

## 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, eksplicite, 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 renset 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 dialog's '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 udfolder 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 rytmik; 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 racepolemisk 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, ad-libbing 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 uafslædigt 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](#)