Feet, and Playing a Stream, All Inside of 30 Seconds* (1900). Som det også fremgår, er der ikke tale om en særligt lang film; det er lige før, det tager længere tid at læse dens titel end at se den.

Også her i det nye årtusinde finder man eksempler på film med ganske lange titler, f.eks. den blot ni minutter lange animationskomedie med det herresjove navn, *The Man with the Smallest Penis in Existence and the Electron Microscope Technician Who Loved Him* (2003), og også den danske dokumentarfilm *500 stenkastende autonome voldspsykopater fra helvede* fra 2006. Sidstnævnte er i øvrigt stadigvæk biografaktuel i Vester Vov Vov i København.

#### B-film

Vender man blikket mod spillefilm i tradition forstand, så var det i første omgang B-filmen, der gjorde brug af de lange titler i værker som *I Married a Monster from Outer Space* (1958), *The Monster That Challenged the World* (1957), *Cannibal Women in the Avocado Jungle of Death* (1989), og ikke mindst *The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-Up Zombies* (1964).

I samme åndedrag burde man måske også nævne *Night of the Day of the Dawn of the Son of the Bride of the Return of the Revenge of the Terror of the Attack of the Evil, Mutant, Alien, Flesh Eating, Hellbound, Zombified Living Dead Part 2: In Shocking 2-D* (1991), men selvom det sandsynligvis er verdens længste filmtitel, er der trods alt tale om en parodi, hvor skaberne blot har lagt et nyt komisk lydspor på George A. Romeros klassiker *Night of the Living Dead* (1968).

#### A-film

*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* er det hidtil nyeste eksempel på en tendens, hvor de lange titler langsomt har bevæget sig helt op i toppen af A-films-hierakiet. Stanley Kubrick var som altid 20-30 år forud for sin tid, da han kaldte sin 1964-film *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, og fra de sidste to årtier nævner vi i flæng:

*Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004)

*I Still Know What You Did Last Summer* (1998)

*The Cook the Thief His Wife & Her Lover* (1989)

*Master and Commander: The Far Side of the World* (2003)

*Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* (2003)

*The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe* (2005)

*The Englishman Who Went Up a Hill But Came Down a Mountain* (1995)

*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (2006)

Man kan i øvrigt godt begynde at glæde sig til *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, som har forventet dansk premiere den 22. maj 2008.

#### Slut

Hvis der findes en morale i nærværende ekspedition gennem De Lange Titlers Film er den måske, at lange titler er som lange underbukser; de kan være passende og ganske rare i enkelte tilfælde, men som regel er de grinagtige og gør unødvendigt opmærksomme på sig selv. I øvrigt er titlen på denne artikel en fordanskning af Ben Afflecks - indtil *Gone Baby Gone* fra 2007 - hidtil eneste film som instruktør, kortfilmen *I*

*Killed My Lesbian Wife, Hung Her on a Meat Hook, and Now I Have a Three-Picture Deal at Disney* fra 1993.

## Fakta

Alle nævne værker i denne artikel er 'rigtige' film i den forstand, at de optræder i verdens største filmdatabase IMDb. For eksempel:

[Another Demonstration of the Cliff-Guibert Fire Horse Reel, Showing a Young Girl Coming from an Office, Detaching Hose, Running with It 60 Feet, and Playing a Stream, All Inside of 30 Seconds](#) (1900)

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - november 2007 - 5. årgang - nummer 24

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.  
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-07. Alle rettigheder reserveret.