

Indholdsfortegnelse

side 3

Leder: Does Size Really Matter?

FAST INDSLAG. Den danske filmverden er ramt af fusioner og giftermål. Såvel filmtidsskrifter som filmselskaber forener kræfterne for at overleve – eller måske opnå dominans? Vi ser lidt på de nye forhold mellem magasinerne *Mifune* og *EKKO*, filmselskaberne *Nordisk Film* og *Zentropa*.



side 4

Mean Creek - en udflugt med døden

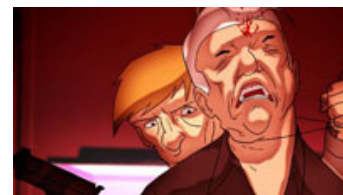
FEATURE. Undervandsoptagelser fra bunden af en grumset flod, hvor en båd passerer på overfladen. Således indledes *Mean Creek* uden at give tilskueren forudsætninger for at bestemme synsvinklen. Først halvvejs inde i filmen fastlægges synsvinklen endegyldigt. Henrik Uth Jensen undersøger, hvordan ungdomsfilmene skildrer mobning og social udstødelse som sammenstødet mellem to hierarkier og to fortællere.



side 5

Tradition og håb for dansk animationsfilm med brod

FEATURE. Fra Bennys satirisk samfundskritiske badekar til Morgenthalers konfronterende *Princess*. Dansk animationsfilm har siden 1960'erne, hvor ikoner som Jannik Hastrup og Flemming Quist Møller satte kursen med de første små kortfilm, markeret sig ved at ville mere end blot være kulørt og blød underholdning. Kasper Østerholdt Jensen har kigget på udviklingen i en stolt dansk animationstradition, der udover det nu kulturkanoniserede badekar også byder på ærlig realisme og en vaskeægte oscarvinder.



side 6

Madsen og de mandlige dilemmaer

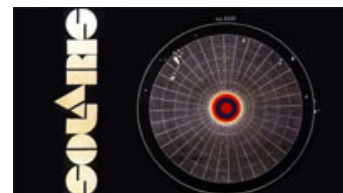
FEATURE. Biografaktuelle Ole Christian Madsen har adskillige spillefilm og tv-serier på sit CV, men den umiddelbare forskellighed er kun tilsynladende. Et af samlingspunkterne er tematiseringen af den mandlige identitet. Henning Bøtner Hansen tager med udgangspunkt i *Flammen og Citronen* en rejse tilbage i Madsens filmværk med den problematiske maskulinitet som fokus.



side 7

En scenes anatomi: Poetisk sansebedrag

FAST INDSLAG. Esben Kjær Ravn har udvalgt en magisk scene fra Andrei Tarkovskys *Solaris* (1972), hvor såvel rummet som genstandene heri ikke opfører sig, som man kan forvente. Scenen er optaget i én lang cirkulerende kamerabevægelse og fører tilskueren ind til hjertet af filmoplevelsen *Solaris*.



side 8

I krig og kærlighed

FILMANMELDELSE. *Flammen og Citronen* er et interessant springbræt til at kigge på den historiske film som genre. Men filmen er for uskarp og inkonsekvent i sine dramatiske og æstetiske valg, konkluderer Martin Skovhus i sin anmeldelse af Ole Christian Madsens bud på en dansk krigsfilm i stort format.



Farveglæde

BOGANMELDELSE. Det er svært at skrive om farver og endnu sværere at skrive om farver i bevægelse. I sin bog *Harnessing the Technicolor Rainbow: Color Design in the 1930s* gør amerikaneren Scott Higgins ikke desto mindre et meget velkvalificeret forsøg og viser, hvordan den nye farvefilmsteknologi fra Technicolor i 1930'erne udfordrede gængse ideer om film og form. Henrik Højer anmelder.

Classics Revisited

DVD-ANMELDELSE. I de seneste måneder har vi endnu engang fået chancen for at revurdere nogle af filmhistoriens knap så synlige klassikere på DVD. Jakob Isak Nielsen anmelder to af udgivelserne: Eureka's udgivelse af Fritz Langs sidste stumfilm, *Frau im Mond* (1929), og Second Run's udgivelse af Miklós Jancsó's *Szegénylegények/The Round-Up* (1965).

16:9 in English: The Big Swede: The Tribulations of a Dane in 1920s Hollywood

FEATURE. Laura Petersen Balogh is in the process of undertaking a pioneering work on Danish silent film star, Karl Dane (1886-1934). Dane rose to fame towards the end of the silent era only to be marginalised with the coming of sound. He ended up operating a hot dog stand outside of the studio where he had once been a star and ultimately committed suicide in 1934. Balogh traces his career and performative characteristics.

Et billedes anatomi: Lost in Translation

FAST INDSLAG. Film handler i forbavsende grad om menneskelige skikkelser, men de handler også om rum – eller rettere artikuleret rum. Det artikulerede rum kan have en selvstændig fascinationskraft, men det kan også tale til os om de menneskelige skikkelser, som det huser. Jens Amdi Nielsen beskriver relationen mellem rum og karakter i et udvalgt stillbillede fra *Lost in Translation*.

Præterea censeo: Kort og godt

FAST INDSLAG. I anledning af 16:9's 5-års fødselsdag kaster Bamses Uvenner et kritisk blik på tidsskriftets efterhånden ganske omfattende bagkatalog og spørger, om noget af det skrevne eventuelt kunne have været sagt med lidt færre ord. Fire f.eks.



 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

Does Size Really Matter?

Man skal måske vide det for at se det, men dansk film- og mediekritik har fået en ny aktør i den forgangne måned – sammensmeltningen af tidsskrifterne *Mifune* og *EKKO*.

For det udenforstående blik ser det mest ud som om, at storebror *EKKO* har slugt lillebror *Mifune*. Dels bærer fusionen *EKKO*s gamle og efterhånden hæderkronede navn, hvilket må siges at have en betydelig signalværdi, dels er 'chefen for bordenden' stadig den samme. Det samme gælder i vidt omfang layoutet, accenten på kendte kritikere og praktikere som skribenter samt vægtningen af indholdet.

Og det *EKKO* gør, gør de fortrinligt. Tidsskriftet – inklusive webversionen – er en gave for den alment filminteresserede læser og for undervisere på flere niveauer. Ydermere har *EKKO* formået at rejse flere debatter, der har givet genlyd i den ellers stjerne- og premierefikserede dagspresse.

Alligevel kan man godt undres over vokseværket. Og over at der tilsyneladende ikke er plads til mere end ét trykt filmmagasin i Danmark. For nogenlunde samtidig med *EKKO*s ekspansion har DFIs magasin *FILM* desværre drejet nøglen om. Nu er det slut med den umiddelbare og nemme adgang til ellers (fra provinsen) lidt vanskeligt tilgængelige infos om filmbranchen, nye initiativer fra instituttet og spændende branchenære temaer. Måske det nye *EKKO* i et eller andet omfang kunne løfte lidt af den arv? Noget tyder på, at der tænkes en smule i den retning.

Lad os håbe på, at 'bigger is better' i dette tilfælde, og at den genuine filmfaglige interesse er og forbliver drivkraften – at det aldrig bliver ambitioner om størrelsen, der primært driver *EKKO*s hjul. 16:9 læser og afventer og skriver ufortrødent ... på nettet.

At 'Size does matter' vidner en anden 'fusion' i den danske filmbranche om. Selskaberne *Nordisk Film* og *Zentropa* har i februar slået pjalterne sammen. Det gamle, solide, velbjergede og gennemkommercielle *Nordisk Film*, som vi kan læse om i historiebøgerne, sidder nu på 50 % af aktierne i det selskab, som startedes af dansk filmhistories måske største instruktør, Lars von Trier, og hans cigarrygende spradebasse af en ven, Peter Aalbæk Jensen. Sidstnævnte har udtalt i pressen, at de to selskaber har flirtet i årevis, men hvor dybt kærligheden stikker, kan være svært at bedømme. Mest af alt ligner det et fornuftsægteskab. Om et sådant kan gøde jorden for nytænkende film, der sparker dansk film ud af hængedyndet, kan vi jo kun håbe på, men uden at forfalde til forældet moderne avantgardetænkning kunne man frygte for albuerummet til nye, unge, skæve og vidunderligt urentable film. Og for nye eller allerede eksisterende mindre produktionsselskabers skæbne.

Det kan være svært at finde nye stier, hvis du hele tiden støder på en territorialt tænkende isbjørn – verdens største landlevende rovdyr i øvrigt. Size does matter!





[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel
som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret
som PDF](#)

16:9 - april 2008 - 6. årgang - nummer 26

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. Copyright © 2002-08. Alle rettigheder reserveret.

Mean Creek - en udflugt med døden

Af [HENRIK UTH JENSEN](#)

Ungdomsfilmene *Mean Creek* skildrer sammenstødet mellem to hierarkier. Den ene forankret i en fysisk orden kendetegnet ved magt, tvang, vold. Den anden i en sproglig orden, som kun delvist erstatter den fysiske ordens kendetegn med indflydelse, valg, dialog.

George sætter kameraet til at optage. Løber hen for at spille basketball med sig selv. Rammer ikke kurven. Sam dukker op. Ser ind i kameraet, tager det op. Offscreen høres Georges rasende besked om at lade kameraet være, og så er Sam allerede slået i jorden. Kameraet filmer en meter derfra, mens George banker løs på Sam. Først her forlades kameraets subjektive point-of-view til fordel for en traditionel objektiv skildring af situationen. (fig. 1)

Sådan er George, en tyk, dum bølle. Overfaldet udløser ønsket om hævn og dermed sejladser ned ad en mindre flod med det sigende navn, Mean Creek.

Jacob Aaron Estes' ungdomsfilm *Mean Creek* fra 2004 indledes tilforladeligt og traditionelt med, at George og Sam på handlingsplanet kæmper om kameraet. Et fysisk opgør om retten til repræsentation – om at komme til udtryk og beherske udtrykket.

På fortælleplanet udspiller der sig en tilsvarende kamp om status som hovedperson og fortæller. *Mean Creek* er et eksempel på de fornemme kontrastvirkninger, der kan opstå, når en film arbejder med to ligestillede hovedpersoner.

Vi har altså at gøre med to hovedpersoner. Den ene, George, står uden for fællesskabet. Den anden, Sam, bevæger sig i løbet af filmen fra bunden til toppen af det fællesskab, som forvandler sig fra en hakkeorden bygget på fysisk magt til en rangorden bygget på dialog og sproglig indflydelse. Fra ungdommens orientering mod kroppen til den voksnes orientering mod ordet. Vejen dertil fordrer udstødelse af dem, der ikke kan eller vil etablere en jævnbyrdig samtale. Det rammer ikke kun George. (fig. 2)

Fællesskabets betingelser

I det følgende forløb etableres den rangorden, som bliver

udgangspunkt for kanoturen. Hjemme hos storebror Rocky kan Sam godt se, at han bør tage hævn men hvordan? Rockys venner Marty og Clyde kommer ind i billedet, for hvad med at invitere George med på kanotur, tage tøjet af ham og lade ham gå tilbage til byen. En grov spøg, men vel ganske harmløs.

Der tegner sig fra første færd en klar hakkeorden i det fællesskab, der kun optager George på skråt. Sam er den yngste og tager råd fra storebroderen Rocky. Clyde er Rockys ven og Martys næstkommanderende. Det er alder og vilje til vold, der definerer status i fællesskabet, så det kan ikke undre, at Marty er vant til at blive trynet af sin egen storebror Kile og dennes ven Jasper. De skal i hvert fald ikke med ud på floden.

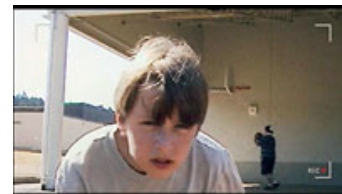


Fig.1: George (Josh Peck) har tændt sit kamera og spiller basketball i baggrunden, da Sam (Rory Culkin) nysgerrigt samler det op i forgrunden. Han bliver straks overfaldet af George. Årsag og virkning uden proportioner.



Fig.2: "Hvis du netop nu kunne dræbe George ved at knipse med fingrene, ville du så gøre det?" spørger Sams veninde Millie (Carly Schroeder) ham efter overfaldet. Rent hypotetisk naturligvis, men alene det at spørge.

George går direkte i fælden overbevist om, at det er Sams fødselsdag. Han har endda købt et vandgevær som gave. I virkeligheden vil han jo gerne falde ind og være ven, venlig, en del af fællesskabet. Hans sociale kompetencer er bare ikke så veludviklede. Qua sit køn står Millie uden for den maskuline hakkeorden. Trods hendes hypotetiske spørgsmål er volden for hende ingen mulighed. Hun bliver ufrivilligt vidne til forberedelsen af drengenes plan. Det er ikke noget, hun bryder sig om. Dermed bliver filmens første vendepunkt, da hun får Sam til at indse, at George i grunden er god nok og samtidig opstiller et ultimatum: Hun vil kun med på turen, hvis de dropper hævn. Sådant er kommandovejene. Millie forlanger, Sam skal opgive planen. Sam forklarer situationen for Rocky, som underretter Clyde, inden Marty som den sidste får noget at vide. Al forhandling skal foregå skjult for George, og Marty går kun modvilligt med til at afløse deres plan. (fig. 3)

Sandhed eller konsekvens

Men George er ikke god til at være venlig. Hans imødekommenhed virker fidel, og hans godmodige drilleri søger af sig selv mod de mest smertelige tabuer. Her handler alt om seksualiteten og forholdet til forældrene. Homoseksualiteten og døden de to emner, man skal behandle med størst varsomhed i selskab med Clyde og Marty. Clydes forældre er homoseksuelle. Marty's far har begået selvmord. Ubekymret danser George rundt i minefeltet, indtil hans mangel på situationsfornemmelse midt ude på floden får dem til at gå i gang med det spil Sandhed eller konsekvens, som oprindeligt var turens endemål. (fig. 4) Kort efter fremprovokerer George med sin hån afsløringen om det egentlige ærinde med turen.

George vakler, vantro, såret, vred. Den retfærdige harme løber af med ham, mens han efter tur sviner dem til. Sam, Millie, Clyde, og endelig Marty. Rocky overses, men under den opståede tumult er det ham, der skubber George overbord. George bliver ramt i hovedet af sit eget kamera og slås bevidstløs. Rocky springer i, men hverken George eller kameraet kan holde sig på overfladen, til han når frem. Dette dramatiske højdepunkt kløver filmen i to dele, et før og et efter. Mean Creek er ikke længere et hævdndrama, men et drama om hvordan gruppen forholder sig til spørgsmålet om skyld. Dette øjeblik giver mening til filmens titel-sekvens. Inden slagsmålet om kameraet sætter handlingen i gang, ser man lyriske undervandsoptagelser fra bunden af den grumsede flod. Billedet hvirvler hid og did, indtil bunden af båden passerer på overfladen, mens man svagt hører lyden af oprørte unge. (fig. 5)

I indledningen har vi ikke forudsætninger til at forstå billedet. Der er usikkerhed om synsvinklen og placeringen i handlingens tid. Det er fristende at antage, det er et objektivt point-of-view. Men set med kendskab til det videre forløb, er der en mere nærliggende forklaring på det umenneskelige perspektiv op mod overfladen. Titelsekvensens optagelser er efter alt at dømme fra videokameraets point-of-view. I sagens natur subjektiv, men dog en neutral, objektiv skildring af Georges dødsøjeblik. Ingen, hverken George eller Sam, er længere herre over kameraet og de optagelse, som dokumenterer dødsfaldet. Her midtvejs i filmens forløb slutter kameraets optagelser. Det er med til at skabe et komplekst spil mellem fortid og nutid i den ellers strengt kronologiske fortælling. For hvor første halvdel af filmen bygger op til dødsfaldet med Georges kamera i rollen som skriftefar og våben, så handler filmens anden halvdel om, hvordan dødsfaldet forandrer fællesskabet og konfronterer individerne med et moralsk dilemma, som de hver især står alene med.

Overfaldets årsag

Dermed kan åbningens overfald forklares og forstås. Forløbet har demeteret vores første indtryk af George og af hele situationen. George er tyk og dum, så ganske afgjort, men ingen bølle. Dette er indledningens trekantdrama. George elsker sit kamera og tillader ingen at komme mellem ham og linsen. Sam forbryder sig mod dette. George er næn om kameraet, fordi det er hans eneste fortrolige. Ingen anden lytter til ham eller tager ham alvorligt. Over for kameraet kan han være ærlig, sårbar og endda opbygge den følelse af almagt, som er hans eneste værn mod mindreværdet. Det er ved hjælp af kameraet, at han giver sit liv mening med et lønligt håb om, at optagelserne en dag vil blive afspillet og vise verden hans skjulte kvaliteter. At røre Georges kamera er som at skrive i en andens dagbog. Tro pokker George går amok, men det ved hverken Sam eller tilskueren, før det er



Fig. 3: Inden sandheden og dens konsekvenser. Fra venstre George, Millie, Marty, Sam, Clyde, Rocky.



Fig. 4: "Bring on the penis, bring on the penis," lyder det kådt fra George, mens Marty inden manddomsprøven beder ham slukke kameraet. Deres udgave af Sandhed og konsekvens handler om at demonstrere maskulinitet. Det uanset om det gælder Rockys onanifantasier, Sam og Millies tungekys eller Sams opfordring til Marty om at fremvise sin manddom.



Fig. 5: bunden af båden passerer på overfladen, mens man svagt hører lyden af oprørte unge...



Fig. 6: George er druknet. Fællesskabet er i opløsning. Hvad nu?

for sent. (fig. 6)

At tale og blive hørt

George drukner. Det hidtidige hierarki forankret i fysisk magtudøvelse har spillet fällit. Marty mener, at de skal begrave liget og dække over alt. Døden og meningsløsheden må til stadighed fortrænges fra hans verden, men hans status som anfører er ikke længere indiskutabel. Før første gang går Clyde som næstkommanderende imod Marty, men er ude af stand til at trænge igennem med fornuften, moralen og dialogen. Med sin truende adfærd trumfer Marty sin vilje igennem. Marty holder fast i kroppens forrang for sproget. Og det har han, som vi senere skal se, sine gode grunde til.

De tre andre forholder sig passivt, selv om de er enige med Clyde. Sam sender Rocky et blik. Rocky ser væk. De ved begge, at storebror her endegyldigt svigter sin lillebrors tillid. Han formår ikke med sproget at sætte sig over det fysiske hierarki. Bagefter skal de sværge og dele blod for at skjule hemmeligheden. Lommekniven går fra Clyde via Rocky og Sam til Millie, der ser på det blodige knivsblad og konstaterer, at det ikke er sikkert. Marty når slet ikke at blive sværget ind. Kniven er endt hos Millie. Mens drengene i den efterfølgende scene begraver George, dolker hun uden forklaring en skovsnegl. Dette markerer reelt sammenbruddet af hierarkiet. På hjemturen sænker tavsheden sig over fællesskabet, og de går hver til sit med løftet om ikke at sige noget til nogen. Hver især kommer de hjem til familien og afværger ethvert forsøg på at spørge ind til udflugten. Igen er det Marty, som sværger dem til tavshed.

Sproget som traume

Idet Marty opfordrer de andre til at begrave George og skjule begivenheden, røber han sin mistro til sproget. Reelt er han ikke ansvarlig for Georges død, og alligevel føler han sig skyldig. Døden er en konsekvens af hans fjendtlighed, som er tydeligt dokumenteret på Georges optagelser. Når Marty reagerer, som han gør, hænger det efter alt at dømme sammen med hans personlige traume; fortrængningen af faderens selvmord. Sproget har i form af kommandoer hidtil været med til at underbygge hans autoritet, men han kan ikke udholde tanken om igen at skulle forklare og forsvare sig over for politiet. Det ligger som uudsagt kendsgerning under det hele, at han føler sig skyldig i faderens død. Netop derfor kan han ikke acceptere de andres ide om døden som meningsløs, uintenderet – døden skal have en årsag. I sprogets orden er han magtesløs, hvilket filmen demonstrerer i to scener. På hjemturen retter Millie Marty's sprog. Sidenhen tager Sam afsked med sin storebror. Begge gør ansatser til at tale men formår ikke sætte ord på deres følelser. Det er med andre ord gode grunde til, at Marty holder fast i kroppens forrang for sproget. Men Sam er ikke underlagt samme binding.

"Du bliver nødt til at stole på mig i denne sag, Sam, jeg er din storebror." Brødrene sidder på deres fælles værelse, og dette er alt, Rocky har at hænge sin autoritet op på. Sam ser vurderende på ham, før han svarer, "Jeg stoler ikke på dig." (fig. 7+8) Nu må Sam selv træffe sine beslutninger. Alder og fysik giver ikke autoritet, og i stedet samles Sam, Millie, Rocky og Clyde for at diskutere, hvad de skal gøre. Det er nu sproget og argumentet, der skaber et nyt hierarki med Sam som den beslutningsdygtige og ansvarlige, mens Marty end ikke er blevet inviteret til mødet. Han dukker på eget initiativ op, og efter et opgør stikker han af til Mexico, mens de fire resterende opsøger Georges mor for at gå til bekendelse. (fig. 9)

"Han sagde forfærdelige ting. Ting, der aldrig skulle være blevet sagt." (fig. 10) Sams første replik i forhørsscenen viser tilbage til sproget som forklaring på tragedien. Med det udefinerede "han" bliver det uklart, om han taler om George eller Marty. De sidestilles, idet de begge kun er i stand til at benytte sproget aggressivt. George har i det foregående været fraværende, men nu vender han tilbage. Mens Sam afhøres på politistationen og giver sin beskrivelse af begivenhederne, har politiet fundet Georges kamera med optagelserne. Kommissæren kaldes ud fra afhøringen af Sam for at se de optagelser, som George hidtil har vogtet så nidkært.

(fig. 11) For første gang lytter nogen opmærksomt til alt det, han kun har kunnet betro sit kamera, og snart flyder hans stemme ind over billederne af Sam, der efter afhøring er taget med op til graven for at følge politiets arbejde. På lydsiden bliver George i døden endelig lyttet til og taget alvorligt. På billedsiden må Sam leve videre med sin nye indsigt. Hvor de i indledningen kæmpede om plads foran kameraet,



Fig. 7: Sam.



Fig. 8: Rocky.



Fig. 9: Sam, Clyde, Millie og Rocky banker midt om natten på hos Georges mor.



Fig. 10: Sams vidneudsagn bliver optaget på film.



Fig. 11: Politiet har fundet Georges kamera og bliver de første, der lytter til George.

optræder de nu samtidig på hver deres plan.

Mean Creek er således et coming-of-age-drama om to drenges forsøg på at orientere sig i forhold til to ordener. Den ene baseret på alder og fysik, den anden på fornuft og sprog. George formår ikke at beherske nogen af de to ordener. Fysisk og sprogligt falder hans aggressioner tilbage på ham selv. Sam derimod bliver i filmen voksen, idet han forkaster den første orden til fordel for den anden med erkendelsen, at sproget må skabe fælles forståelse og ikke alene benyttes til at hævde sin position i et fællesskab. I forløbet må han underlægge sig kameraet. Han er hovedpersonen i sit liv og dermed ansvarlig for sine handlinger, men samtidig er han hverken herre over forløbet eller hvordan andre ser ham. Han bærer Georges skæbne med sig. Drengen er blevet mand. Manden er blevet menneske.

Fakta

Mean Creek, instruktion og manuskript Jacob Aaron Estes, 2004

Fotograf: Sharone Meir

Medvirkende: Rory Culkin, Ryan Kelley, Scott Mechlowicz, Trevor Morgan, Josh Peck og Carly Schroeder.

Udgivet på dvd i Danmark af Scanbox Entertainment



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

Tradition og håb for dansk animationsfilm med brod

Af [KASPER ØSTERHOLDT JENSEN](#)

Dansk animationsfilm er kendetegnet ved en tradition for at ville mere end blot underholde (fig. 1). Den er båret af væsentlige emnevalg og en tro på, at man med animation kan skildre virkeligheden og livets reelle problemer. Traditionen er dels funderet af Jannik Hastrups omfattende produktion, nuanceret af Børge Rings egenproduktioner og udviklet fra det antydende til det konfronterende af Anders Morgenthales med værket *Princess* (fig. 2).

Nybølger i Bennys badekar

Traditionen for dansk animationsfilm med brod blev funderet i 1960'erne af primært Jannik Hastrup og Flemming Quist Møller. Sammen lavede de korte animationsfilm – heriblandt de grænseoverskridende film *Concerto Erotica* (1964) og *Slambert* (1966), der satirisk kommenterede på samtidige debattemner. I 1966 stod de bag julekalenderserien *Hvordan man opdrager sine forældre*, hvori en flok storbyunger deler erfaringer om, hvorledes de snyder deres forældre og satte spørgsmålstegn ved forældreautoritet. Tiden var ikke moden til at kombinere antiautoritære opfordringer og børneunderholdning, hvilket resulterede i seerstorm. Hastrup og Quist Møller var i 1966 tidligt ude, men i 1971, hvor der var premiere på *Bennys badekar* (fig. 3), var antiautoritet, forældre- og samfundskritik aktuelle temaer i Danmark. I *Bennys badekar* kombinerer Hastrup og Quist Møller antiautoritære budskaber med fantasi, sang og jazz i et legende og kreativitetssprudlende undervandsunivers. Hermed favner filmen både samtidens politisk funderede del af ungdomsoprøret samt dyrkelsen af frihed, samvær og kreativitet.

Internationalt byder årene fra midt i 1950'erne til midt i 70'erne på et væld af forsøg på at skabe realfilm, der vil mere og andet end at underholde. Herhjemme afspejles perioden primært i en række ungdomsfilm, der tematisk var forholdsvis grænsesøgende og til dels inspireret af den franske nybølge, La Nouvelle Vague. Til trods for den nye bølge holdt det danske biografpublikum og de danske producenter i bemærkelsesværdig grad fast i folkekomedien. Det betød, at nybølgen ikke bød på mange danske moderne film, og Danmark lod sig næsten udviske af den internationale filmhistorie.

Bennys badekar (fig. 4) er Danmarks nok bedste eksempel på brydningstiden. Filmen fortæller om drengen Benny, der i sit badekars fantastiske undervandsunivers søger tilflugt fra de voksnes og betonbyggeriets fantasiforladte verden. Efter Quist Møllers manuskript, figurer og baggrunde animerede og instruerede Hastrup filmen, der nu betragtes som en klassiker (1). Filmen, der indeholder klare politiske budskaber, er sammensat med et glimt i øjet – i et legende og fantasifyldt udtryk, hvilket elegant kombinerer tidens ofte bombastiske og polariserede politiske bevidsthed med samtidens hyldelse til fantasien uden det naive og eskapistiske præg, som ligeledes var på spil i samtiden. Kombinationen er afgørende, da den umuliggør en polarisering af værdisæt. *Bennys badekar* fremstår i denne kontekst fint nuanceret. Årsagen til at filmen mere end nogen anden favner og samler tidsånden, er måske en distance til samtiden og de ekstremer, den indeholdt. Quist Møller fortæller i tråd med dette om sit forhold til ungdomsoprøret:



Fig.1: Med Bennys rejse ned i badekarrets fantastiske verden, hvor han bl.a. træffer på den forfængelige Hummerdreng (billedet), funderede Jannik Hastrup og Flemming Quist Møller en tradition for dansk animation med en brod.

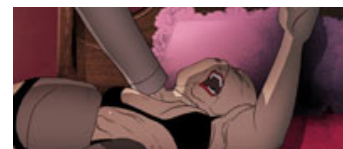


Fig.2: Med den brutale og konfronterende *Princess* har Anders Morgenthaler skabt en film, der på én gang bekræfter og fornyer traditionen for dansk animationsfilm med brod.



Fig.3: Med den fabulerende og jazzede fantasirejse *Bennys badekar* (1971), anslås en både satirisk og samfundskritisk tone, som er gennemgående i Hastrups samlede filmografi.



Fig.4: Citar, Hammondorgel, bare bryster, flirt og seksualitet er eksempler på de mange tidstypiske elementer, som indgår i *Bennys badekar*, der i høj grad favner tidsånden anno 1971.

(1) "Pas på ikke at gj' mig for mange roser for *Bennys badekar*. Jeg var instruktør, men det meget udførlige manuskript inkl. den improviserede speak var Flemmings." (J. Hastrup i mailkorrespondance med K. Ø. Jensen)

Selvfolgeligt deltog jeg i hippie-koncerter og love-ins, men for mig var det bare en stor fest. En historisk midsommeruge, hvor der var mad og penge nok til alle. Men jeg var hele tiden klar over, at vi levede i en højkonjunktur, at vi var rigere end alle andre, og det var derfor, vi kunne feste. (M. Piil, 2005:293)

En både hård og livsbekræftende realisme

Bennys badekar anslår en både satirisk og samfundskritisk tone, som er gennemgående i Hastrups filmografi, der samtidig er den mest omfattende og indflydelsesrige inden for dansk animation. Afgørende for traditionen er, at Hastrups film ofte omhandler væsentlige emner, som skildres vha. en ikke-sentimental fortælle måde. Døden er således et genkommende tema. I eksempelvis *Samson & Sally* (1984) (fig. 5) udspringer sig en makaber nedskydning af hvalungen Samsons mor. Under eksekveringen fokuseres på Samson – hans reaktion er ingenlunde forsøgt forsødet. Sorgen og derpå vreden er dyb og mærkbar.

Drengen der ville gøre det umulige (2003) er en både poetisk, humoristisk og barsk fortælling om en dreng, der kæmper med identitet og tilhørsforhold efter at være vokset op blandt isbjørne. Indledningsvis og motiverende for historiens plot, føder en isbjørnehun en død unge. Sorgen over tabet er i filmen ikke gemt væk men derimod ganske mærkbar. I et forsøg på at erstatte tabet af bjørneungen stjæler isbjørnehunnen en eskimofamilies nyfødte barn (fig. 6), hvilket påfører familien en smerte, som filmen og publikum derpå dvæler ved. Drengen, som vokser op med bjørnemoderen, oplever, ligesom Samson, at miste sin moder, da eskimofaderen tager livet af den voksne isbjørnehun. Fokus er på drengen og hans reaktion. Atter er sorgen og vreden mærkbar, men i dette tilfælde er også afmægtigheden skildret. Hastrup fortæller i forhold til dette:

Der er en naturlig sentimentalitet i vores historie, hvor amerikanske film har det med at sove tingene ind og trøste og trøste [...] Det betyder, at man ikke bliver rørt. Og selvfølgelig skal man græde, når det gør ondt, hvad enten det er ens mor, der er død eller andre voldsomme ting. Det gælder også for film, man må blive rørt de steder, uden at nogen siger, at 'det skal du ikke tænke på, kom og spis en kage'. (C. Monggaard, 2003:6)

Hastrups film kredser om tab, frygt og undertrykkelse, men disse temaer ledsages af håb, humor og frihed. Der er i Hastrups fantastiske (i forståelsen overnaturlige) animation iblandet en både hård og livsbekræftende realisme.

Vi ses på søndag til kaffe...

I Hastrups filmografi er en gennemgående samfundskritisk tone, som ikke er at finde i *Drengen der ville gøre det umulige*, hvor Hastrup og Bent Haller (manuskriptforfatter) kredser om selvet, tilhørsforhold og viljestyrke. Væk er de politisk adresserede hentydninger, som har været fast bestanddel hidtil. Til gengæld er sarkasmen og humoren er bibeholdt (fig. 7). Den musikalske og legende stil har vejet pladsen til fordel for en poetisk og mere realistisk stil, hvormed der fortælles en både barsk og humoristisk historie.

Den nye stil synes gennemført og original. Påfaldende er dog et møde med 'Ånden i fjeldet', hvor en måbende dreng sammen med et sandsynligvis ligeså forundret publikum er vidne til en sekvens, hvori en ånd i en anderledes tynd og skitseret streg hviskende hvæser til den skælvende dreng. Man finder sig hensat til en stil lig *Bennys badekar* og den senere *Strit & Stumme* (1987). Ånden er gengivet med blottede bryster, tynde lange arme, stort hoved og takkede tænder, hvilket giver en utroværdig og i forhold til filmen skinger karakter. Både udtryks- og indholdsmæssigt er *Drengen der ville gøre det umulige* Hastrups mest poetiske og knugende film. Måske fordi den, trods ånder og en dreng der gør det umulige, er den mest realistiske fra Hastrups hånd – med hans egne ord egentligt bare en udviklingshistorie:

Hvis nogen synes, at *Drengen der ville gøre det umulige* har en trist slutning, så foreslår jeg, at man lige kan gi' den en ekstra replik til sidst: Hanbjørnen vender sig om mens han drager af sted med sin pigebjørn og siger: "Hej så længe, vi ses på søndag til kaffe." På den måde bliver det klart, at det bare er en udviklingshistorie – historien om en dreng der bliver voksen. (J. Hastrup i mailkorrespondance med K. Ø. Jensen)

I de fleste animationsfilm underholdes man af et fantastisk univers, hvor alt kan ske. Men vha. et fantastisk univers er det muligvis svært at røre publikum på en mere vedvarende og vedkommende vis, ud over det underholdende, når en film i udtrykket er langt fra en alment



Fig.5: Hvalfangeren og Samsons mor kort forinden han tager livet af hende.



Fig.6: I Jannik Hastrups *Drengen der ville gøre det umulige* finder en isbjørnehun en erstatning for tabet af sin egen unge i en eskimofamilies nyfødte dreng.



Fig.7: Tommy Kenter, der lægger stemme til ravnen (en ledsagende fugl er et tilbagevendende element i samtlige Hastrup-film, hvor Bent Haller står bag manuskriptet) bidrager til filmen med en let knækket og skinger stemme, der gang på gang opløder de mange svære situationer filmens historie byder på med morsomme og befriende kommentarer.

begribelig verden. En pendant til dette findes i realfilmens verden, hvor et dramatisk fortalt eventyr kan være momentant rørende, hvorimod en socialrealistisk film kan berøre udover den konkrete filmiske oplevelse. Realismen, enkeltheden og poesien synes at være de fortælle-mæssige elementer, der udmærker *Drengen der ville gøre det umulige*, som viser en udvikling i Hastrups filmografi.

Hastrup, Disney og Goebbels

Christian Monggaard formulerer sig om Hastrups samlede filmografi, hvor han samtidig konstaterer, at kontrasterne til Disneys univers er slående i Hastrups univers:

De har en kant, indholdsmæssigt, sprogligt, visuelt, som megen moderne animation ikke har, og det er tydeligt, at Hastrup aldrig har forstået, hvorfor man i Vesten synes, at animationsfilms specielt er for børn. Han nægter konsekvent at lefle for et ungt publikum i sine spillefilm, der ofte er mørkere, mere komplicerede og rummer mere smerte end børnene er vant til fra f.eks. den mere strømlinede Disney.

(2005:160)

Drengen der ville gøre det umulige er måske den af Hastrups film, som passer bedst på denne beskrivelse. Et værk som *Aberne og det hemmelige våben* (fig. 8) fra 1995 kan dog ikke undsiges at lefle for et ungt publikum, hvorved den konsekvens, Monggaard nævner, anfægtes. Brodden, som er at finde i *Drengen der ville gøre det umulige*, finder man ikke i eksempelvis den løst fortalte *Aberne og det hemmelige våben*, som med en defokuseret karakterorkestrering ikke formår at etablere hverken kant eller brod. *Drengen der ville gøre det umulige* er som animationsfilm både flot og rørende, men historien indeholder modstridende elementer, som må medføre et dilemma hos publikum i forhold til placering af sympati. Eksempelvis reagerer isbjørnehunden på at have født en død unge med at stjæle en eskimokvindes nyfødte søn. Bjørnen giver så at sige sorteper videre. Afgørende for filmen er, at vi forstår bjørnens handling. Vi føler med både bjørnen og eskimomoderen. Det er her – i modsætningen – at filmen har sin styrke, hvormed den adskiller sig fra Disney og mainstream.

Som Monggaard overvejende har ret i, er Hastrups film ofte mørkere, mere komplicerede og rummer mere smerte, end børn er vant til fra f. eks. Disney. Hypotetisk set, kunne *Drengen der ville gøre det umulige* være produceret af Disney, men tonen og det modsætningsfyldte ville sandsynligvis være udtrykt anderledes. Realismen måtte nok vige pladsen for eventyret både udtryks- og indholdsmæssigt. Kønsbehåring og blottede bryster, som er afbilledet uden forbehold, ville sandsynligvis være tildækkede. Brodden ville sandsynligvis være borte. I forhold til Disney udtrykker Hastrup sig i vanlig kritisk stil:

Jeg sammenligner altid Disney med Goebbels, som fik Hitlers idéer om Lebensraum, familie og alt andet til at lyde forlokkende. Disney er en kristen fundamentalist, der glorificerer den amerikanske drøm om amerikansk kultur. (C. Monggaard, 2005:158)

Dette er en grov men ikke uinteressant sammenligning, som i forhold til Hastrups filmografi understreger, at han tager afstand fra forsødelse og den førortalt leflen for publikum. Hastrups holdninger er i nogen grad repræsenteret i hans film, som samlet set er karakteriseret ved en væsentlighed der indeholder både smerte, glæde, sarkasme, samfundsbevidsthed, musikalitet m.m., og med *Drengen der ville gøre det umulige* (fig. 9) også poesi og æstetik.

Børge Rings animation for voksne

Danmarks i udlandet bedst kendte animator, Oscarvinder Børge Ring, der siden sidst i 1950'erne har levet i Holland og tegnet for bl.a. Spielberg og Pink Floyd, men også medvirket på en række af de største danske animationsproduktioner, fortæller om Jannik Hastrup og animation med en brod:

Janniks tidlige serie om *Trællenes Børn* synes jeg er noget af det bedste, der er lavet i engagerende film 'med brod'. Om han så aldrig havde fået lavet andet end den, så ville den sikre ham en runesten på torvet. (B. Ring i mailkorrespondance med K. Ø. Jensen)

Ring omtaler konsekvent sig selv med udtrykket 'animator'. Han har dog i tre tilfælde påtaget sig rollen som 'animation director', hvilket har udmøntet sig i egenproduktionerne *Oh My Darling* (1978) (fig. 10), *Anna & Bella* (1984), *Og Møllen Drejer* (1999). Rings kone, Joanika Ring, motiverede ham inden *Oh My Darling* til at forlade



Fig.8: "Den er udsprunget af Hallers bog *Fredsaberne*. Om de gode hvide aber og de onde sorte. Men sådan ser verdens konflikter jo ikke altid ud. Derfor fik jeg Bent til at lave 'blandede' familier." (J. Hastrup i mailkorrespondance med K. Ø. Jensen).

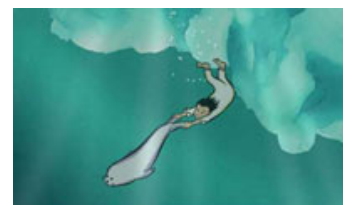


Fig.9: Med få farver og bredt optegnede linjer dyrkes i *Drengen der ville gøre det umulige* det enkle men raffinerede, som ligger langt fra Disney-traditionen. En svungen kameraføring ind i og rundt om den enkelte scenes elementer bidrager med et flow og en fascinationskraft, der lægger mere vægt på et gribende og æstetisk udtryk end på et legende og farvesprudende udtryk, som man ser det i *Bennys badekar*.

bestillingsarbejdet til fordel for egenproduktioner:

Hvis du vil ha' sjov med at animere, så gå til regeringen og be' om et subsidier til en fri film. Der er så mange, som laver en lort, som de sender til festival – en prætentios lort. Lav én, der lugter godt. Det må være muligt, at lave en film, der interesserer voksne – uden at forlade et swingende rytmisk medium – at bevise validiteten af cartoon som et medie til at betegne livet med. (J. Vestergaard, 2006)

I forlængelse af dette har Ring produceret de tre omtalte film, som alle er væsentlig animation for voksne. *Oh My Darling* vender det at give slip på sine børn. *Anna & Bella* beskæftiger sig med jalousi og tilgivelse. *Og Møllen Drejer* (fig. 11) åbner op for de problemer, der opstår, når en dreng bliver narkoman. Rings historier er både morsomt og charmerende fortalt – et swingende rytmisk medium – men i disse lettillgængelige rammer behandler han væsentlige temaer, der primært henvender sig til voksne. Hans veludviklede symbolsprog taler til vores livserfaring og vores genkendelse af lignende problematikker. Ring har noget på hjerte over for det voksne publikum. Børn vil muligvis finde sympati for finurligheden og lethed i hans fortællestil, men tematikkerne henvender sig til et voksent publikum. Ligesom Hastrups film kan Rings gøre ondt. Der er smerte i Rings film, men hvor Hastrup behandler smerte hos og for børn, sigter Ring mod det voksne publikum.

Børge Rings flydende og elegante animation

Udtryksmæssigt er Rings film karakteriseret ved at være flydende og elegante. Han udtaler om filmene: "Ideen var den, at man må kunne fortælle en historie for voksne mennesker skanderet som *Tom & Jerry*." (C. Monggaard, 2004:45). Den livlige animation fra *Tom & Jerry* er genkendelig i både Rings *Oh My Darling* og *Anna & Bella* (fig. 12). Der er masser af bevægelse i billederne, og figurernes bevægelser er overdrevne. Dog er jeg delvist uenig med Ring i, at hans film er skanderet som det voldsomme makkerpar. Rings film er flydende og elegante i udtrykket, hvorimod *Tom & Jerry* er bombastiske og dramatiske. *Tom & Jerry* nyder ikke samme finesse, som når Ring i *Anna & Bella* lader to pigers vækst til unge kvinder ske på en eng, hvor blomster og pigerne modnes samtidig i takt med musikken. Udviklingen kommer bag på pigerne, som dog hurtigt fatter interesse for en flok bier, der flyver mod de smukke unge kvinder. Iblant bierne er unge mænd, der svæver elegant. Rings film er alle kendetegnet ved et naturligt flow mellem karakterer og elementer. Der er ingen spildtid – alt glider sammen i et indholds- og udtryksmæssigt flow. Ring animerer flydende overgange mellem scenerne og i indføringen af nye figurer i enkeltscener. Filmene alle er udviklingshistorier, hvis primære formål er at afstedkomme refleksion.

Hastrup og Ring er centrale skikkelser inden for dansk animationsfilm. Begge producerer film med en form for brod, men den er ikke den samme. Rings blot tre film besidder alle en mærkbar kant, der med et følelsesmæssigt fokus er langt fra den politisk bevidste brod, som er at finde i Hastrups omfattende filmografi. Dog synes Hastrup med *Drengen der ville gøre det umulige* at bevæge sig i en ny retning, hvor brodden er kendetegnet ved det modsætnings- og smertefulde. Brodden, alvoren og smerten til trods har Hastrup og Ring både humor og charme tilfælles, hvilket i genkendelig dansk satirisk form ligeledes er betegnende for dansk animationsfilm.

Anders Morgenthalers brutale skildring

Anders Morgenthaler skriver sig med *Princess* (2006) ind i den danske animationsfilms historie med et væsentligt og vedkommende værk. Filmen både kan og vil mere end blot underholde, og til forskel fra Hastrup og Rings produktioner er *Princess* konfronterende. Vi har hidtil oplevet animationsfilm med væsentlige budskaber i antydende skildringer, men vi har ikke tidligere set seksuel udnyttelse og vold skildret uden omsvøb i dansk animationssammenhæng. Morgenthaler har noget på hjerte – han vil konfrontere os med den virkelighed, der eksisterer i og omkring pornomiljøet (fig. 13). Både emnevalg og den direkte facon er nye i den danske tradition.

Filmen omhandler en mands hævn over de personer og pornoindustrien i det hele taget, der har udnyttet hans søster (*Princess*) med hendes død til følge. Filmen rejser et umiddelbart spørgsmål: hvorfor skildre en historie omhandler pornoindustriens ofre – en pornostjernes vej i døden og seksuelt misbrug af dennes barn som animationsfilm og ikke realfilm? Det er nyt og det bryder med vores idé om animation som en



Fig.10: Børge Ring blev med *Oh My Darling* (1978) nomineret til en Oscar for Bedste korte animationsfilm. Han vandt i dette tilfælde ikke statuetten, det gjorde han til gengæld med *Anna & Bella* (1984).



Fig.11: *Og møllen drejer* er unægteligt et personligt værk for Børge Ring, da hans egen søn fra alderen 13 til 16 var indfanget i en narkohandlers spind med psykose til følge.



Fig.12: Med *Anna & Bella* formår Børge Ring på blot otte minutter at fortælle et søskendepars livshistorie med fokus på kærlighed, jalousi og tilgivelse.



Fig.13: I *Princess* skildres pornoindustriens virkelighed bag kameraerne – i både konkret og overført betydning.

underholdende udtryksform, der kan behandle væsentlige men ikke brutale emner. Det forudsigelige svar er, at Morgenthaler er tegner. Valget afstedkommer en forholdsvist enkel og dermed ret direkte fremstilling af pornoindustriens ofres virkelighed. I kombination med det enkle tillader animationen et ekspressivt og dermed effektivt udtryk.

Principielt er alt troværdigt i animation, da universet synligt og i sit udgangspunkt er kunstigt. I det enkelte værk kan der med en kombination af form og indhold etableres et univers, hvor et regelsæt tegner sig, hvilket også er tilfældet i *Princess*. Historien udspiller sig i et univers, hvor rammerne for fysisk formåen, er åbnet en smule eksemplificeret i filmens voldsscener, hvor den klejne hovedkarakter med få slag formår at slå voksne mænd til blods (fig. 14), og hvor en femårig pige kan tage livet af (fig. 15) en korpulent herre med et koben. I forhold til troværdigheden fungerer dette, da vi som publikum accepterer, at det er filmens emotionelle lag og hævnens forløsning, der udspilles i overdrivelsen.

Animations- og realfilmens forcer

Trods en forholdsvist enkel handling er *Princess* komplekst sammensat. Indlejret i filmens umiddelbare handlingsforløb er flashbacks – overvejende ekspressive realfilmmontager – der eksplicit er indarbejdet i filmen i form af videobånd, der afspilles. Filmens dybde, hovedkarakterens (broderen til pornostjernen) motivation og dermed filmens handlingsforløb er forankret i de mange realfilmmontager, der bidrager til vores forståelse og filmens konkrete bindeled til den virkelighed, som Morgenthaler med filmen sætter under debat.

Kombinationen af animation og realfilm deler filmen i den fortid, der resulterer i søsterens død, skildret i realfilm og i broderens hævnogt skildret i animation. Dette er væsentligt i og med, at den barske historie om en ung piges vej ind i pornoindustrien er realistisk, hvorfor denne er skildret i realfilmbilleder (i hjemmevideooptagelser, hvilket understreger autenticiteten). Hævnogtet derimod er skildret i animationens fantastiske univers, hvor hovedkarakterens (og hans misbrugte nieces) følelser kan udspilles med den brutalitet, som man i deres sted ville ønske var mulig. Således udnyttes de to udtryksformers forcer i form af en kombinatorik.

Realfilm er ofte benyttet i dansk animationsfilm med henblik på at adskille to universer. Et eksempel er *Bennys badekar*, hvor Benny fra Gladsaxes (hvorfra filmens realfilm-baggrunde stammer) betonbyggeri, hvor han er i vejen for sin mors kaffeslabberas, flygter ud i først Utterslev Mose og derpå ned i badekarret og dermed ind i sin egen fantasi (fig. 16).

Bekræftelse og udvikling af traditionen

Tilbage fra *Bennys badekar* har traditionen i dansk animation således været at ville mere end blot at underholde. Ikke overraskende er der både tematisk og udtryksmæssig diversitet at finde inden for feltet. Denne eksisterer dog inden for relativt snævre rammer, da de samme navne går igen i mange produktioner, hvilket direkte medfører en både tematisk og udtryksmæssig konsistens i traditionen.

Hastrup, Ring og Morgenthaler udtrykker sig forskelligt, men de synes alle at bidrage til den fælles væsentligste tradition i dansk animationsfilm. Det er interessant i fremtidsperspektiv, at Morgenthaler med den brutale skildring *Princess* på en gang både bekræfter og bryder med traditionen. Feltet er åbnet op, men traditionen stiller formentligt stadig krav. Dansk animationsfilm besidder en brod, som bibringer noget, ligesom *Dogme95* gjorde det. Med Morgenthalers *Princess* kan vi håbe, at dansk animationsfilm også fremover vil være væsentlig del af dansk films udvikling i det hele taget samt ikke mindst vedblive med at være et væsentligt alternativ til amerikansk animationsfilm.



Fig.14: En af pornoindustriens bagmænd får hovedkarakterens vrede at føle i en bevidst overdreven fremstilling.

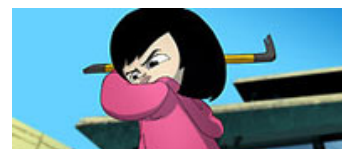


Fig.15: Med et koben kastrerer en blot femårig pige den mand, der har misbrugt hende – for kort efter at tage livet helt af ham med samme genstand.



Fig.16 : I Bennys badekar blandes socialrealisme med fantasi, hvilket umiddelbart synes uforeneligt, men egentligt ganske rammende for det noget sammensatte værk. Dette er konkretiseret i form af, at realbilleder danner baggrund for de animerede figurer. Man kobler eksplicit de to universer, men markerer samtidig en forskel.

Fakta

Tak til Jannik Hastrup og Børge Ring for saglig og berigende kritik.

Litteratur

Monggaard, Christian "*Historier der bliver siddende*" i EKKO 17, marts 2003.

Monggaard, Christian "*Den musikalske streg*" i EKKO 21, januar 2004.

Monggaard, Christian "*Jannik Hastrup*" i Danske Filminstruktører (red. Morten Piil), København: Gyldendal Fagbogsredaktionen, 2005.

Piil, Morten "*Flemming Quist Møller*" i Danske Filminstruktører (red. Morten Piil), København: Gyldendal Fagbogsredaktionen, 2005.

Film

Hastrup, Jannik og Flemming Quist Møller (1964) *Concerto Erotica*

Hastrup, Jannik og Flemming Quist Møller (1966) *Slambert*

Hastrup, Jannik og Flemming Quist Møller (1966) *Hvordan man opdrager sine forældre* (serie på seks afsnit)

Hastrup, Jannik og Flemming Quist Møller (1971) *Bennys badekar*

Hastrup, Jannik (1978, 1979, 1980) *Trællene, Trællenes oprør, Trællenes børn*

Hastrup, Jannik (1984) *Samson & Sally*

Hastrup, Jannik (1987) *Strit og Stumme*

Hastrup, Jannik (1995) *Aberne og det hemmelige våben*

Hastrup, Jannik (2003) *Drengen der ville gøre det umulige*

Morgenthaler, Anders (2006) *Princess*

Ring, Børge (1978) *Oh My Darling*

Ring, Børge (1984) *Anna & Bella*

Ring, Børge (1999) *Og møllen drejer*

Vestergaard, Jørgen (2006) *Børge Ring – filmanimator og jazzmusiker*



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

Madsen og de mandlige dilemmaer

Af [HENNING BØTNER HANSEN](#)

Ole Christian Madsens (OC) (fig.1) filmværk har budt på en række forskellige filmiske universer, men bag deres umiddelbare forskellighed er nogle fælles eksistentielle dilemmaer, som har meget at gøre med den mandlige identitet. Nærværende artikel vil med udgangspunkt i OC's tre seneste film - *Flammen og Citronen*, *Prag* og *Nordkraft* - gøre rede for, hvorledes han med en åben, modig og søgende attitude lader disse dilemmaer indvirke på hovedkaraktererne, selvom disse konfrontationer undertiden kan virke smertefulde på publikum.

Flammen og Citronen (2008)

Flammen og Citronen (fig.2) er en film om to af de mest myteomgærdede modstandsfolk fra besættelsestiden, hvor de indtog en central placering i forbindelse med stikkerlikvideringerne.

Fra oktober/november '43 og frem til krigens afslutning i maj '45 blev i alt 400 mennesker likvideret, primært danske stikkere. Heraf blev de 22 tilskrevet *Flammen*. Bag disse likvideringer stod de to modstandsorganisationer Bopa og Holger Danske, og Danmarks Frihedsråd besluttede i januar '44 at bakke op omkring dette kampmiddel mod besættelsesmagten, fordi problemet med angiveri havde fået et massivt omfang og var blevet en voldsom trussel mod dem, som var aktive i modstandskampen.

Et andet fokus på modstandskampen

Manuskriptforfatteren Lars K. Andersen og OC har umiddelbart sikret, at filmens fiktive og dramatiserende bearbejdelse af dette stykke besættelseshistorie opleves som troværdig og autentisk. Brugen af historiske navne, konkrete begivenheder (f.eks. *Flammens* forsøg på at dræbe spionagechef Seibold) og brugen af rekvisitter, kostumer og facader til at matche perioden ikonografisk (fig.3) har til sammen skabt en perfekt ramme for historien om, hvordan det var at være modstandsmand, hvordan det var at være i centrum af begivenhederne, hvordan det var at tage et andet menneskes liv, og hvad krig gør ved mennesker (fig.4).

Med det valg af fokus bryder OC med den hidtidige fremstilling af modstandskampen, som har været forbundet med en kombination af dels tavshed dels heroisering og mytologisering. I stedet bruger OC fiktionen til at fortolke begivenheder, som knytter sig til det modstandsarbejde og de likvideringer, *Flammen* og *Citronen* var medvirkende til.

På den måde minimerer OC den mytedannelse og heroisering, som især *Flammens* person og adfærd er blevet omgærdet med. Vi møder to modstandsfolk, som i forbindelse med likvideringerne kom til at arbejde med en række mennesker, der var både venner og fjender. Og færdedes i en virkelighed, som var grumset. En gråzone af alt og intet, et ingenmandsland, hvor det med tiden blev svært at finde mening i meningsløsheden.

Det centrale dilemma

Det er, hvad dette dilemma angår, at filmen udfolder et gedigent, vedholdende tolkningsarbejde. Meningsfuldheden er hele tiden et



Fig.1: Ole Christian Madsen. Foto af Britta Krehl



Fig.2: *Flammen* (Thure Lindhardt) og *Citronen* (Mads Mikkelsen) i kælderen hos familien Bomhoff, *Flammens* tilholdssted. Foto af Britta Krehl



Fig.3: *Flammen* og *Citronen* i kulissegaden i Berlin. Foto af Britta Krehl

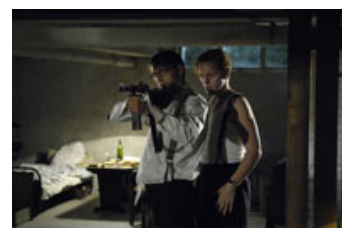


Fig.4: *Flammen* og *Citronen* i kælderen hos Bomhoff. Foto af Britta Krehl

drivende moment, men kommer på intet tidspunkt fri af meningsløsheden.

Netop fordi flere af dramaets karakterer – Aksel Winther, Ketty, Gilbert (Horst Ernst Hubert Gilbert, leder af Skandinavisk Telegrambureau, der arbejdede tæt sammen med det tyske propagandaministerium) og Spex (repræsentant for Hærens Efterretningstjeneste, som Flammen og Citronen mødes med) for at nævne de vigtigste – arbejder sammen eller har nære relationer til besættelsesmagten. Alle personerne er fanget i et netværk af modsatrettede hensyn, som betyder, at der skabes flertydige relationer mellem dem. De bliver netop venner og fjender på samme tid.

Så inde i krigsdramaets ramme finder vi et uigennemskueligt og komplekst menneskeligt drama, der leder tanken hen på thrilleren, men det er væsentligt at fastslå, at filmens ærinde mere er at formidle et meningsfuldt og komplekst indhold. En nuanceret forståelse af de problemstillinger, som knytter sig til stikkerlikvideringerne. Derfor er den udforskning af karaktererne, som sker i et fiktivt regi, lagt til rette på en måde, så den skaber et mere fulgyldigt billede af det store krigsdrama, besættelsen var.

Fokus er med andre ord flyttet fra den ydre autentiske ramme og ned i karaktererne og deres indbyrdes spil. Det er kammerspil for fuld udblæsning. Baseret på karaktererne, som er besat af den for dem meningsfulde forestilling om at udrydde fjenden, men som samtidig ædes op af den tvivl, der opstår i forhold til de mennesker, der er tæt på dem i modstandsarbejdet.

Vi følger Flammen og Citronen fra maj og frem til deres død i oktober måned 1944, og handlingsforløbet er lagt til efter deres arbejde med likvideringerne, som udførtes efter ordre fra højere sted (i filmen udstedt af Aksel Winther, som er den person, de efterfølgende aflægger rapport til). Til at begynde er målene overbeviste danske nazister, men snart giver Winther dem ordre til også at dræbe tyskere, som tilsyneladende udgør en risiko for modstandsarbejdet fx spionagechef Seibold og Gilbert.

Hovedinteressen er naturligt nok samlet om Flammen (hovedkarakteren) og hans relationer til i første række Citronen, gruppelederen Aksel Winther og Ketty Selmer. Dette bekræftes af, at filmen er fortalt som et langt flashback med Flammen som fortæller på væsentlige steder i filmen.

Flammen: meningsfuld meningsløshed

Flammen er indædt antinazist og sætter handling bag ord og overbevisning med stor risiko for sit eget liv (fig.5). I hans egen selvforståelse tager modstandskampen og likvideringerne sig altså meningsfuld ud. Det er både rigtigt og logisk at tage kampen op, når ens land besættes. Det er et ædelt motiv, men hans kamp kan ikke føres alene. Afhængigheden af dem, han omgiver sig med - bortset fra Citronen - bringer nogle andre og mere dubiøse motiver i spil. Således kommer både forholdet til Aksel Winther og Ketty til at kaste mørke skygger ind over ham, men også andre mere personlige forhold er med til desillusionere ham og reducere hans og Citronens kamp til noget, der til sidst er blevet helt udskilt fra den store sags sammenhæng.

Både Aksel Winther og Ketty svigter ham fatalt. Aksel Winther ved at bede ham om at likvidere Gilbert og senere Ketty. På denne måde forsøger Winther at få elimineret nogle relationer, som stiller hans eget modstandsarbejde i et meget kompromitterende lys. Hans begrundelse er i begge tilfælde den samme: Gilbert er nazist og Ketty er dobbeltagent.

Winther indtager på grund af Flammens belastede forhold til sin egen fader en slags åndelig vejlederrolle, men den falder fra hinanden, da Ketty afslører Winthers dobbeltspil (fig.6). Svigtet i forhold til Flammen bliver komplet, da Winther stikker af til Stockholm og i praksis efterlader Flammen og Citronen i en marginal position – i et ingenmandsland, hvor de kun har sig selv og hinanden. Enhver form for sikkerhedsnet er nu helt væk.

Der er, som Flammens voice over siger i slutningen af filmen: ingen vej tilbage og ingen vej frem. Der er nu kun Flammen, som deres skæbneforløb viser ikke er nok. Et værdimæssigt nulpunkt er nået i deres kamp, fordi det brændende engagement ikke kan føre tilbage til

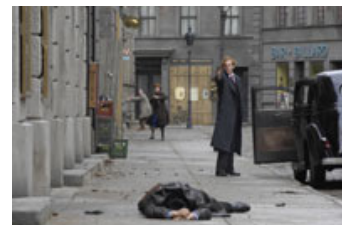


Fig.5: Flammen i kulissegaden sigtende med pistol. Foto af Britta Krehl



Fig.6: Aksel Winther og Flammen – nye likvideringsopgaver. Foto af Britta Krehl

værdier, som bestod før krigen, og fordi udsigten til en lysere fremtid formørkes af det, de har været igennem (fig.7).

Da Ketty angiver ham til Gestapo-chef Hoffmann, hvilket fremgår indirekte af slutscenen, er vejen banet for Flammens endeligt. Hendes handlinger er et udslag af instinktiv hævn, fordi han i deres sidste samtale på Hotel Nordland truede hende til at udlevere oplysninger om Hoffmanns færden med henblik på at dræbe ham.

Flammens akilleshæl

Flammens samtaler med Gilbert, Hoffmann og faderen mere end antyder en psykologisk profil, der kan forklare, hvorfor han handler så radikalt. At der er en anden supplerende sandhed om likvideringen end heroiseringens billede af fædrelandskærlige handlinger.

Især samtalen med Gilbert tjener som et afgørende tolkningspunkt, fordi den i en belærende form afslører, at det frem for alt er hadet, som driver Flammen. Som Gilbert siger til ham:

Hadet forfører dig. Får dig til at gøre ting, du aldrig havde troet, at du var i stand til. Noget andet. Had skabt af en personlig neurose. Neurotikere er intelligente tvivlere. Hvis de udsættes for svigt, svinder hadet. De bukker under for tvivlen. Krigen tager ikke hensyn til neurotikere. Den milde, gode far finder de ikke i krigen. Berettiget kamp. Christensen. Nu skal De blive en god soldat. (Gengivet efter hukommelsen)

Gilbert aflæser ham i dybden og antyder, som det intelligente menneske han, at det er noget komplekst ved Flammens person, der er styrende. Flammen dræber gang på gang et nazistisk fjendebillede – et stærkt følelsesmæssigt fantasme - men han ser ikke, at han også hver gang dræber et menneske. Den konsekvens og tvangsmæssighed, hvormed han handler, bekræfter dette. Fra et dramaturgisk synspunkt er det således en scene, hvor rollerne som bøddel og offer omfordeles.

Samtalens forløb sår en tvivl hos Flammen om Gilberts holdningsmæssige ståsted (nazist/modstander af nazismen), men åbner ligeledes op for et nyt og andet selv billede. Han mangler et mere fuldgældigt grundlag at føre krig på – et mere ideologisk orienteret efter Gilberts mening. Men situationen viser også en manglende følelsesmæssig styrke til at håndtere situationer, hvor han (modsat rollen som likvidator) ikke er direkte kontrollerende.

Hoffmans og faderens ved til bålet

Samtalen med Gilbert ligger først i forløbet. Dernæst følger den med Hoffman, som uddyber sårbarheden hos Flammen. Flammen handlingsslammes og mister helt modet til at gøre det af med Hoffman. Endelig følger samtalen med faderen, som dramaturgisk fuldbyrder portrættet af Flammen. Han mangler forklarligt nok som 22årig nogle almenydige og holdbare træk som menneske. En større grad af integrering af tanker, følelser og holdninger, der kunne tjene som tungere ballast til at modstå trykket fra aktionerne og fra oplevelser af menneskelig svigt.

Efter samtalen med Gilbert ophører Flammen med at likvidere. Han forsøger ganske vist at få dræbt Hoffmann ad to omgange, men begge gange mislykkes det.

Citronen – en skyggekarakter

Meget af det, som er blevet fremhævet om Flammen (fig.8), passer lige så godt på Citronen, men hans væsen er anderledes. Han er gift med Bodil og har en datter, men som følge af hans modstandsarbejde er det ikke muligt at opretholde et almindeligt familieliv.

Han er en lonely rider, rodløs natur uden noget fast tilholdssted. Ofte sover han i de biler, som bliver brugt til deres aktioner, i det tøj og den frakke, som han har på hele filmen igennem. Der er noget udtalt usoigneret over ham, og når filmen toner ud, er noget af det, som bliver siddende på nethinden billeder af Citronens svedige og ubarberede ansigt.

Som filmen skrider frem, bliver hans fremtoning mere og mere præget af opløsning, der selvfølgelig også kan forklares ud fra hans iøjnefaldende sensitivitet. Han fremtræder med en følsomhed, som bl. a. lader sig iagttage i situationen, hvor de fejrer hans datters



Fig.7: Flammen – folkeopstanden juni-juli 1944. Foto af Britta Krehl



Fig.8: Citronen sigtende med pistol. Foto af Erik Aavatsmark

fødselsdag. Kameraet dvæler her ved hans indadvendte blik, da Bodil bebrejder ham hans manglende evne til at involvere sig i sine nærmeste familiemedlemmer. Blikket rummer en intensitet af smertefuldhed, der rækker dybt ind og ned i ham.

Citronen gennemgår en udvikling i løbet af filmen, især under indtryk af arbejdet med likvideringerne. Han bliver i stand til at udføre likvideringer af bl.a. Gilbert sammen med von Cappeln-blomsterkvinden, men formår også åbent at opsøge Morten, Bodil og datteren for at tage afsked. Selvom han drikker konstant, har han alligevel styrken til at gå ind i sine følelser og komme mere afklaret videre.

Derfor er han både en skyggekarakter og en kontrast til Flammen. Måske en slags komplementær person til ham, fordi han besidder en evne til at omgås og håndtere vanskelige følelsesmæssige udfordringer. Hvor Flammens historie dramaturgisk er formet som et fald, tegner den altså den modsatte kurve for Citronen.

Besættelsesdrama med mennesket i centrum

Som det fremgår, har OC skabt en fortælling om modstandskampen ud fra en oprigtig interesse i at forstå nogle af de centrale skikkelser, og hvad der drev dem. Filmen favner også de personer, som var dobbeltagenter i deres og andres liv, for at give et mere komplet billede af besættelsens indvirkning på det at være menneske. Og ikke mindst den forræelse, som fandt sted. *Flammen og Citronen* er en fortælling, der er optaget af at udforske og afsøge de oversete kringelkroge i mennesket og i forholdet mellem mennesker. Ærligt, sagsorienteret og helt uden interesse i placeringen af amoral og skyld.

På den måde løfter OC ved hjælp af fiktionen meningsløsheden ud af fortidens fortællinger og mytologiseringer og gør det samtidig muligt for at forholde sig til det ellers mørkelagte kapitel af danmarkshistorien.

Prag (2006)

Den to år gamle *Prag* er andet kammerespil fra OC's hånd, og den skildrer ligeledes en mands rejse mod et eksistentielt nulpunkt i sit liv. Christoffer (Mads Mikkelsen) ankommer til Prag sammen med sin kone, Maja, for at bringe sin afdøde far tilbage til Danmark. Opholdet i byen bringer flere ubehagelige afsløringer med sig. Faderen, der forlod sin familie 25 år tilbage, da Christoffer var en dreng i sin tidlige pubertet, har levet sin skjulte homoseksualitet ud i et årelangt forhold til den advokat, der afvikler faderens dødsbo. Samtidig afslører Maja (Stine Stengade), at hun igennem det sidste halve år har haft et forhold til den yngre kunster, Michael, og hun finder næsten simultant ud af, at hun er gravid med ham.

Under disse omstændigheder blottægges det dilemma, som har fastholdt Christoffer i en årelang følelsesmæssig skruestik. Den tidlige traumatisering med faderens svigt har forhindret ham i at udvikle evnen til meningsfuld og dyb følelsesmæssig kontakt med sig selv og sin omverden. Dette dilemma når dybt ned i hans person og har gjort ham følelsesmæssig utilnærmelig. Selvom han nærer en dyb kærlighed til Maja, kan han ikke indgå i en følelsesmæssig relation til hende, som er tæt og inderlig, fordi han virker spærret inde i sig selv (fig.9).

Dødedansen – bruddenes psykodynamik

OC's fulde opmærksomhed samler sig om, hvad der sker med Christoffer ved udsigten til det dobbelte tab, som følger med faderens død og ægteskabets uafvendelige sammenbrud. Han går især tæt på Christoffer og anlægger hans synsvinkel. *Prag* er på den vis et nærstudie i, hvad der sker med en voksen mand, der er konfronteret med omstændigheder, som han ikke længere kan skjærme sig mod.

Faderens død reaktiverer følelsen af svigt, og Majas affære uddyber kun hans sårbarhed. Overrumplet og provokeret reagerer han - og mest af alt styret af instinkterne. Der går hul på ham, og følelsesfuldheden i ham får plads. Der er ingen tvivl om, at kærligheden mellem Christoffer og Maja er stærk og gensidig, men mange års følelsesmæssig afsondring fra hinanden forhindrer, at de nu kan nå hinanden. Prags romantiske og labyrintiske byrum tjener næsten som et symbolsk billede på et ægteskab, hvor ingen af dem kan se hinanden. De er sammen og alene – hele tiden (fig.10). Selv på de fælles turistflanerende strejftog ud i byen, selv når deres hænder

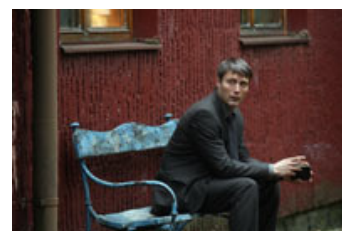


Fig.9: Christoffer alene. Foto af Alzbeta Jungrova



Fig.10: Christoffer og Maja, sammen og alene. Foto af Alzbeta Jungrova

mødes i korte smukke og intense øjeblikke, selv når de skændes på åben gade, hvor de brutalt flår den borgerlige pænhed og anstændighed af hinanden (fig.11).

Der er ingen mulig vej tilbage. Kun en gensidig frisættelse af hinanden, som ses i en meget gribende scene, hvor de første gang kan nå ud over bitterheden, desperationen og melankolien og give hinanden omsorg. Face to face (fig.12).

Frisættelse: undergang eller en vej frem?

Da vi forlader Christoffer i slutningen af filmen, er Maja taget hjem. På dette tidspunkt har han besluttet at lade faderen blive begravet i Prag og lade Alena, faderens husholderske, overtage huset med alt indbo. (incl. faderens fotografier af sønnen og ekskone, bl.a. et bryllupsbillede)

Fortiden er lagt bag ham, og det samme er tilværelsen sammen med Maja, men hvor går han hen med sine kufferter og sit liv, da han i slutbilledet går mod centralperspektivets forsvindingspunkt? Finder han en vej ud af sig selv? Finder han en vej ud og frem i verden?

Svaret er overladt til tilskueren, som har været vidne til et modigt og konfronterende indblik i, hvordan kærlighed mellem far og søn er afgørende for den voksne mands evne til at turde at møde sig selv følelsesmæssigt i kærligheden – det intime og ordløse bånd mellem mand og kvinde. Det er en film, som sanseligt berører et centralt dilemma og rører os i kraft af et stramt fortalt forløb og et fortættet, nærgående og nærværende billedsprog.

Nordkraft (2005)

OCs bearbejdelse af Jakob Ejersbos roman om pushermiljøet i Aalborg er blevet til en ensemblefilm i stil med Paul Haggis film *Crash* (2006) og med en identitetsproblematik som tematisk bindemiddel. Filmens handling er rykket frem til i dag og strækker sig over 5 dage.

På den måde lykkes det OC at få hovedkaraktererne Steso (Thure Lindhardt), Maria (Sine Egholm Olsen) og Allans (Claus Riis Østergaard) historier til at fungere gnidningsfrit i forhold til hinanden, og i tilgift styrkes fornemmelsen af en virkelighed 'her og nu'. Filmens stilisering får desuden intensiveret vores indlevelse i forhold til personernes eksistentielle kamp med at komme fri af en misbrugsvirkelighed.

Med det stiliserende præg tænker jeg på den eksperimenterende kamerabrug, brugen af fastmotion, den frontale lysætning og brugen af komplementærfarver.

Komplementærfarverne bruges til at holde personerne ude fra hinanden og samtidig holde orden på det kaos, som personerne lever i og selv er. Steso og (eks)kæresten Tilde er således holdt fast i gule og blå farver, Maria og Asger i de grønne og røde, mens Allans virkelighed er eksponeret i en behersket sort-hvid farveskala.

Også lysætningen er interessant, fordi den radikalt bryder med al gængs praksis. Inspirationen er hentet hos den amerikanske fotograf Nan Goldin (især hendes bog *The Ballad of Sexual Dependency*), som benytter en point and shoot-teknik, hvor blitzten smaskes direkte på personen, der ofte er placeret med en væg bag sig. Goldin har som stofmisbruger fotograferet tusindvis af portrætter af personer, som er helt udbrændte og lever på kanten af afgrunden. Point and shoot-teknikken giver ofte meget uskarpe billeder, og dette forlener motiverne med en sanselighed og følsomhed, som virker dragende på beskueren.

I det hele taget er *Nordkraft* en film, som sætter det teksturale meget højt, dvs. udover det visuelle, scenografien og filmens locations (filmen er gennemført en location-film). Som sådan kommer man til at tænke på såvel Danny Boyles *Trainspotting* (1996) som Darren Aronofskys *Requiem for a Dream* (2000).



Fig.11: Opgør på åben gade. Foto af Alzbeta Jungrova



Fig.12: Deres sidste aften. Foto af Alzbeta Jungrova

Parallele karakterer

I filmen følger vi på skift – men dramaturgisk parallelt afviklet - Maria, Allan og Steso, som alle ønsker at gøre op med deres liv i misbrug, men deres forudsætninger for at gøre det er vidt forskellige (fig.13).

Som filmen former sig, får vi tre historier udfoldet med hvert sit perspektiv. Marias, som kan betragtes som befrielseshistorie, drives fremad af en længsel efter at opleve kærligheden og et større selv værd, men som i første omgang standser i etableringen af et nyt forhold (til Hossein).

Allans historie er en genrejningshistorie. Helt symbolsk kommer han i begyndelsen af filmen gående med sin kuffert, det eneste han har. Han befinder sig helt enkelt i et eksistentielt nulpunkt, hvorfra han kan påbegynde et nyt liv efter 4 år på søen (fig.14).

Stesos historie er den eneste, som føres til vejs ende. Det er en forfaldshistorie. På trods af en intellektuel kapacitet af dimensioner, formår han ikke bryde ud af den determinering, som misbruget har sat ham i. Selvfølelsen og oplevelsen af livslykke kan ikke adskilles fra stofferne rus. Kærligheden til Tilde er vel mere af platonisk art, og den er forvaltet med samme tvang og afhængighed, som kendetegner hans forhold til stofferne (fig.15).

Vi har at gøre med 3 personer, som ønsker at bryde ud af en determinerende virkelighed, men hvad skal og kan de sætte i stedet? Ingen af dem – måske kun Allan til en vis grad – har en formuleret forestilling om, hvilken retning de skal bevæge sig i. Manglen på et alternativ udspringer af, at de ikke kan formulere, hvad de vil, fordi de dybest ikke ved, hvem de er, eller hvem de vil være. Med andre ord er deres liv mærket af en identitetssøgen, som i filmen kædes sammen med kærlighedssvigt af forskellig art.

Kærligheden – igen

Også i *Nordkraft* er kærligheden er en måde at erfare og forstå sig selv på. Og at sætte sig selv i forhold til en omverden, der også kan fortælle, hvem man er. Dette er især vigtigt, når man ikke har et gennemskueligt erfaringsgrundlag at gå ud fra i sin måde at tackle livet på.

Det er interessant, at de tre personer ikke ud fra sig selv kan komme overens med sig selv og vælge en kurs for livet uden for misbrugets verden. De mangler alle noget i at være helstøbte mennesker, og ud fra en lidt mere overordnet betragtning kan man sige, at de alle er udspaltninger af ét menneske. De fremtræder på filmens plan som komplementære individer. Dog falder Allans person og historie ikke helt på plads, fordi hans drivkraft er driften, som forener Marias følelse og Stesos fornuft. En medierende figur med andre ord. I dette perspektiv har vi at gøre med moderne, tidstypiske almenlydige dilemmaer, der blot her er udfoldet i en aalborgensisk virkelighed.

Det, OC får fortalt med denne film, er, at mennesker lever med smertefulde dilemmaer, hvor der skal vælges. De lever som disse tre på kanten af afgrunden. Ved at blive i et personligt nedbrydende liv omgivet af et misbrug, gives der ingen vej fremad, men ved at vælge en kurs fremad, vil der altid være en risiko for at blive sat tilbage. Man ikke umærket kan leve et liv, som det Steso, Maria og Allan har levet. Det er et dilemma, som især vanskeliggøres af, at man ofte er blevet fange i dilemmaets spind, fordi man som menneske ikke har fået et personligt fundament af selvopfattelse og kærlighed, som man i sin livsbane kunne navigere ud fra.

I den forstand er der for så vidt ikke noget nyt og skelsættende ved OC's *Nordkraft*. Det særlige for OC skal derimod lokaliseres i den attitude, han indtager over for sit dramatiske stof, med vægtningen af filmens tekstur og det, der vedrører filmens æstetiske diskurs (og dermed tilskuerens tilgang til især personernes kamp med deres dilemma).

En tråd tilbage i det øvrige filmværk

De tre film – her behandlet i omvendt kronologisk rækkefølge - skildrer alle mennesker, som lever med dilemmaer tæt inde på livet. Oftest er der, som understreget flere gange, tale om mænd, som bevæger sig på afgrunden, og OC's bedrift består først og fremmest i at beskrive nogle – ved nærmere eftertanke – almenlydige dilemmaer i disse mænds



Fig.13: Maria. Foto af Per Arnesen



Fig.14: Allan. Foto af Per Arnesen



Fig.15: Steso i intellektuel fordybelse. Foto af Per Arnesen

liv. Det givende ved hans film er den åbenhed og det mod, hvormed han går i clinch med sine dramatiske scenarier.

Hvis man kigger bagud på hans øvrige film, vil man bekræftes i, at det er mænd og deres eksistens, som er tematiseret. Det gælder uanset, om vi er i en indvandrerkultur (*Pizza King*, 1999 og *Sinans Bryllup*, 1997), eller om det handler om at opklare sortbørshandel under 2. verdenskrig (tv-føljetonen *Edderkoppen*, 2000). *En Kærlighedshistorie* (2001) er som *Prag* optaget af kampen for at bevare kærligheden og sig selv. Spørgsmålet om, hvor afgangsfilmene *Lykkelige Jim* fra 1993 placerer sig – spørgsmålet er interessant, fordi man ikke ved, hvor han gik hen i slutningen af filmen. For sig selv? Ind i et kærlighedsforhold til kvinden Fie? Eller måske videre ud i nye film som ...

Fakta

Film af Ole Christian Madsen

Flammen og Citronen, 2008

Prag, 2006

Nordkraft, 2005

En Kærlighedshistorie, 2001

Edderkoppen, 2000 (Historisk føljeton i 6 dele, sendt på DR1)

Pizza King, 1999

Sinans bryllup, 1997

Lykkelige Jim, 1993 (Afgangsfilm fra Den danske Filmskole)

Man kan bl.a. læse mere om *Flammen og Citronen* i det nyeste nummer af *EKKO*.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

En scenes anatomi: Poetisk sansbedrag

Af [ESBEN KJÆR RAVN](#)

Andrei Tarkovsky dirigerer uden brug af klip eller postproducerede visuelle effekter filmsymfonien *Solaris* (1972). Han skaber oplevelser af umulige tidslige ellipser og surrealistiske rum samtidigt med, at han tilbyder tilskueren selv at tage del i betydningsdannelsen. I artiklen disseskeres en scene, der i én lang cirkulerende indstilling rummer den virtuositet, hvormed Tarkovsky minutøst udmåler sine egne og filmediets muligheder for at viderebringe oplevelsen *Solaris*.

Tarkovsky taler gennem sine film i et sprog, tilskueren skal begribe i filmens her og nu. Filmene har et næsten meditativt islæt, der bevirker, at tilskueren - som i himmelfarten i *Andrei Rublev* (1969) - løftes og svæver med filmen. Denne artikel er i højere grad et bud på, hvilken oplevelse *Solaris* fremmaner end et forsøg på at forklare, hvad filmen handler om. Ikke desto mindre er handlingsgangen en god knagerække at hænge sine iagttagelser om den valgte scene til skue på:

Solaris foregår et ubestemt sted i vores verden i en ikke nøjere bestemt fremtid. Psykologen Kris Kelvin (Donatis Banionis) sendes på en rumfærd for at vurdere dueligheden af en rumstation, der kredser om planeten Solaris. Besætningen på stationen er sendt af sted for at forske i det mystiske hav, der dækker planeten. Før Kelvin rejser ud i rummet, følger vi ham på Jorden den sidste dag før afrejsen, hvor han tager afsked med sin far. Resten af filmen foregår på rumstationen.

Kelvin finder ud af, at besætningen på rumstationen hjemsesøges af levende væsener – *gæster* – der tilsyneladende stammer fra besætningens egne personlige minder eller samvittighed. Kelvins gæst viser sig at være en næsten tro kopi af hans afdøde kone Hari (Natalya Bondarchuk). Den virkelige Hari tog livet af sig selv ti år tidligere, efter at Kelvin havde forladt hende. I modsætning til den øvrige besætning forsøger Kelvin at skabe et nyt liv med sin gæst. Hari er til trods for Kelvins genfundne omsorg for hende tilsyneladende disponeret for selvmord, og Kelvin bliver således flere gange vidne til hendes smertefulde og mystiske regenereringer eller genopstandelser.

Gæsterne er forbundet til havet, der dækker planeten under rumstationen. Det er havet, der skaber og genskaber væsenerne. Besætningsmedlemmet, Sartorius (Anatoli Solonitsyn), kæmper videnskabeligt forbitret mod havets indflydelse, og han har som mål at befri besætningen for gæsterne. Det lykkes ham imidlertid kun at få standset gæsternes regenerering.

Inden filmens sidste scener har besætningen tilsyneladende skilt sig af med gæsterne via Sartorius' videnskab. I slutscenen er Kelvin øjensynligt tilbage på Jorden. Idet han falder på knæ foran sin fader, udvides billedperspektivet. Vi ser, at Kelvin ikke er hjemme på Jorden, men på en ø i *Solaris*-havet, som til forveksling ligner en stivfrossen udgave af omgivelserne ved faderens hus.

Lige rundt i rummet

I den scene, som denne artikel dissekerer, er Kris Kelvin nået frem til rumstationen og forsøger at udspørge den ordknappe Snaut (Jüri Järvet) om, hvad der foregår. Kelvin har fornemmelse af gæsternes tilstedeværelse og er mistænksom. Han har endnu ikke selv mødt sin

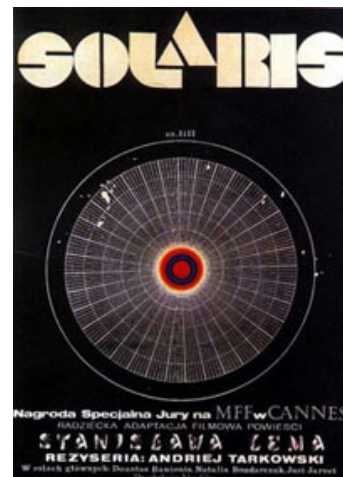


Fig. 1: Plakaten reklamerer for den polske premiere på *Solaris*. Bogen *Solaris*, som filmen er baseret på eller inspireret af, er skrevet af Stanislaw Lem fra netop Polen.

gæst, og Snaut er ikke engang sikker på, hvorvidt Kelvin selv er endnu en af de tilbagevendende gæster.

Scenen udspiller sig i et cirkelrundt rum, hvor kameraet er placeret i midten således, at det ikke kun drejer om sin egen akse, men også om rummets centrum. Kameraet fortsætter gennem scenens samtlige 2 minutter og 25 sekunder sin cirkulerende og pulserende bevægelse venstre rundt i rummet uden, at der på noget tidspunkt bliver klippet. Kamerabevægelsens stramme præmis gør, at tilskueren ikke umiddelbart opfatter rummet som rundt. Cirkelbevægelsen ligner til forveksling en panorering langs en lige væg, hvor kameraet blot kører mod venstre fastlåst i en ret vinkel mod væggen. Denne illusion bibeholdes gennem hele scenens ene lange indstilling.

Tarkovsky udnytter gennem kameraets præmis, hvad man umiddelbart kunne betragte som mediets medfødte begrænsning ift. at repræsentere virkelighedens tredimensionelle rum. Denne scene vidner imidlertid ikke om filmmediets begrænsninger, men om den kreative artikulation af rum og dennes betydning for tilskuerens oplevelse af *Solaris*.

Scenens anatomi bliver gennemgået kronologisk, så pointerne udvikler sig i takt med handlingsgangen.

Inden og uden for billedrammen

I scenens indledning afslører Tarkovsky, hvordan kameraet gennem resten af scenen sjældent holder flere personer i billedet ad gangen. Først følger kameraet Snaut, der sidder alene i rummet (fig. 2). I det Kelvin kommer gennem døren til rummet, følger kameraet ham i stedet, og Snaut rejser sig og forsvinder ud af billedet (fig. 3). Snaut og Kelvin optræder således kun i samme billede, når de enten står meget tæt eller forskudt i billedets dybde.

Ved i én lang indstilling at fokusere på én person af gangen beder Tarkovsky konstant tilskueren om at forholde sig til, hvad der foregår uden for billedet. Tilskueren ved, at der er to personer i rummet, men er kun forundt at se den ene. Rummet er ikke i forvejen etableret, og kamerabevægelsen – modsat den klassiske film – skaber snarere usikkerhed og mystik om de rumlige relationer. Derfor må tilskueren forstærke sin opmærksomhed om *on-screen* blikretninger og gestikulation for at bestemme, hvor den anden person er placeret.

Tarkovsky igangsætter tanker hos tilskueren, der aktivt må forholde sig til det, vedkommende ikke ser. Da Kelvin indskærper sine spørgsmål over for Snaut (fig. 4) overhaler kameraet Kelvin i bevægelsen mod venstre, og det fortsætter i retning af Snaut. Der opstår herved et øjeblik uden karakterer i billedet. Tilskueren er ikke klar over, hvornår Snaut kommer til syne i billedet, men sidder stadig med forventningen om, at kameraet er på vej mod Snaut for at vise os dennes svar på Kelvins spørgsmål. På verbalplanet bliver Snaut trængt op i en krog, og Tarkovsky lader tilskueren sidde i uvished om, hvor langt Snaut fysisk har fjernet sig for at lægge afstand til de nærgående spørgsmål. Dette element i kamerastrategien stiller både krav til tilskuerens observationer, men engagerer samtidigt tilskueren gennem den tillid instruktøren viser ved at overgive kontrollen med filmen.

Genstande

I få bemærkelsesværdige situationer lader Tarkovsky sine billedkompositioner være mennesketomme. Han intensiverer derigennem tilskuerens oplevelse af de *genstande*, der optræder i billedet (fig. 5). I den første af disse situationer bliver genstandene tydeligvis kædet sammen med Kelvins spørgsmål umiddelbart inden panoreringen: "Can she be touched? Wounded? You saw her today". Kelvin hentyder her til en af de kvindelige gæster, han mener at have set. Umiddelbart efter spørgsmålet dukker et pilleglas op i det nu mennesketomme billede. Det leder tankerne hen på, at mindst en af beboerne på rumstationen nyligt har benyttet medicin og muligvis er kommet til skade. Panoreringen afslører dernæst en saks, og tilskueren bliver mindet om, at Snaut rodede med denne saks og en forbindelse om hånden i scenens indledning (fig. 2). Snaut er altså tilsyneladende kommet til skade. Et blodigt stykke vat i en glasbeholder underbygger dette indtryk.

I deres helhed giver rekvisitterne Kelvins spørgsmål en anderledes tyngde. Det sidste element i det korte moment uden personer i billedet



Fig. 2: Scenens og rummets introduktion, hvor Snaut præsenteres, mens han sidder og roder med sin forbindelse og en saks.



Fig. 3: Kort efter at Kelvin er trådt gennem døren, er Snaut helt ude af billedet.



Fig. 4: Kelvin forsvinder højre ud af billedet i det kameraet overhaler ham i bevægelsen til venstre rundt i rummet, hvorefter billedet en sjælden gang er mennesketomt.



Fig. 5: Fra venstre: Glasbeholder med blodigt stykke vat, orange vandbeholder, saks, pilleglas.

er et stykke glas, der umotiveret falder gennem billedet fra toppen af glasbeholderen og klirrer mod gulvet. Situationen er åben for tilskueren, som ikke kun mystificeres over det uforklarede stykke glas, men også chokeres til at føle et skred i Kelvins henvendelsesform over for Snaut. Kelvin er blevet direkte og blottet for høflig fernis. Glassets klirren giver også et indtryk af, hvor skrøbelige menneskene er ombord på stationen, og det understreger, at de fysiske omgivelser kan ramle sammen aldeles uforudsigeligt og måske endda uden grund. Alle ombord kan blive "touched" eller måske især "wounded".

Snauts re-entré

Da Snaut kommer ind i billedet fra venstre virker hans tilsynekomst meget pludselig og næsten anmassende (fig. 6). Han står vendt mod kameraet og er forholdsvis tæt ved dette. Da rummets gestalt i forvejen er ubestemmeligt, og billedet forinden var mennesketomt, har Tarkovsky mulighed for at lege med tilskuerens forventninger om, hvordan et menneske vil optræde proportionelt i billedet. Da Snaut kommer til syne kontrasterer hans dominerende positur det billede, tilskueren har af ham fra tidligere, da han undveg Kelvins spørgsmål. Snaut tager til genmæle: "And you? Who the hell are you?" Snauts positur i billedrammen underbygger og forstærker hans direkte og uventede modspørgsmål til Kelvin. Der er altså korrespondancer mellem de verbale og rumlige relationer i scenen.

Det er overladt til tilskueren selv at tilskrive Kelvin en reaktion på Snauts temmelig bizarre spørgsmål, for vi får ikke noget *reaction shot*. Ej heller hører vi noget svar fra Kelvin. Som tilskuere forbavses vi over Snauts modreplik, men for at greje Kelvins reaktion må vi igen forskyde vores fokus til *off-screen space*.

En pige kommer til syne

Umiddelbart efter fanges kameraet igen af Kelvin, idet han skubber skydedøren i, så den næsten er lukket (fig. 7). Pigen, han spurgte Snaut om øjeblikket før, passerer hurtigt forbi på den anden side af døren. Nu bliver tilskueren *nødt* til at forholde sig til, at scenen er optaget i et rundt rum, da kameraet her har drejet en omgang om sig selv og er vendt tilbage til sit genkendelige udgangspunkt. Dette skred i tilskuerens rumlige bevidsthed falder sammen med og illustrerer det fortælle-mæssige skred, der finder sted, idet Kelvin og Snaut samtidigt ser pigen gennem dørsprækken. Nu kan Snaut ikke længere nægte, at der er flere ombord på stationen, end der burde være, mens Kelvin nu også ved, at Snaut ikke på samme måde som før kan undvige spørgsmålene.

Denne gang er *Kelvins* reaktion vist i billedet og tilskueren må nu afsøge Snauts reaktion uden for billedet via Kelvins øjenbevægelse (fig. 8-10). Kelvins øjne følger tilsyneladende Snaut, idet denne bevæger sig bag om kameraet fra højre mod venstre. Imens Kelvins øjne følger Snaut, spørger Kelvin: "Where did she come from?" Vi hører Snaut undvige spørgsmålet: "Leave me alone." Visuelt afsløres Snauts reaktion ikke, men vi får et *indtryk* af, at der uden for billedet foregår en bevægelse – fysisk såvel som holdningsmæssigt - hos Snaut.

Second time around

Idet kameraet følger Kelvin mod venstre, påbegynder det sin anden rundtur i rummet. Kelvin stopper op foran et blå klædestykke (fig. 11), alt imens panoreringen fortsætter forbi ham. Hidtil er Snaut og Kelvin dukket op i samme side af billedet, som de forsvandt ud af. Men da Snaut nu dukker op på den *venstre* side af klædestykket (fig. 12), bliver mønstret brudt. Da tilskueren skal forholde sig til den i forvejen manipulerede sceneopbygning, og da det først lige inden er blevet afsløret, at kameraet har drejet en omgang om sig selv, er overraskelsen stor, da Snaut pludselig dukker op til venstre for det blå klæde. Ligeledes er Kelvins efterfølgende opdukken bag det blå klædestykke uventet. Han kommer overrumplende til syne midt i *højre* side af billedet (han er skjult af det blå klæde før da) (fig. 13).

I fast takt med at den rumlige forvirring eskaleres, tiltager vores forvirring om, hvor deres samtale bevæger sig hen – måske tilbage mod udgangspunktet? Kelvin begynder at opgive sit ærinde over for Snaut. Til trods for bevidsthedsskredet ved pigens tilsynekomst, så erkender Kelvin tilsyneladende, at der ikke umiddelbart findes de svar, han søger, og hans selvsikre insistensen aftager. Samtidigt bliver Snaut som i scenens begyndelse mere sikker i forhold til Kelvin og undviger



Fig. 6: Da Snaut her pludseligt kommer til syne i billedets venstre side, fylder han så chokerende meget, at han ikke engang kan være i billedrammen.



Fig. 7: Kameraet er nået tilbage til den selv samme dør, som Kelvin kom ind ad.

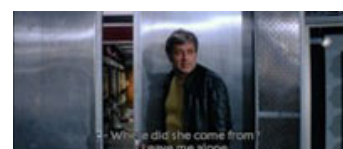


Fig. 8-10: Billederne af Kelvins øjenbevægelse afslører, hvordan Snaut bevæger sig og bevæges uden for kameraets synsvinkel.



Fig. 11: Kelvin stopper op, men kameraet fortsætter, og han forsvinder til højre ud af billedet.



Fig. 12: Første brud på systematikken i hvordan karaktererne forsvinder ind og ud af billedrammen. Her dukker Snaut overrumplende op i venstre billedside efter han tidligere er forsvundet ud af dets højre side.



Fig. 13: En lille overraskelse optræder her, da Kelvin har sneget sig ind i billedrammen skjult af det blå klæde og dukker op bag det som et spøgelse bag gardinet.

lettere spørgsmålene end kort forinden.

Efter Kelvins tilsynekomst bag det blå klæde, stopper Snaut op, og kameraet fortsætter panoreringen forbi ham på samme måde og sted, som det på forrige rundgang fortsatte forbi Kelvin og afslørede genstandene i det mennesketomme billede (sammenlign fig. 4 og 14). I stedet for pilleglas m.v. kommer nu en række andre genstande til syne i billedet: et par halvåbne konservesdåser og en tallerken. Disse står præcis samme sted som pilleglas, saks og drikkedunk stod på den forudgående tur rundt i rummet. De er i mellemliggende tid på uforklarlig vis blevet byttet ud (sammenlign fig. 5 og 15).

Kameraet fortsætter sin panorering mod venstre over en fornem porcelænsvase, der står, hvor glasbeholderen før stod. Så dukker Kelvin pludseligt op i billedet fra venstre (fig. 16) – endnu et brud i forhold til systematikken.

Magiske rokeringer

I løbet af en 360 graders kamerabevægelse er pilleglas, saks og glasbeholder blevet til tallerken, lidt rod og en fin vase. Nogen har byttet rekvisitterne ud, og Donatas Banionis, der spiller Kelvin, har skyndt sig at løbe bag om kameraet for at nå på plads på dets modsatte side i tide. Denne surrealisme underbygges af, at der ikke er noget klip, hvorunder rekvisitterne kunne fjernes, og hvor Banionis roligt kunne stille op på den anden side af kameraet, inden optagelsen genoptoges. Der er altså tale om, at alt hvad tilskueren ser i scenen *skal* være muligt i realtid, men på den anden side kan tilskueren ikke gøre andet end at acceptere, at her enten er sket urealistiske rokeringer eller at Tarkovsky har iscenesat det umulige: elliptiske spring i tid inden for en enkelt kontinuerlig indstilling.

At Tarkovsky filmteknisk opnår et sådan spændingsfelt imellem, hvad der er virkeligt/ikke-virkeligt og muligt/ikke-muligt, har en aktiv sammenhæng med den del af fortællingen, som scenen formidler. Spændingsfeltet opstår samtidigt med, at Snaut siger "Insane... That would be a blessing" om situationen med "gæsterne". Spændingsfeltet spejler for så vidt Snauts sindsstemning og måske også tilskuerens, der ligesom Snaut bliver nødt til at forholde sig til noget, som virker umuligt eller "sindssygt", men faktisk lader sig gøre.

Kontraster og spejlinger

Med de udskiftede genstande har vi allerede set, hvorledes Tarkovsky benytter de to cirkelbevægelser til at iscenesætte et spil mellem forskelle og ligheder. Tarkovsky synes også at benytte dette greb til at påvirke oplevelsen af Snaut og Kelvins indbyrdes forhold. I første kamerarundtur dukker Snaut op på venstre side af de "magiske" rekvisitter. I anden rundtur er det Kelvin, der dukker op – denne gang med ryggen til kameraet, men ellers placeret præcist der, hvor Snaut dukkede op efter glasbeholderen ved den foregående cirkelbevægelse. De står i lignende positurer i venstre side af billedet og læner sig begge op af det computerlignende apparatur (sammenlign igen fig. 6 og 16).

Der er netop to 360 graders kamerakørsler og genstandene synes at knytte sig til først den ene, så den anden karakter. De beskidte tallerkner, åbnede dåser og den store porcelænsvase synes – modsat "Snauts rekvisitter" - malplaceret i de højteknologiske omgivelser og synes netop derfor knyttet til Kelvin, der for nyligt er ankommet til rumstationen fra Jorden. Genkendelsen eller spejlingen er ikke kun medvirkende til at fremhæve kontraster, men antyder også et raffineret *Dobbeltgængermotiv*. Begge karakterer er fanget i den samme situation under forskellige forudsætninger, hver på sin side af et spejl eller en erkendelse.

Cirkelslutninger som ringe i vandet

I scenens slutning dukker Snaut igen op på en overraskende facon. Da Kelvin forsvinder gennem døren, han kom fra, drejer stolen i forgrunden af billedet rundt, så tilskueren kan se, at Snaut pludseligt sidder der igen præcist som i begyndelsen af scenen. Han roder igen med saksen og sin forbindelse (sammenlign fig. 2 og fig. 17).

Det er klart, at lighederne i scenens begyndelse og slutning kan ses i sammenhæng med scenens cirkulære opbygning. Ringen sluttet her både fortælle-mæssigt, fysisk og visuelt. Kelvin er ikke blevet meget klogere på det, han kom for at få svar på hos Snaut. Ligheden gør også tilskueren opmærksom på, hvordan kameraets to rundture i rummet er



Fig. 14: Med en fantastisk koreografisk præcision hos skuespillere og kameramand spejler Tarkovsky billederne i den samme indstilling, som var de modstillede indstillinger adskilt af klip (sammenlign med fig. 4).



Fig. 15: Fra venstre: Fornem vase, ubestemmeligt rod, en tallerken med snask og halvåbne konservesdåser. Således fortsætter spejlingerne i scenens ene indstilling (sammenlign med fig. 5).



Fig. 16: Tarkovsky bryder systematikken i diegesen, idet Donatas Banionis, der spiller Kelvin, har skyndt bagom kameraet og er kommet på plads i en fart på modsatte side.

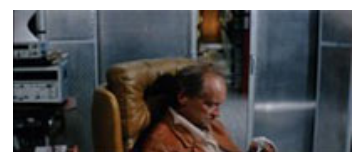


Fig. 17: Den visuelle lighed mellem scenens indledning og afslutning er i al væsentlighed total (sammenlign med fig. 2).

fuldendte. Samtidigt indbyder ligheden tilskueren til at betragte kameraets rundture som hinandens spejlinger eller kommentarer.

Scenens cirkulære iscenesættelser er også emblematiske for filmen som helhed (se også plakaten, fig. 1). Hele den del af filmen, der foregår i rumstationen foregår i fysiske cirkler. Stationen cirkler omkring Solaris, selve stationen er cirkelrund, vinduerne er cirkelrunde, stationens øvrige rum er cirkelformede, og gangene går rundt i cirkler. Scenernes og kulissernes fysiske eller visuelle opbygning virker på et metaforisk plan som en ligeså vigtig del af filmen som handlingsgangen, da både diegesens fysiske udfoldelsesrum og handlingen strukturelt er ens – dvs. cirkulære.

Også filmens karakterer bliver gennem mødet med gæsterne bedt om at slutte cirkler. Gæsterne konfronterer besætningen med deres fortid eller samvittighed. Kelvin forsøger at genleve sit forhold til Hari uden at begå de samme fejl som på Jorden, men han bliver i stedet vidne til Haris gentagne selvmord og død. Gæsterne regenerer og bliver ved at vende tilbage i live igen uanset, hvordan og hvor mange gange menneskene på Solaris forsøger at skille sig af med dem. Til trods for at de fysiske omgivelser er fremmanet på en ø i Solaris-havet, så afsluttes filmens handling i de samme omgivelser, den begynder i: Kelvin er igen ved sin faders hus.

Tarkovsky ligestiller de filmiske komponenter, han har til rådighed, så de hver på sin vis og i fællesskab formidler en stemning, en oplevelse og en tematik. Der er ikke noget element, der er vigtigere end et andet. Han benytter filmen til at formidle noget, der ikke kan fortælles med ord eller refereres gennem tematiske generaliseringer. I modsætning til den håndfaste og kausallogiske rundvisning gennem fortællingen, der kendetegner den klassiske film, benytter Tarkovsky mediet som en åben invitation. Han inviterer til at deltage i en oplevelse med en række påvirkningslag og forståelsesmuligheder, som tilskueren kan møde under forudsætning af egen indlevelse. Selvom flere af de analyserede elementer kan fremstå som skjulte manipulationer, så er den latente flertydighed i filmen alligevel en åbning til tilskueren, der gør det muligt at forstå filmen på egne betingelser.

Hvorvidt det lykkes Tarkovsky at påvirke folk til at føle eller opleve de filosofiske og eksistentielle problemstillinger, der poetisk sættes i spil i *Solaris* er selvfølgelig i høj grad et individuelt spørgsmål. Men det synes åbenlyst, at hans filmstil eller filmsprog indeholder en usædvanlig dybde, som giver større mulighed for at behandle den kompleksitet, der gør sig gældende i en sådan filmisk formidling af eksistentielle problemstillinger, hvortil der ikke findes simple svar.

Fakta

Solaris (1972). Originaltitel: *Solyaris*
Instr.: Andrei Tarkovsky
Forlæg: Stanislaw Lem (romanen *Solaris*)
Screenplay: Fridrikh Gorenshtein & Andrei Tarkovsky
Fotograf: Vadim Yusov
Production design: Mikhail Romadin
Producer: Viacheslav Tarasov

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

I krig og kærlighed

Af [MARTIN SKOVHUS](#)

Ole Christian Madsen forsøger sig i det helt store format med en film om de to modstandsfolk *Flammen og Citronen*. Filmen vakler i sine æstetiske og dramaturgiske valg, og formår hverken at blive nervepirrende action eller anfægtende persondrama. Til gengæld giver den anledning til overvejelser om den historiske film som genre og om historieskrivning på fiktionens præmisser.

Set ud fra en stilistisk og dramatisk betragtning er der grundlæggende to veje man kan gå, når man vælger at lave en spillefilm baseret på historiske begivenheder. Enten kan man sætte hele det store maskineri ind på at producere kulisser og visuelle effekter, der i mindste detalje genskaber et miljø som det så ud – eller kunne have set ud – i den portrætterede periode. De fleste hollywoodfilm om 2. verdenskrig er holdt i denne stil, hvilket ofte giver sig udslag i storladne, episke sætstykker. I den slags film er karaktererne som regel uden nogen særlig psykologisk dybde, fordi de primært fungerer som *typer* og som katalysatorer for handlingens fremdrift. I modsætning hertil står de krigsfilm, hvor der skæres ind til benet med kropsnære, personlige skildringer, som lægger langt større vægt på karakterernes psykologi og dialogiske interaktion end på ydre spænding og en imponerende mise-en-scène. Nogle af de senere års tyske succeser om krigen og nazismen anvender denne metode, heriblandt *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (Marc Rothemund, 2005), *Der Untergang* (Oliver Hirschbiegel, 2004), og *Aimée und Jaguar* (Max Färberböck, 1999).

Med afsæt i disse betragtninger er Ole Christian Madsens *Flammen og Citronen* en underlig, ubeslutsom størrelse. Snart forsøger den at installere sine personer som noget nær arketyper i et tidløst epos, snart som psykologisk nuancerede individer med dagligdagsproblemer. Det lykkes aldrig filmen at beslutte sig for, om den vil være mytologisk epik eller anfægtende persondrama, og derfor formår den heller ikke rigtig at vække interesse som nogen af delene.

Mænd og myter

Udgangspunktet for at lave en dansk krigsfilm i stort format har afgjort været til stede. Man har næppe kunnet læse om filmen noget sted uden at blive oplyst om, at den er den dyreste dansksprogede produktion i dansk filmhistorie, angiveligt med et budget i nabolaget af 46 millioner kroner. Ud over den megen snak om filmens budget har der været lagt stor vægt på, at filmen er baseret på den virkelige historie om de to modstandsfolk Bent Fauerschou-Hviid (1921-44) alias "Flammen" og Jørgen Haagen Schmidt (1910-44) alias "Citronen". Begge var medlemmer af modstandsgruppen Holger Danske, og sammen menes de at have stået bag likvideringer af 11 nazikollaboratorer (fig.1).

I filmens fremstilling er Flammen og Citronen (henholdsvis spillet af Thure Lindhardt og Mads Mikkelsen) et makkerpar, der ikke kun er forbundne gennem deres brændende fædrelandskærlighed. Begge har også skrammer på sjælen og problemer med følelsesmæssige relationer. Flammen har et temmelig anstrengt forhold til sin far (Jesper Christensen), der som hotelejer huser højtstående tyske officerer, og som sendte sønnen i tjenerlære i Tyskland før krigens begyndelse. Den unge mand er nu logerende hos et ægtepar og har indrettet kælderens i deres villa med et mindre arsenal af våben (fig.2).



Fig.1: Filmens mange likvideringer er ikke just præget af diskretion.



Fig.2: Flammen og Citronen i skikkelse af Thure Lindhardt og Mads Mikkelsen.

Også Citronen har rod i familierelationerne. Han har en kone (Mille Hoffmeyer Lehfeldt) og en datter, som han ikke formår at forsørge og som han sjældent ser. På den måde sår filmens første del en lille tvivl ved makkerparrets bevæggrunde. Er de egentlig så idealistiske, som de selv tror, eller er de til en vis grad drevet af personlig bitterhed over et liv, der ikke udfolder sig som de kunne ønske?

Modstandsgruppen opererer under hemmelige møder i baglokalet til en beværtning, og det er her, Flammen og Citronen modtager likvideringsordrer fra deres foresatte, Aksel Winther (Peter Mygind). Snart begynder tvivlen og mistænksomheden dog at nage. Er der en stikker iblandt dem, hvorfor kan der ikke afgives ordre til likvidering af den karismatiske gestapocheff Hoffmann (Christian Berkel), og får Winther virkelig sine ordrer direkte fra England, som han hævder (fig.3)? Helt centralt i handlingen står Flammens forhold til den mystiske Kitty Selmer (Stine Stengade), en smuk og potentielt farlig agent.

Efterhånden som Flammen og Citronen bliver for egenrådige og besværlige, ofres de på det politiske bål. I en spektakulær scene med *parallel action* omringes de af et utal af fjender hver sit sted i København. Flammen overgiver sig til sin skæbne i det dunkle kælderrum, mens Citronen på bedste Rambo-måne gør det af med så mange tyskere som muligt, før også han må kapitulere. På den måde manifesterer filmen én gang for alle sine hovedpersoner som tragiske helte og bortfejer enhver tvivl om, at her er tale om en vaskeægte fædrelandshyldest af mytologisk tilsnit.

Svære valg

Fra filmens begyndelse fornemmer man tydeligt, at Ole Christian Madsen og hans manuskript-medforfatter, Lars Andersen, har gjort sig mange overvejelser om, hvor stor vægt der skulle lægges på autenticiteten i tidsbilledet (fig.4). Det har medført en del kompromiser. På den ene side er vi lykkeligt fri for kameraets kælen for 'autentiske' objekter som lommeure og lygtepæle, en last som periodefilmen ellers ofte dyrker. På den anden side insisterer filmen på sin forankring i historiske begivenheder, dels gennem en tekstgrafik, der kundgør at filmen er »frit baseret på virkeligheden«, dels ved at anvende autentiske optagelser fra besættelsen i sin titelsekvens. På den måde anbringer filmen sig selv i et forståelsesrum, der gør det vanskeligt for den at undslippe historieskrivningens betingelser og overgive sig til det, den reelt er, nemlig fiktion. Dilemmaet i forholdet til realismen gør sig også gældende i dialogen, der er holdt i en nutidig sprogton og diktion. Det giver udmærket mening, hvis ønsket er at undgå teatraliske klicheer. Men det får dog fra tid til anden en utilsigtet komisk effekt, fordi datidens tiltaleformer bevares. En replik som "Sig mig, sidder De og tager pis på mig?", forekommer i sammenhængen temmelig malplaceret.

Særligt belastende er det dog, at filmen åbenbart mener sig forpligtet til at foretage en udførlig eksposition, hvor miljø, karakterer og modstandsbevægelsens kommandogange præsenteres. Mange af disse informationer får aldrig nogen dramatisk relevans, og man kan undre sig over, hvad eksempelvis en fin skuespiller som Lærke Winther Andersen skal i en film, hvor hendes eneste, tavse funktion er at vise, at der skam var en kvinde i Holger Danske-gruppen. Det mindst heldige greb i filmens første del er dog Thure Lindhardts trættende *voice over*, der effektivt blokerer for ethvert tilløb til indlevelse. Filmens første time kunne med fordel være kraftigt beskåret til kun at omfatte det væsentlige for intrigen. På den måde havde man sparet tilskueren for de mange kedsommelige detaljer, der fremlægges i en underligt summarisk form.

Det egentlige drama

Da filmen endelig får en smule dramatisk nerve, skyldes det næsten udelukkende, at modetegneren og fotografen Kitty Selmer indtager en stadig mere fremtrædende rolle. Helt i krigsdramaets ånd fremstilles hun i Stine Stengades skikkelse som en femme fatale, der forfører den unge Flamme, og hermed holder nøglen til hans destruktion i sine hænder. Som figur er hun den mest nuancerede, og ligesom Flammen plages også tilskueren af tvivl om hendes følelsers oprigtighed og om, hvis side hun egentlig er på. Dramaet spidser for alvor til, da Flammen og Citronen får ordre til at likvidere Kitty for stikkeraktivitet. Hun for sin part kan nemlig fremlægge dokumenter, der tyder på, at det er deres foresatte, Winther, som er den virkelige skurk. Hvem skal man tro?



Fig.3: Jovialt samvær før mistanken om, at modstandsgruppen huser en stikker.



Fig.4: Regnfuld noir-stemning, smukt indfanget af filmens fotograf, Jørgen Johansson.

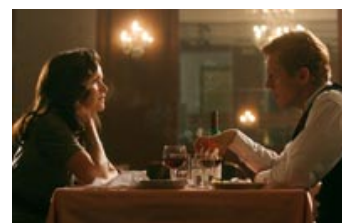


Fig.5: Stine Stengade som den forførende femme fatale, Kitty Selmer.

Denne dybest set banale historie om kærlighed, bedrag, hævn og begær er det eneste ved filmen, der bliver tilnærmelsesvist anfægtende, selvom forholdet mellem Ketty og Flammen aldrig for alvor bliver troværdigt. Dertil er det alt for sporadisk skildret. Havde Ole Christian Madsen arbejdet i den tyske tradition fra de senere år, ville hovedvægten sikkert have ligget her, i sporet af hans tidligere arbejder, *En kærlighedshistorie* (2001) og *Prag* (2006). Det kunne der være kommet en helt anderledes intens og taktfuld fortælling ud af, som ydermere havde haft den fordel, at den kunne se stort på ydre realisme, fordi dens hovedanliggende var psykologisk. Samtidig kunne man have sparet underlægningsmusik som budgetpost. Med et mere troværdigt drama og større psykologisk dybde havde filmen forhåbentlig ikke undervurderet sin tilskuers opfattelsesevne ved at anvende Karsten Fundals patosfyldte musik til at understrege følelserne i stort set hver eneste scene.

Ole Christian Madsen har forsøgt at manøvrere i feltet mellem storladet, historisk epik og knugende, psykologisk drama. *Flammen og Citronen* strander et sted midt imellem og fungerer hverken på historiske eller psykologiske præmisser. Filmen vil både fortælle historie og historier. Ingen af delene lykkes udpræget godt.

Filmens modtagelse

Flammen og Citronen modtog ved sin premiere den 28. marts en lidt blandet kritik i pressen. På filmens egen hjemmeside figurerer de obligatoriske rosende uddrag fra anmeldelser, med dertil hørende stjerner. Allermest begejstret er *Ekstra Bladets* Henrik Queitsch, der citeres for at skrive: »Drønspændende, underholdende og en fryd for øjet. Niveauer over, hvad vi er vant til herhjemme. Et must, simpelthen«, suppleret med fem stjerner. Også *Kristeligt Dagblads* Palle Schantz Lauritzen giver fem stjerner og kalder filmen »Den hidtil største danske film om besættelsestiden«. Ligeledes er *Weekendavisens* Bo Green Jensen begejstret for filmen, selvom han bebrejder den, at den visse steder stiliserer lidt rigeligt. Han slutter imidlertid med at konstatere: »Ole Christian Madsens besættelsesdrama kombinerer romantisk metode og historisk revisionisme i en stilmæssigt gennemført storfilm. Det har ingen for alvor haft held med før nu.« Fra *BT's* Jacob Wendt Jensen, *Politikens* Kim Skotte og *Berlingske Tidendes* Ebbe Iversen er der pæne ord og vurderinger, samt fire stjerner/hjertes fra hver, mens *Jyllands Postens* Johs. H. Christensen er mindre afklaret i sin holdning: »'Flammen og Citronen' er nok værd at se! Det manglede da også bare, så bekostelig den har været. Men noget egentligt appellerende, medrivende, uafrysteligt drama er den ikke«. Udsagnet ledsages af tre stjerner. Kun i *Information* får filmen en sønderlemmende kritik, formuleret med vanlig ondskabsfuld humor af kulturpessimisten Georg Metz. Metz påpeger en række svagheder ved filmen, ikke mindst det faktum, at den insisterer på at blive opfattet som autentisk, og hermed udsætter sig selv for unødigt granskning af realismens troværdighed. En afsluttende svada levner ingen tvivl om Metz' overordnede holdning til filmen: »Et neonationalistisk panoptikon af overvejende papfigurer, der vil egne sig til aftenunderholdning ved Dansk Folkepartis og Venstres landsmøder.«

Hvis den – efter danske forhold – enorme investering *Flammen og Citronen* skal give overskud, kræver det, at en masse mennesker ser den i biografen. Men ikke mindst kræver det, at filmen kan vække opmærksomhed nok til at blive solgt til distribution i udlandet. Det er nok yderst tvivlsomt om det sker. Dertil er filmens profil for uskarp og de kunstneriske valg for inkonsekvente.

Fakta

www.flammenogcitronen.dk

Bo Green Jensen: "Den levende historie", anmeldelse i Weekendavisen nr. 13, 28. marts 2008

Georg Metz: "Klicheernes krønike", anmeldelse i Information, 28. marts 2008

Marianne Kroogh Andersen: "Fædrelandskærlighed", interview med Ole Christian Madsen i Weekendavisen nr. 13, 28. marts 2008

Michael Bo: "Der er en forestilling i Danmark om, at historikerne fortæller historien og fiktionsfolk laver dogmefilm". Interview med Ole Christian Madsen Politiken, 29. marts 2008



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16·9 - april 2008 - 6. årgang - nummer 26

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-08. Alle rettigheder reserveret.

Farveglæde

Af [HENRIK HØJER](#)

I sin bog *Harnessing the Technicolor Rainbow* (fig. 1) kortlægger Scott Higgins Technicolors indflydelse på filmmediet i de formative år midt i trediverne. For alle filminteresserede med hang til farver er det meget oplysende læsning.

Vi er mange, der elsker film i farver (fig. 2). Personligt kan jeg næsten ikke få farver nok, og gensynet med film som *Singin' in the Rain* (Stanley Donen og Gene Kelly, 1952) og *The Band Wagon* (Minnelli, 1953) i nyrestaurerede dvd-kopier har kun forstærket afhængigheden af film i alle regnbuens farver. Men kombinationen farver og film er faktisk ikke særligt velbeskrevet, desværre. Det hænger sandsynligvis sammen med en erkendelse af, at 'farver' som sådan er uhyre svære at håndtere sprogligt. Det er en problematik, som amerikaneren Scott Higgins har måttet forholde sig til, da han skrev sin bog *Harnessing the Technicolor Rainbow; Color Design in the 1930s*, der anmeldes her. Han angriber problemet uhyre systematisk. Med udgangspunkt i *The Pantone Book of Color*, der kategoriserer, nummererer og navngiver 1024 forskellige farver, beskriver han, hvordan farvefilmen i sine formative år bevæger sig fra en meget demonstrativ brug til en mere subtil men ikke mindre ekspressiv brug af farverne som udtryksmiddel.

Technicolor som vi tror, vi kender den...

Man må sige, at Higgins har taget tyren ved hornene og hans forsøg på at få styr på og beskrive de mekanismer, der styrede brugen af farver på film, da Technicolor slog igennem i midten af trediverne, lykkes i det store hele.

Filmhistorien er belagt med farver. Fra de tidlige håndmalede frames til det første *two-color* system, der dukkede op allerede i 1917. Faktisk kunne man allerede i 1922 se den første film i biografen i farver. Med *The Toll of the Sea* (Chester Franklin), indtog farverne det store lærred, men der var så mange problemer forbundet med den tidlige farvefilmteknologi, at vi skal frem til midten af trediverne og *The Technicolor Corporations three-color* system, før teknologien var så pålidelig og raffineret, at det for alvor appellerede til de store filmselskaber. Det er fra dette punkt i filmhistorien, Scott Higgins tager sit afsæt.

Traditionelt, når termen 'Technicolor' bruges, tænker de fleste på ekstremt mættede, næsten surrelle farver, som dem der møder Dorothy, da hun træder ind i drømmelandet Oz i Victor Flemings film *The Wizard of Oz* fra 1939. (fig. 3). På engelsk findes adjektivet 'technicolored' ligefrem til at beskrive netop denne farveholdning. Men Technicolor var andet og mere, og Scott Higgins viser, meget overbevisende, hvordan de formative år fra ca. 1934 frem til 1940 formede sig som en stadig afsøgen af de muligheder og problemer, farverne medbragte til filmmediet. Higgins deler perioden op i tre: *The demonstration mode*, *the restrained mode* og *the assertive mode* som beskriver forskellige tilgange til brugen af farver på film.

I en kort periode i midten af årtiet gjaldt det for Technicolor og ikke mindst for de producenter, der dækkede de betydelige ekstraudgifter, valget af farvefilm medførte, om at vise muskler: Hvad kan farver på film, og hvordan adskiller farvefilmen sig fra den sort/hvide film. Kort sagt, hvad får man for pengene? Det var et spørgsmål såvel producenter som publikum stillede sig selv og kortfilmen *La Cucaracha*

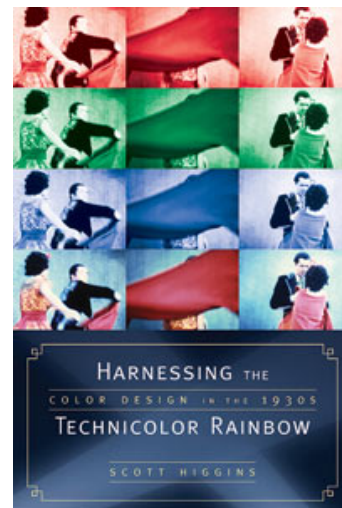


Fig. 1: Scott Higgins: *Harnessing the Technicolor Rainbow; Color Design in the 1930s*, University of Texas Press 2007.



Fig. 2: Vi har tidligere bragt [en artikel om Tim Burtons brug af farver i Edward Scissorhands](#).

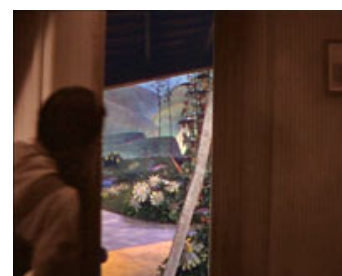


Fig. 3: Dorothy bevæger sig fra den monokrome virkelighed til det farverige eventyr.

(Lloyd Corrigan) fra 1934 og til dels Rouben Mamoulians *Becky Sharp* (1935) var skabt til at besvare disse spørgsmål: til at udstille og demonstrere de mange nye muligheder, der opstod med farvernes indtog i et univers, der indtil da hovedsageligt var sort/hvidt. (Deraf Higgins' term *the demonstration mode*) (fig. 4). I disse film var farverne så dominerende, at deres funktion mest af alt mindede om tegnefilmens *mickey-mousing* soundtracks, der mere fungerede som deciderede lydeffekter end som antydende musikalsk lydspor. Situationen i midten af trediverne mindede i det hele taget mest af alt om filmselskabernes reaktion på talefilmens ankomst i 1927: Effekten overskyggede helheden, og fokus var rettet mod 'at vise noget', ikke nødvendigvis mod 'at fortælle noget'.

Kalmus-testen

Hverken *La Cucaracha* eller *Becky Sharp* var særligt vellykkede film, og der var almindelig enighed om, at farven måtte integreres langt mere homogent i den filmform, der var etableret gennem filmens første to årtier. En form, der havde fortællingen og dens karakterer i centrum og en form, hvor de stilistiske virkemidler først og fremmest skulle understøtte denne ambition.

I beskrivelsen af denne bestræbelse, kommer man ikke uden om Natalie Kalmus, der var leder af *The Technicolor Corporation's Color Advisory Service*, der havde til opgave at hjælpe/presse instruktører og producenter til at arbejde inden for et farveregister, der understøttede filmens overordnede dramatiske udvikling.

According to Kalmus, the department reviewed scripts and generated a "color chart for the entire production," accounting for "each scene, sequence, set and character." The goal, wrote Kalmus, was to produce a color score, like a musical score, that "amplifies the picture" by matching color to the "dominant, mood or emotion" of a sequence, thus "augmenting its dramatic value." (2007, s.40)

Kalmus' indflydelse kan næppe overvurderes, og det er denne tilbageholdende tilgang til brugen af farver, Scott Higgins døber *the restrained mode*; den beherskede omgang med de potentielt kraftfulde farver.

Ifølge Scott Higgins støttede Kalmus sig til følgende fire principper:

1. Farverne skal først og fremmest understøtte fortællingens overordnede stemning.
2. Mættede farver undgås, naturlige/harmoniske farver foretrækkes.
3. Farverne bør kun understrege/betone elementer, der er centrale narrativt.
4. Koordination mellem farver, mise-en-scene og bevægelse i billedet er uhyre vigtig.

Denne farvepoetik var altdominerende i årene fra 1936 til 1938, hvor der i alt produceredes blot 24 farvefilm. Det syner af lidt, men farvefilm var ekstremt dyre i forhold til sort/hvide film, og man vandrede på en knivsæg, når man forsøgte at navigere mellem fortællingens forrang på den ene side og ønsket om at vise, hvad de 200.000 \$ i ekstraudgifter var gået til på den anden.

Oprør fra midten

Higgins benytter den midterste del af sin bog til, gennem en række meget grundige analyser, at vise hvordan denne tilbageholdende æstetik kom til udtryk i film som Henry Hathaways *The Trail of the Lonesome Pine* fra 1936, men også til at påpege hvordan tilbageholdenheden åbnede mulighed for, med meget små virkemidler, at sætte farven i spil som et betydningsbærende element. Han viser ligeledes, hvordan udviklingen langsomt men sikkert bevægede sig fra tilbageholdenhed mod stadig mere ekspressive forsøg på at udfolde nogle af farvepalettens utallige muligheder. I George Marshalls musical *The Goldwyn Follies* (1938) og i *A Star Is Born* (William A. Wellmans 1937-udgave) er der forskellige alibier for at udbrede paletten. I Wellman's film skrues der f.eks. gevaldigt op for farvestyrken, da filmens hovedperson ankommer til drømmenes men også mareridets Hollywood, ligesom "...the tremendous expansion of the palette" (ibid, s.120) meget direkte peger tilbage på den overfladiskhed, der hersker i filmbyen.

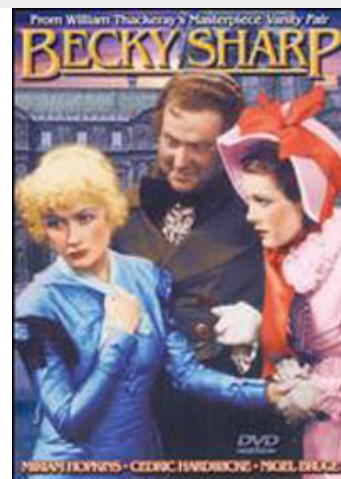


Fig. 4: *Becky Sharp* (Rouben Mamoulian, 1935).

I disse to film er 'udvidelsen af paletten' først og fremmest bundet til det spektakulære og det melodramatiske og udviklingen cementeres med *The Adventures of Robin Hood* (Michael Curtiz, 1938), der kommer til at fremstå som en farveeksplosion i lyset af sine umiddelbare forgængere. *The Adventures...* står for Scott Higgins som den første repræsentant for det, han kalder *the assertive mode*, og da filmen blev en stor kommerciel succes (den største i farver indtil da), blev den ikke den sidste af sin slags (fig. 5). Oprøret mod Kalmus' lidt rigide farveholdning kom altså fra Hollywoods inderkreds. *The Adventures...* var produceret af Warner Bros, og det var fra den uafhængige Hollywood-producent David O. Selznick, den største farveeksplosion af dem alle lød.

Borte med Blæsten

Gone with the Wind var et mammutprojekt. Filmen var undervejs i næsten fire år, og da filmen var færdig i 1939 havde man brugt og misbrugt en række forskellige instruktører, deriblandt George Cukor, Victor Fleming og Sam Wood og spenderet mere end 4 millioner \$. Til sammenligning kostede Orson Welles' *Citizen Kane* fra 1941 under 1 million \$ at producere. *GWTW* var da også suverænt den dyreste film, der nogensinde var produceret, da den havde premiere i Atlanta den 15. december, 1939.

Ifølge Higgins forøgede valget af farvefilm produktionsomkostningerne med over 500.000 \$, og den slags udgifter skulle selvfølgelig kunne ses på lærredet. Gennem endnu en grundig analyse viser Higgins, hvordan ikke mindst David O. Selznick og production-designer William Cameron Menzies forsøgte at integrere farverne i en overordnet kunstnerisk helhed uden af den grund at gå på kompromis med det spektakulære. De blev hjulpet godt på vej af en ny og mere lysfølsom film, der var med til at udvide farvefilmens udtryksmuligheder og gøre *GWTW* til én af alle tiders største farvefilmsoplevelser.

Oprøret mod Kalmus' tilbageholdende poetik var bevidst, og Higgins citerer Selznick for følgende udfald:

I cannot conceive how we could have been talked into throwing away opportunities for magnificent color values in the face of our own rather full experience in Technicolor... despite the squawks and prophecies of doom from the Technicolor experts...the proper telling of our story involves a dramatic and changing use of color as the period and the fortunes of the people change. (ibid, s.174)

Med *GWTW* skulle forbeholdene kastes over bord, farverne komme til deres ret og understrege den dramatiske fortællings udvikling på en lang række forskellige niveauer (fig. 6).

Udover at bruge farverne symbolsk i en række scener, det gælder ikke mindst farverne på de kjoler, Scarlett bærer, bevæger farveholdningen sig tillige i en række udslag, der følger Scarletts overordnede bevægelse ned i dyndet og tilbage igen mod toppen af kranssekagen. Fra indledningens mættede farver til midtersektionens mørkere tone mod en opblomstring mod filmens slutning. En opblomstring, der dog dæmpes med Rhett Butlers afvisning af hende, men som Scott Higgins skriver, giver det bare ekstra kraft til afslutningens solopgang i rød og orange; hverken Scarlett eller Technicolor farverne kan holdes nede særligt længe ad gangen med Selznick ved roret! (fig. 7)

Denne farvebrug adskiller sig ikke nævneværdigt fra den strategi, der udfoldes i *The Adventures...*, forskellene kommer først for alvor til udtryk i *GWTW*'s brug af farver i forhold til close-ups, skygger, farvebelysning og det mere rendyrkede effektarbejde. Her går *GWTW* utroligt langt i forhold til de tidlige Technicolor-film i forsøget på at vride alle ekspressive muligheder ud af farverne. At det lod sig gøre, skyldes i høj grad den nye lysfølsomme film og en række nye filtre, der gjorde det muligt at nuancere farver og lys i langt højere grad end tidligere; motiverne, ikke mindst ansigterne, fremstod langt mere detaljerede og skyggerne henlå ikke længere i absolut mørke, men kunne gradueres og nuanceres i bestræbelsen på at skabe et mere komplekst filmsprog. Det var i samspillet mellem farver og lyssætning, at *GWTW* for alvor blev en milepæl (fig. 8).

Farvefilm, hvad nu?

Technicolor-teknologien havde sin storhedstid frem til begyndelsen af 1950'erne, hvor Eastmancolors *single-strip* film gjorde den overflødig. Indflydelsen rækker dog langt videre, og med sin bog har Scott Higgins



Fig. 5: Der er knald på farverne i Curtiz' *The Adventures of Robin Hood*. Allerede på manuskriptstadiet sikrede mr. Warner sig, at farverne kom til at spille en fremtrædende rolle i filmen.



Fig. 6: Scarletts kjoler: I filmens indledning optræder Scarlett i en hvid kjole, der etablerer hende som ung og uskyldig. Som bekendt varer uskyldigheden ikke ved, ligesom den hvide kjole ret hurtigt skiftes ud med kjoler i langt heftigere farver.

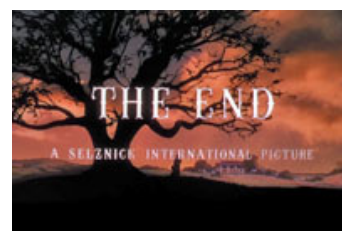


Fig. 7: Fra *GWTW*'s afsluttende scene: Farverne får trods alt det sidste ord.

også påvist, hvordan nutidens farvebrug trækker veksler på mange af de erfaringer, man gjorde sig i trediverne.

Det er en fremragende bog, Scott Higgins har skrevet. Med sit udgangspunkt i den neoformalisme, der bl.a. tæller David Bordwell og Kristin Thompson som sine disciple, savner man dog lidt vildskab i analysen, og de alen lange beskrivelser af motiver og farvetoner gør ikke altid læseoplevelsen lige berusende. Men den meget konkrete tilgang til farvefilmen er først og fremmest forfriskende. Som Scott Higgins skriver i sin indledning, er der en tendens til altid at beskæftige sig med det, man ikke kan kommunikere, når talen falder på forholdet mellem farver, film og sprog i stedet for at begive sig ud på farvernes overdrev. Men Scott Higgins befinder sig rigtig godt derude, og bogen er et eksempel til efterfølgelse for dem, der tør give sig i kast med farvernes rolle i moderne filmkunst.

Scott Higgins afslutter sin bog med en perspektivering til den nutidige teknologiske situation, hvor vi bevæger os fra et analogt til et digitalt paradigme. Han argumenterer for, at arbejdet med digital farvebehandling gennemgår den samme udvikling, som det var tilfældet med Technicolor i fyrrerne. Som repræsentant for *the demonstration mode* peger han på Gary Ross *Pleasantville* (1998), mens Coen-brødrenes *O Brother, Where Art Thou?* (2000) ifølge Scott Higgins, i brugen af den nye teknologi, bringer mindelser om film som *The Goldwyn Follies* og *A Star Is Born* og *the restrained mode*. I den optik bliver Martin Scorseses *The Aviator* (2004) (fig. 9) vor tids svar på *GWTW*. Scorseses film bevæger sig fra indledningens *two-color* æstetik mod en farveholdning der mimer *three-color* filmens. Denne meget bevidste og påfaldende leg med farverne udtrykker ifølge Scott Higgins en tilgang til brugen af farver, der minder om den, Selznick og Menzies udfoldede under arbejdet med *GWTW*.

Om det virkelig forholder sig sådan, kan nok diskuteres. I hvert fald fremstår *O Brother, Where Art Thou?* ikke umiddelbart for denne farveelsker som en film med en dæmpet farveholdning. Snarere tværtimod. *O Brother, Where Art Thou?* synes at inkarnere selve farvefilmens potentiale: En film, hvor billedernes varme og gul/brune, let nostalgiske lyd nægter at give slip og tværtimod følger én ud af biografen og langt ind i nattemørket...

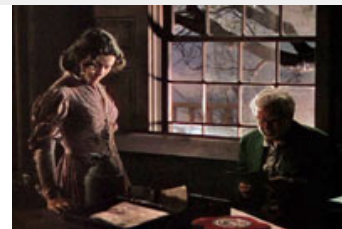


Fig. 8: I forhold til de tidligere farvefilm er *GWTW* en meget mørk film. En ny og mere lysfølsom film gjorde det muligt at bruge skygger langt mere nuanceret end tidligere.

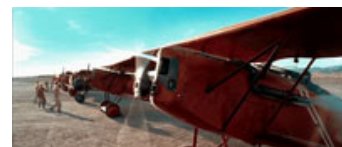


Fig. 9: Scorseses *The Aviator* i *two-color* udgaven.

Fakta

Scott Higgins: *Harnessing the Technicolor Rainbow; Color Design in the 1930s*, University of Texas Press 2007.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

Classics Revisited

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

***Frau im Mond* (1929) og *The Round-Up* (1965) hører begge til de mere upågtede klassikere i filmhistorien. Om de fortjener denne skæbne, kan man vurdere af nærværende anmeldelse. Udgivelserne eksemplificerer også på hver sin måde, hvordan man kan og bør viderebringe den filmhistoriske arv.**

Den spraglede genrehybrid *Frau im Mond* sammenfletter et trekantsdrama, et espionageplot og en science fiction-beretning om en raketrejse til månen. Trekantsdramatet finder sted inden for Helius Kompagniet og aktørerne er raketforskeren Wolf Helius (Willy Fritsch), hans kompagnon, ingeniøren Hans Windegger (Gustav von Wangenheim), og dennes forlovede Friede Velten (Gerde Maurus). Alle kommer ombord på rumraketten *Friede* med månen som destination. Ombord er også en håndlanger for et finanssyndikat, der vil sikre sig guldbeholdningen på månen – spillet af den vidunderligt vederstyggelige Fritz Rasp. Hans modsætning ombord er den passionerede professor Manfeldt (Klaus Pohl), som i flere årtier har levet på en sten, mens han for døve øren har talt om en potentiel guldbeholdning på månen. Den eventyrlige drengedrøm om månerejser kropsliggøres af en blind passager – drengen Gustav (Gustl Stark-Gstettenbauer) – som slutteligt kommer til at spille den form for aktive rolle på ekspeditionen, som man bedst kender fra eventyr- og fantasygenren.

Frau im Mond er Fritz Langs sidste stumfilm og er i dag bedst kendt som filmen, hvor Lang efter sigende opfandt *nedtællingen* (*the countdown*). Det, der tælles ned til, er affyringen af den bemandede rumraket (fig. 2). Nedtællingen foregriber ikke blot affyringer af virkelighedens rumraketter mange år senere, men har også vist sig at være et vigtigt dramaturgisk redskab i styringen af filmisk tid – i særdeleshed tilrettelæggelsen af det fortælle-mæssige klimaks.

Frau im Mond er også kendt som én af de mest videnskabeligt præcise science fiction-film. Ved lanceringen af filmen blev den sågar fremstillet som den første filmutopi baseret på videnskabelige kendsgerninger, og såvel filmen samt tilhørende research, blev inddraget af nazisterne i 1937 – sandsynligvis fordi man ikke ville lække informationer, som kunne afsløre vigtige detaljer om tyskernes arbejde med langdistanceraketter.

Raketvidenskab

Informationer om filmens relation til rumraketforskning og måneekspeditioner kan man finde i den 15 minutter lange dokumentarfilm *Der erste "wissenschaftliche" Science-Fiction Film* (2006), som er inkluderet i ekstramaterialet. Dokumentarfilmen behandler meget fint disse emner, som ganske vist er relevante ifm. filmens handling og tilblivelse, men langt fra er *det eneste*, man kunne tænke sig at høre om ifm. en sen stumfilm.



Fig. 1: Den vertikale opstigning og den horizontale slette. *Frau im Mond* og *The Round-Up*.

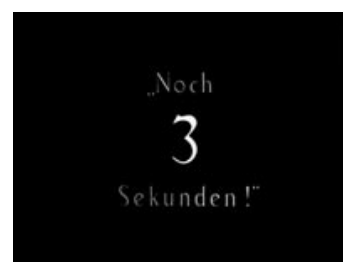


Fig. 2.

I den indledende menutekst står der, at dokumentarfilmen er produceret af Luciano Berriatúa for F.W. Murnau Stiftung og Transit Film i 2006, mens Gabriele Jacobi er krediteret som instruktør (fig. 3). Jacobis navn har jeg ikke set før, men netop Berriatúa har instrueret en meget fin the making of-documentary til Transit Films 2004-udgivelse af *Der letzte Mann*. *Der Letzte Mann – Das Making of* kommer vidt omkring filmens produktionsforhold og er et godt eksempel på det, som der mangler her: Bortset fra en indledende bemærkning om, at der skulle 40 vognlæs sand til for at etablere filmens månedsskab, så kommer man ikke rigtig ind på de mere nærværende produktionsforhold i UFAs filmstudier.

Naturvidenskabelig filmkritik

Med i ekstramaterialet er også en 36 siders *booklet*, hvor et bidrag af Michael E. Grost fylder mest. Hvem?, tænker I måske. Michael E. Grost står beskrevet som "a computer scientist who lives in Michigan. He is an abstract painter, and writes mystery fiction". Efter flere timers granskning, må jeg dog antage, at hans fiktion ikke er blevet udgivet, og hans malerier ikke blevet udstillet. Grosts fiktion og hans skrivelser om film, abstrakt kunst, tegneserier, komponister mv. finder man først og fremmest på hans egen hjemmeside.

Grost har en ph.d. i matematik, og hans skrivefacon bærer præg af, at han er skolet i en naturvidenskabelig tradition. Bidraget kaldes "a formal analysis", men underoverskrifterne antyder et bredere fokus. Man kan læse om temaer i filmen som fx politik, tidskontrol, medier såvel som visuelle karakteristika: set design, cirkler i billedopbygningen mv. Set fra en medieforskers perspektiv omhandler kun en lille del af artiklen stilistiske virkemidler, og artiklen kan næppe regnes for en *analyse*. Bidraget består fortrinsvist af en række observationer og registreringer. Nogle er banale, andre er skarpsindige, men fælles for alle er, at de ikke er indskrevet i en overordnet argumentationsrække styret af en problemstilling, tese eller et centralt spørgsmål.

Grosts lidt firkantede retorik og tekstdisposition minder lidt om Barry Salts arbejde, om end der er en langt større generøsitet hos Grost. Salt og Grost har også den naturvidenskabelige baggrund til fælles samt en interesse i at videnskabeliggøre stilanalyse. Der er dog ingen grafer over klippetempi og statistik over billedudsnit i Grosts tekst, som man ser i Salts stilometriske tilgang. Til gengæld fortaber han sig ligesom Salt i en hel række stilistiske paralleller – især til andre film instrueret af Lang – uden at give nogen fyldestgørende forklaring på, hvilke funktioner og betydninger disse stilistiske valg egentlig har i den nærværende kontekst. Vi kan således læse, at filmens helt, Helius, bor i retliniede omgivelser og bærer et nålestribe jakkesæt, og at det minder om andre "good guys" i *The Big Heat* (1953) og *Moonfleet* (1955). Men hvad betyder det i *Frau im Mond*?

Det 36-sider lange hæfte afsluttes med en række citater af Lang selv og en håndfuld andre skribenter, hvis navne klinger mere velkendt: Jacques Rivette, Lotte Eisner og Tom Gunning. Sidstnævnte har skrevet hovedværket om Fritz Lang, *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity* (2000), og ville være en mere oplagt kandidat til at levere en artikel til udgivelsen. Hvorfor det ikke er tilfældet vides ikke med sikkerhed, men antydes nok i det citat, som er bragt: "Lang described his own inspiration for the film as coming from the experience of falling asleep on a train [...] (part of my problem with the film has always been that it makes me incredibly drowsy – bored? or something more trance-like?)." (*Booklet*, s. 33. Citatet er fra Gunning 2000, s. 173).

Trance

Gunnings problemer med at holde sig vågen under filmen, kan jeg godt genkende, og filmens spilletid på 163 minutter synes unødvendig langtrukket. Faktisk går der godt 90 minutter, før rumraketten sendes af sted. Var disse 90 minutter forvaltet med den samme sans for suspenseopbygning som ved nedtællingen, ville det ikke være noget problem, men filmen synes flere steder at træde vande i disse passager. Filmen bruger for lang tid på at udfolde forholdet mellem Helius, Windegger og Friede samt på at flette finanssyndikatet ind i fortællingen om ekspeditionen. Jeg er til gengæld ikke helt enig i Tom Gunnings udlægning af *Frau im Mond* som en film, der tilsidesætter karakterskildring til fordel for "spectacle of technology" (Gunning 2000, s. 173). Teknologifascination og den tilknyttede grafiske og spektakulære billedfabrikation er der ganske vist i rigelig mål (fig. 4-5),



Fig. 3: F.W. Murnau-Stiftung anvender selskabet Transit Film til at udgive og distribuere deres restaurerede film på DVD. Som ved andre tyske stumfilmsklassikere har det britiske selskab Eureka købt licensen til salg i UK og Irland af Transit Film.



men hele første scene varer godt et kvarter og tager sig netop for *god tid* med at skildre forholdet mellem Helius og Professor Manfredt og med at muntre sig over sidstnævntes særheder. Det er snarere den dramaturgiske drivkraft, som kommer til at lide under filmens fascination ved teknologi, end det er karakterskildringen.

På sin vis kan man godt forstå, at Michael E. Grost ikke formår at koble filmens stilgreb til konkrete betydninger og funktioner. Mange af filmens mest iøjnefaldende iscenesættelser efterlader nemlig en uendren snarere end en fornemmelse af betydningsfylde. I filmens første scene holder kameraet sig mestendels artigt på afstand af karaktererne (profil, toskud i halvtotale), men bevæger sig også tættere på interaktionsaksen mellem Helius og Manfredt for på et tidspunkt abruptt at springe direkte ind i interaktionsaksen (fig. 7-8). Skiftet er interessant og optræder også senere i filmen, men det er vanskeligt at se, hvorfor det skal ske lige præcis på dette tidspunkt i samtalen.

Filmens indledes af teksten: "For the human mind there is no never – only a not yet". Lang mener utvivlsomt den menneskelige stræben efter at nå til månen, men det bliver også en ufrivillig dom over filmens iscenesættelse. Det er som om, at Lang *søger* efter iscenesættelsesstrategier uden helt at have afmålt dem og funktionsbestemt dem. Det gælder især Langs ellers karakteristiske anvendelse af *inserts* – dvs. nærbilleder af genstande eller udsnit af den menneskelige skikkelse, som ikke hører til ansigtet såsom en hånd eller en fod. Her er ganske vist slående kompositioner (fig. 9), men *inserts* i *Frau im Mond* får aldrig den dramaturgiske fylde og tematiske kompleksitet som i fx *M* (1931) – tænk blot på den uovertrufne anvendelse af *inserts* (uret, det dækkede bord, lille Elsie's ballon fanget i byens elledninger mv.) i denne films indledning.

Hvilken version?

Er verden et bedre sted, fordi Eureka nu har udgivet *Frau im Mond*? Først og fremmest udkom der allerede sidste år en tysk udgivelse af selv samme restaurerede udgave af filmen, og så vidt jeg kan vurdere er en endnu tidligere spansk DVD-udgivelse også baseret på samme restaurerede udgave af filmen. Er Eureka's udgivelse af filmen så tvingende nødvendig, kunne man spørge? Måske for de som har det bedre med engelsk end med tysk og spansk.

Et mere graverende problem er, at udgivelsen lanceres som "newly restored to its near-original length" uden at der gives nogen som helst informationer om, hvornår denne restaurering har fundet sted, og hvorledes denne udgave står i forhold til de andre udgaver af filmen (se Faktaboks). Hvad er føjet til? Hvad mangler? Hvad var den oprindelige spilletid? Har der været en version til hjemmemarkedet i Tyskland og forskellige eksportversioner? Hvad har restaureringen forsøgt at nærme sig?

At føje ekstra minutter til en film er ikke nogen uskyldig handling. Film er ofte et resultat af forskelligartede interesser, og for denne anmelder vil det primære til enhver tid være filmen, som den oprindeligt blev vist. Det skal naturligvis siges, at dette også kan variere ifm. premieren – jvf. Jacques Tatis evige fiflen med sin egen *Play Time* (1967)- og ifm. udgaver til forskellige markeder – jvf. talrige stumfilm og multisprogsudgaver af tidlige tonefilm.

Den oprindeligt viste udgave er måske ikke identisk med instruktørens "vision", men afspejler til gengæld den dynamiske og til tider konfliktfyldte proces, hvorved en film bliver til. F.W. Murnau Stiftung kender jeg som et ganske redeligt foretagende, der ikke som så mange andre forplumrer det filmhistoriske overblik med diverse mere eller mindre redelige *director's cut*-udgivelser. De deler sikkert mine intentioner om at viderebringe det mest præcise historiske dokument, men når man ser en salgsfrase som "newly restored to its near-original length", så bliver jeg automatisk mistænksom. Det kræver ikke blot stor ansvarlighed at restaurere filmhistoriske klassikere, men også stor ansvarlighed at *formidle* restaureringsprocessen. Ved ikke at informere publikum om udgivelsens placering ift. tidligere versioner, hældes der blot mere brænde på dette virvarsbål.

Mænd på sletten

Szegénylegények/The Round-Up (1965) var Miklós Jancsó's fjerde spillefilm i et årti, hvor ungarsk film fik et internationalt gennembrud. På Torino Film Festival i slutningen af november i år vises faktisk et

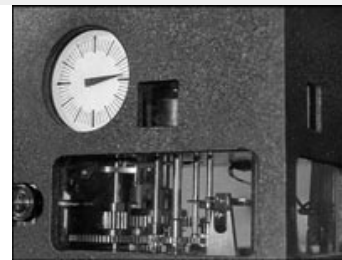


Fig. 4-6: Filmens rig på grafiske illustrationer af månefart, illustrationer af tekniske procedurer og spektakulær teknologi.



Fig. 7-8: Dette spring direkte ind i interaktionsaksen a la Yasujiro Ozu sker også ved Helius' samtaler med hhv. Turner og Friede – dog uden den direkte p.o.v. markering, som ses her ved skinkens placering i billedfeltet.



Fig. 9: Turner (Fritz Rasp) ringer på. For en glimrende analyse af Langs anvendelse af hånden se Joe McElhaneys artikel "The Artist and the Killer: Fritz Lang's Cinema of the Hand" i [16: 9 no. 17 \(juni 2006\)](#).

imponerende retrospektivt program af ungarske film fra tresserne. Her er der hele fem spillefilm og to dokumentarfilm af Miklós Jancsó på programmet - heriblandt *The Round-Up* og tre andre hovedværker: *Oldás és kótés/Cantata* (1963), *Így jöttem/My Way Home* (1965) og *Csillagosok, katonák/The Red and the White* (1967).

Det nok mest bemærkelsesværdige ved Jancsó er, at man i hans bedste film finder en sjældent vellykket kombination af stilistisk idiosynkrasi, psykologisk kompleksitet og politisk brod. Alle disse kvaliteter er til stede i *The Round-Up*.

Handling og historie

Hvis man vil sted- og tidsfæste *The Round-Up*, så skal man lytte godt efter i filmens indledning. Til tonerne af Franz Josef Haydns *Das Kaiserlied* i Johann Gabriel Seidls tekststudgave fra 1854, ser man grafiske illustrationer af militærpåklædning, våben og artilleri. *Das Kaiserlied* fortoner sig og afløses af en voice-over, som sætter de historiske rammer for filmen. Tråden trækkes tilbage til 1848 og ungarnernes indledningsvis vellykkede revolution mod Habsburgerne (Kaiser Franz Josef den 1. af Østrig). Filmens handling foregår dog godt tyve år senere i 1869 – to år efter det såkaldte *Österreichisch-Ungarischer Ausgleich*, hvor dobbeltmonarkiet Østrig-Ungarn blev etableret. Grev Gedeon Raday bliver udnævnt til kommissær og får til opgave at etablere "materiel sikkerhed", hedder det. Målet er at indlemme de lovløse banditter, som stadig huserer i landet (fig. 10).

Selv denne – filmens mest meddelsomme passage – giver blot en stikordsberetning, før tilskueren bliver plantet ved en anavgiven fangelejr midt på den ungarske slette – den såkaldte *puszta*. Her er vi vidner til, at en broget gruppe af bønder mv. føres ind i fangelejren (heraf den engelske titel *The Round-Up*).

Hvis man ikke i forvejen er bekendt med Ungarns historie, kan det anbefales at kaste et blik i historiebøgerne eller læse John Cunninghams meget fine artikel om Jancsó og *The Round-Up* i den medfølgende *booklet*. Den er ganske vist halvt så lang (16 sider), som den der følger med *Frau im Mond*-udgivelsen, men mindst ligeså givtig.

Der er efter min overbevisning ikke noget forgjort i at kunne koble historiske personer på de karakterer, som ofte kun bliver nævnt ved efternavn eller fornavn i filmen. Fx at "Kossuth" refererer til oprørslederen Lajos Kossuth, som blev jaget i eksil, mens dele af hans oprørshær blev i landet, og at Sándor Rózsa var én af de lovløse og nationalistiske banditledere, som førte guerillakrig mod styret. Gradvist erfarer man, at det er de tidligere medlemmer af Sándor Rózsas gruppe, som fangevogterne forsøger at lokalisere blandt de indlemmede mennesker.

Psykisk terror

Allerede få minutter inde i filmen antydes det, hvad det kan koste fangerne at have tilknytning til Kossuth eller Sándor Rózsa. I styrtende regnvejrs plukkes en cirka 40-årig mand (József Madaras) ud af forsamlingen og føres ind i en adskilt afdeling. I filmen forbliver han anavgivet, men krediteres på imdb.com som *Magyardolmányos* (herefter Dolmányos), som vist betyder noget lignende *den ungarske ravn*. Fangevogteren går ind ad en dør og låser den efter sig. Dolmányos står nu foran seks lukkede døre (fig. 11). Som tilskuer forstår man hans forundring. Han tager fat i dørene. Alle er låst. Han bevæger sig ud i den tomme gård, hvor et kors pryder endevæggen, men ser så, at én af dørene er gået op. Han bevæger sig ind, og døren lukkes næsten uforklarligt hurtigt udefra. Han tager sit våde tøj af, men bliver nødt til at tage det på igen, da en dør i den *modsatte* ende af cellen nu åbnes, og en *anden* fangevogter leder ham ud. På den anden side af cellen er der pludselig strålende solskin og en række opretstående stolper, hvis funktion ikke er entydig og netop derfor underligt foruroligende (fig. 12).

Han føres ud til en gård/forhørshus. I alle de følgende tre indstillinger flettes en ældre kvinde ind i såvel tilskuerens som mandens synsfelt (fig. 13). Hun vil efterfølgende føre os videre i fortællingen og videre til den næste karakter, som vi følger: bonden János Gajdor (János Görbe). I tredje indstilling identificerer hun liget af sin mand og søn og forlader billedrammen, hvorefter Dolmányos og en *tredje* vogter af højere rang træder ind i dørrammen, bag hvilken ligene er placeret (fig. 14). Til vores overraskelse er der tilsyneladende ikke nogen direkte



Fig. 10: Ved omtalen af Radays ansvarsområde vises illustrationer af fangelejren og henrettelsesredskaber.



Fig. 11: I silende regn afprøver Dolmányos, om dørene er åbne.



Fig. 12: Solskin på den anden side af cellen.



Fig. 13: Den ældre kvinde ses til venstre i billedet.

forbindelse mellem ligene og Dolmányos, som blot betragter dem med væmmelse. Måske tjener de som trusselseffekt, men det synes formålsløst, da inkvisitoren allerede ved det, som han skal vide. Han fortæller Dolmányos, at denne smuglede Kossuths papirer tilbage i de dage (dvs. for tyve år siden), hvortil han svarer, at han var ung. "Ja, du var ung" svarer den overordnede efterfulgt af "Du kan gå nu".

Foran ham strækker den øde *puszta* sig, og han går ud i dette frie, åbne og vidtstrakte landskab tilsyneladende benådet for sin ugerning. Han når dog ikke mere end godt tyve meter ud, før man hører et skud. Skytten får vi aldrig at se, men en lille røgsky svæver ind foran døråbningen. Dolmányos falder død om (fig. 15). Dette er den første indikation af, at landskabet ligeså meget er et fængsel som den arkitektoniske struktur, der huser fangerne. Her er ingen steder at skjule sig for hverken vind, vejr eller geværskud.

Scenen er også et udtryk for den psykologiske terror, som fangerne bliver udsat for. De udførlige, men også næsten uforståelige procedurer, synes beregnet på at vildlede fangerne og give dem forhåbninger, som fangevogterne ikke har i sinde at efterleve. Fangerne, som vi følger, vælger forskellige strategier, men for ingen af dem er der en udvej – heraf den ungarske titel, som betyder "De håbløse". Filmens grumme afslutning antyder et snedigt og manipulerende maskespil, men en del af den vildledning, som fangerne udsættes for, synes så rablende, at den næppe er styret af en menneskelig *mastermind*: fx vejrskiftet, dørene der åbner og lukker sig og senere at én af officererne forveksles med én af Sándor Rózsas mænd og fejlagtigt degraderes.

Under alle omstændigheder er en eventuel orkestrator ikke til stede i filmen. En grafisk illustration af Raday er alt, hvad vi får at se af ham i filmen (se fig. 10), og østrigere er ligeledes fraværende. Ved at lade de mest oplagte fjendebilleder forblive off-screen, åbner man pladsen for at indlæse mere nutidige regimer (anno 1965) i deres sted uden at drage for åbenlyse paralleller. Ydermere kan filmen koncentrere sig om det psykologiske maskespil iblandt den ungarske befolkning – mellem fange og vogter. Herigennem kan filmen trænge længere ind i den ungarske folkesjæl.

Hertil skal det siges, at filmen naturligvis ikke blot handler om den tid, som filmen foregår i. I et lille fint interview inkluderet på skivens ekstramateriale, hører man da også Jancsó overbringe den næsten uundgåelige pointe, at filmen ligeså meget handler om datidens Ungarn (anno 1965) og 1956-revolutionen som den historiske periode, den foregår i.

Kamerakoreografi

Af stilistiske karakteristika er Jancsó især kendt for sine lange uklippede, horisontale kamerakørsler. Ovennævnte stilometriker, Barry Salt, giver sågar *The Round-Up* skylden for at søsætte en trend inden for den europæiske kunsthøj: "*Szegénylegények* was a leader in a small trend that developed in European art cinema towards the use of complex tracking shots around quasi-static scenes in conjunction with extremely long takes" (Salt 1992, s. 258). *The Round-Up* adskiller sig dog en smule fra senere Jancsó-film ved kun at anvende lange uklippede kamerakørsler i udvalgte scener. Senere blev flere minutter lange indstillinger snarere normen end undtagelsen.

Salt affærdiger ganske let betydningen af denne iscenesættelsesstrategi som prætentiose *markeringer*: "[T]he higher the pretensions, the longer the take" (s. 283). Selvom den sindrige koreografi af kamera- og skuespillerbevægelser har en selvstændig nydelsesværdi i *The Round-Up*, så er vi dog langt fra paradeindstillingen, som vi efterhånden kender fra såvel film og tv-produktioner (fx *Touch of Evil*, *Absolute Beginners*, *The Player*, *Boogie Nights*, *Snake Eyes*, *X-files*, *War of the Worlds*, *Poseidon* osv.). Over hvilke afstande kan kameraet bevæge sig, igennem hvilke genstande kan det sno sig?

Denne bravureffekt er der ikke hos Jancsó. Stilistisk er filmen snarere spartansk – fx er den med undtagelse af indledning og afslutning fuldstændig rensat for underlægningsmusik. Jancsó appellerer snarere til tilskuerens tålmodige og intense blik. De adstadige kamerakørsler og det adstadige klippetempo er her så virkningsfulde, fordi de synes i pagt med tidens rytme. Desuden er kameraets kringelkrogede



Fig. 14: Ligene ligger lige inden for døren – uden for vores synsfelt.



Fig. 15: *Pusztá*en er re-funktionaliseret fra at være frihedens landskab til at være et landskab, hvorfra der ikke findes nogen flugtmulighed.

bevægelser med til at artikulere den usikkerhed, der hevsker om karakterernes relation til hinanden såvel som den forbundenhed, der er mellem, hvad én karakter foretager sig og hvilke fatale konsekvenser, det har for en anden. Ofte så er det som om, at en karakterer "bærer" kameraet over til et andet landskab og en anden karakter, som så bærer det videre i fortællingen.

Rent visuelt bliver tilskueren ganske vist tilbudt overbliksbilleder (fig. 16), men på et informationsmæssigt plan kan vi ikke drage nytte af disse perspektiver. Undertiden ved vi mere end enkelte karakterer, som når en fange tager en stikker for at være sin redningsmand, men selvom vi følger en hel række karakterer igennem filmen og kan akkumulere viden ud fra deres handlinger, sidder man oftest med en fornemmelse af at være i underskud af viden.

Filmhistorisk berettigelse

Second Run DVD har efterhånden oparbejdet et ganske imponerende udbud af svært tilgængelige ungarske, tjekkiske og polske film. Deres udgivelser gør med andre ord en stor forskel på cinefilers mulighed for at få bestemte film at se. Second Run har også tidligere udgivet *My Way Home* og *The Red and the White*. Sidstnævnte blev allerede udgivet på DVD af Kino Video tilbage i 2001, men de to øvrige har mig bekendt aldrig været udgivet på DVD før. Ved *The Round-Up* er billede og lyd restaureret, men ellers fremstår filmen heldigvis i sin oprindelige form.

Efter at have stiftet bekendtskab med udgivelserne af *Frau im Mond* og *The Round-Up*, må konklusionen altså være, at selvom en månerejse nok lyder eventyrlig, så er en tur til den ungarske slette at foretrække.



Fig. 16: Ét af flere tilfælde hvor tilskueren betragter begivenhederne oppefra. Se også fig. 13.

Fakta

Ifølge filmportal.de er den oprindelige udgave af *Frau im Mond* 4365 meter. Omregnet til minutter vil det ved en projektion på 24 billeder i sekundet give en spilletid på ca. 200 minutter. Så vidt jeg har kunnet se af diverse internetsøgninger har der bl.a. cirkuleret en redigeret version på ca. 91 minutter (2492 meter) fra begyndelsen af halvferdserne (en udgave til tysk TV formodes det). Ifølge [F.W. Murnau Stiftungs website](#) blev *Frau im Mond* restaureret i 2001, og denne udgave står anført til at vare 184 minutter på websitet, mens den anmeldte udgave kører 163 minutter. Andetsteds – fx [imdb.com](#) – står der angivet to forskellige spilletider på en restaureret udgave fra 2000: 156 og 200 minutter. Forskelle i angivelse af spilletid på hhv. 156 min og 162/163 min skyldes sandsynligvis formatforskelle (24 eller 25 frames i sekundet), og den på [imdb.com](#) anførte 2000-restaureringen er sandsynligvis identisk med F.W. Murnau Stiftungs 2001-restaurering.

Her kan man se [Second Runs udgivelser](#).

Litteratur

Gunning, Tom (2000). *Allegories of Vision and Modernity*. London: BFI.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 in English: The Big Swede: The Tribulations of a Dane in 1920s Hollywood

By [LAURA PETERSEN BALOGH](#)

The story of Karl Dane is a Cinderella story gone horribly wrong. A simple working class dreamer from Copenhagen, he came to America and achieved fame and fortune in 1920s Hollywood. But he became an outsider almost overnight and ended up operating a hot dog stand just outside of the studio, where he had once been a star. This first-time ever analysis will take a look at this neglected star and his Nordic screen characterizations. Was Dane truly a talented artist or was he simply an empty cipher, guilty of perpetuating negative Scandinavian stereotypes that existed in this era?

The name of Karl Dane, if it is remembered at all, brings to mind Hollywood scandal and tragedy. A popular comic star and character actor, Dane's Scandinavian accent was judged unsuitable for sound films, and he committed suicide by gunshot in 1934.

In the seven decades since Karl's death, no one has ever attempted a serious study of his screen characterizations. Known as "The Big Swede" or "The Great Dane" on the MGM studio lot and by American film audiences who could not really differentiate between the Nordic countries, he was best known for his tall (6'3 1/2"), gawky, rubber-faced look, and his lumbering, lovable, somewhat soft-headed portrayals (fig. 2).

The Fact and the Legend

According to Hollywood legend, Karl Dane was a simple studio carpenter when director King Vidor discovered him, and gave him a starring role in 1925's smash war film, *The Big Parade*. However, this was complete fiction. The way to fame was a long and arduous one for Karl Dane, who was nearly 40 when he achieved true stardom.

The son of a glovemaker, Karl was born Rasmus Karl Therkelsen Gottlieb on October 12, 1886, in Copenhagen. After marrying and fathering two children, he immigrated to the United States in 1916, due to high unemployment caused by the war.

Settling in Brooklyn, he supplemented his factory work by taking jobs as an extra and stuntman. His imposing and unconventional looks got him noticed, and he was cast in the first propaganda picture in America, *My Four Years in Germany*. In this film, he was cast as the giant German Chancellor von Bethmann-Hollweg, a role he would reprise in two other films. *Germany*, which still survives today, reveals a very different Karl Dane than in later films: elegant, aristocratic, and urbane, he brings to mind a young Christopher Lee.

Karl immediately moved on to serials, working with director Joseph A. Golden and motorcycle daredevil Charles Hutchison in *The Wolves of Kultur* (1918), and *The Whirlwind* (1919), among others. In *Kultur*, Karl played the main henchman, Carter, an unusually brutal, sadistic, woman-beating villain. Karl's simple, naturalistic portrayal of the character made him all the more frightening.

Karl quit films for awhile after becoming discouraged with the quality of his roles, and became a chicken farmer in southern California. But



Fig. 2: Karl in *The Big Parade*.

Hutchison enticed him back to the dramatic life, engaging him in another serial. This exposure could not have come at a more opportune time. MGM Director King Vidor was then casting for a new film, *The Big Parade*, which followed the adventures of three men of differing backgrounds, who are sent to the front and become friends. Matinee idol John Gilbert and Tom O'Brien played the parts of spoiled rich boy and a tough New York bartender, respectively. But the part of the tall, gangly, devil-may-care "Slim" had yet to be cast.

Robert McIntyre, MGM Casting Director, knew Karl from his days as an extra, and saw him in the new Hutchison serial. He knew that Karl was just right the right "type" for the part of Slim and recommended him to Vidor (fig. 3). It was this legendary director who thought up Karl's comic trademark of tobacco chewing and spitting. Karl reported to work at the studio each day with a piece of licorice in his mouth, and it dawned on Vidor to make this personal idiosyncrasy part of the film, but he replaced the candy with the tobacco (a fig was actually used on the set rather than the real thing). There is a comic scene in the film in which the troops are leaving the French farmhouse in which they were billeted, and are gathering up their belongings. As Slim is taking one last look in the garret, he spies a lone lit candle that remains. Rather than go back up the ladder, he simply spits a well-aimed stream of tobacco juice in its direction, handily extinguishing it.

Catapult to Fame

When the film debuted in November 1925, many reviewers declared that Karl stole the picture away from Gilbert, and that he had that rare ability to make audiences both laugh and cry. Indeed, although the first half of the film employed many comic scenes, the second half was outright drama and gritty battlefield scenes. Slim's death scene in *No Man's Land* is still disturbing and difficult to watch today. As Slim slowly dies on the battlefield, separated from his desperate friends who can hear him moaning in pain, his earlier comic grotesqueries fall away, exposing a child-like vulnerability. Audiences responded very powerfully to Karl, and almost overnight, he became beloved by thousands of people.

Karl was promptly signed to an MGM contract and earned \$100 per week, which was eventually raised to \$1,500 per week at the height of his fame. Many people took notice of Karl, especially the legendary actress Lillian Gish, newly signed to the studio and looking for a new project and the proper co-stars to appear with her. She saw an early screening of *The Big Parade* and immediately requested King Vidor as her director and almost all of the principals for *La Boheme*, based on the opera. Karl had a small part, as an elderly building superintendent who befriends Gish's tragic character Mimi, but he made the most out of it, and Gish was impressed. He was therefore awarded a bigger role in her next picture, *The Scarlet Letter* based on Nathaniel Hawthorne's classic novel (fig. 4).

Letter was a real Scandinavian production. Not only did Karl co-star as Master Giles, the town's goofy but respected barber-surgeon, but it was directed by Victor Seastrom and starred Lars Hanson, both from Sweden. Again, although the role was essentially a comic one, Karl's character is the only person who has the moral courage to fight back against those who persecute Hester. He continuously and hilariously feuds with the malicious gossip, Mistress Hibbens (Marcelle Corday), whose spitefulness constantly keeps poor Hester in trouble.

One of the running themes in Karl's films was his character's refusal to play by the rules and accept injustice. *Letter* is a great example of this. In one of the film's finest comic scenes, Karl sneaks into Mistress Hibbens's home as she dozes; he dons her bonnet and shawl, and positions himself by an open window, where he makes hilariously unflattering comments about two of the town officials, who conveniently happen to be passing by. As a result, Hibbens is sentenced to be ducked the very next day, to the delight of the entire town.

Karl also takes similar action in Clarence Brown's *The Trail of '98* (1927), a film concerned with the Alaskan Gold Rush of 1898. Karl portrayed Lars Petersen, a Swedish farmer who goes west to seek his fortune after escaping an abusive wife. After later striking gold with some friends, he rushes to the Gold Commissioner's office to stake his find, only to find that Jack Locasto (Harry Carey) has crookedly jumped



Fig. 3: Tom O'Brien, John Gilbert and Karl.



Fig. 4: Lillian Gish and Karl.

his claim and stolen what is rightfully his. His friends are ready to give up, but Lars will have none of it. He literally goes berserk, and proceeds to tear the place apart with his bare hands, ripping apart walls, doors, tables and chairs, and beating up the miscreants. As a result, the villains are cowed, and Lars gets the fruits of his labors and is triumphant. It is truly a cheer-inducing scene even today, and Karl's actions appear to represent what the people in the audience would have liked to do if they had the gumption and strength.

Beyond Stereotype

Some of Karl's characterizations employ some then common Scandinavian stereotypes. The hulking Lars, for example, is dominated by a tiny, shrewish wife, (played by frequent co-star Polly Moran). This fit the then-popular image of Scandinavian men as passive and rather emasculated types. This image predated Karl's time, starting back in 19th Century American Vaudeville. Lars's oft-repeated cry of "Yumpin Yiminy!" was evidence of this stereotype, as is the character's dim-wittedness. At one point in the film, a crooked peddler sells him a handy device to protect himself in the wilds of Alaska from flying insects. Called "Sure Death for Mosquitoes" it is simply two small wooden blocks with which to crush their tiny bodies! Of course, the highly gullible Lars eagerly buys this product (fig. 5). However, he is sharp enough to realize the man has cheated him out of his change, and promptly goes after the hapless thief, demanding the missing coins, and giving him a boot in the derriere as he scampers off!

This stereotypical dopiness exists in other of his films as well, but Karl fleshed out his characterizations so they were three-dimensional. In the baseball-themed *Slide Kelly Slide* (1927) his character, Swede, is no cipher. Despite his gruffness and softheadedness, he is also caring and compassionate. Together with his pal, fellow Yankees team member Kelly (played by William Haines), they take in a homeless and hungry waif (Frank "Junior" Coghlan Jr.), and "adopt" him, making him the team's batboy. This film also shows a very sensitive, emotional side to Karl's range as an actor. In one touching scene, Mickey rejects and insults poor Swede, who has bought him a hideously vulgar suit of clothes (another Nordic stereotype). However, Kelly chides the boy and makes him apologize to the big guy, who has broken into tears and fled the room. Their reconciliation scene, in which Swede takes the little boy into his arms, is poignant indeed and shows that Karl was a well-rounded performer fully capable of so much more than straight comedy.

Karl was in fact in such demand that other studios were requesting his services. MGM loaned him out to United Artists in 1926 to make *The Son of the Sheik* with the legendary Rudolph Valentino. This would be the Great Lover's last role before his own tragic death. Karl played Ramadan, friend and loyal manservant to Valentino's Ahmed, the film's titular hero.

In the story, Ahmed falls in love with Yasmin, a dancing girl (played by Vilma Banky). However, he mistakenly comes to believe that she has betrayed him to a group of bandits who capture, torture and whip him. In a politically incorrect plot point at which modern audiences cringe, Ahmed takes his vengeance by forcing himself on her. Ramadan, however, saves the day when he discovers the truth, and races across the desert in a sandstorm to inform Ahmed. This paves the way for the young lovers to be reunited at the film's end.

"The Great Dane and The Amazing Arthur"

In addition to appearing in films solo, MGM also paired Karl with short British comic George K. Arthur (fig. 6). The comedy team Dane & Arthur, also known as The Great Dane and the Amazing Arthur, were often cast as adversaries in their films: Arthur was the spoiled, somewhat effeminate, but smarter of the duo, and Karl was the big, lumbering bully who was his rival for the same girl. Usually, it was the more sympathetic Arthur who won love at the end, leaving Karl heartbroken and chastened, but with a new respect for his old enemy. Their first film together was the Army-themed *Rookies* (1927) (fig. 7), which began this popular comedy formula. They continued to use this formula successfully for their next five features together, all of which earned good profits for MGM.

In 1927, at the height of Karl's fame, the first talking pictures were released. There was considerable anxiety at the studio since no one



Fig. 5: George Cooper, Tully Marshall and Karl.



Fig. 6: George K. Arthur.

knew if this medium was a passing fad or something here to stay. Nothing is known about how Karl reacted to this new phenomena or whether he made any plans to protect himself since he had a foreign accent and was therefore more vulnerable than others.

In any case, Karl made his own talking debut rather late in the era, in 1929's sailor-themed *Navy Blues* again directed by Clarence Brown and co-starring William Haines. In this film, despite being portrayed as rather gullible, Karl's character "Swede" proves a valuable friend to fellow sailor Kelly (Haines), when he assists in "rescuing" Kelly's girl from a snooty club where she has become a hardened dime-a-dance hostess. In another example of Karl breaking societal rules and acting as an everyman, Swede rips the chandelier out of the ceiling and proceeds to use it as a weapon against the club's haughty patrons (fig. 8).

Navy Blues received fine reviews and only a bare mention was made of Karl's character "speaking with a decided Swedish (sic) accent." Nonetheless, his roles became fewer and less distinguished into 1930. Almost as if the studio heads were frightened of risking public reaction, they cast Karl in either stereotypical roles or parts with no lines at all. A good example of this was *The Big House* from that year, in which Karl was featured prominently with the other actors, but said not one word. It was an ominous sign. In fact, MGM dropped Karl's option that year, despite his having signed a "long-term" contract.

The Beginning of the End

Sadly, there would be no more challenging roles for Karl: just a series of shorts with his partner George K. Arthur at other studios, followed by a serial. It was as if everyone had forgotten the great reviews he had received only a few short years before. Now, Karl seemed hopelessly out of fashion, as if he was a figure out of the last century rather than the star he had been just a couple of years before.

His last role, in the serial *The Whispering Shadow* (1933) was an ironic one. He portrayed Sparks, the seemingly dimwitted and even lovable dispatcher at a firm being terrorized by an anonymous and murderous crime boss. Sparks was perhaps Karl's most truly child-like character, forever playing with a little puzzle toy, and being brow-beaten by the other characters. Little did they know that he was in fact the malevolent Whispering Shadow himself, who would finally be unmasked in the final chapter! It is tempting to write off Karl's performance in this low-budget serial, given its creakiness and fellow co-star Bela Lugosi's overacting. However, flickers of Karl's still-vital talent shine through, even with the poor material he had to work with: later on in the serial, after Sparks is unmasked as the villain, several scenes are repeated and what was at first assumed to be comic innocence is now revealed as something uncomfortably sinister. Karl's easygoing amble down the hallway, whistling and playing with his toy, his method of delivering a deathly radio ray to his enemies, still sends a slight chill down the spine.

Given that Karl was then on a downward spiral, one cannot help but see certain parallels between him and his character. Like the Shadow, Karl's intelligence and talent tended to be underestimated by his peers in Hollywood, and he tended to hide his growing pain and isolation.

After Karl's death, his name and contributions were neglected for many years. However, he was never entirely forgotten. In the 1960s, a Star was placed in his honor on the Hollywood Walk of Fame (fig. 9). Also, his battered grave marker was mysteriously replaced by a new one about 20 years ago. His best film, *The Big Parade*, is shown frequently at film festivals, and his brilliant, finely-shaded portrayal of Slim, goofy and endearing, yet also tragic, is still widely admired, even beloved, by modern audiences.

In conclusion, despite his untimely and sad end, Karl has managed to achieve a type of immortality, affection, and respect from new generations of silent film fans. Far from falling victim to the stereotypical characters written for him, Karl imbued them with a freshness and three-dimensional quality that transcended his material. This alone allows him to join the ranks of the true stars of the silent screen.



Fig. 7: With George K. Arthur.



Fig. 8: Karl, William Haines, and Anita Page.



Fig. 9: Karl Dane in the Hollywood Walk of Fame. Photo by Dan Balogh.

Facts

Statens Arkivers Arkivalieronline, courtesy Hugh Watkins.

LAK Archives, Copenhagen, courtesy Hugh Watkins.

1920 US Federal Census Records.

1917 US Draft Registration Records.

Ellis Island Passenger Records.

Los Angeles Times Archives.

Politiken, 1928 and 1934, courtesy Christian Hansen, Danish Film Institute.

Daily Production Reports for Dane & Arthur films, MGM Collection, Cinema-Television Library.

Doheny Library, University of Southern California , courtesy Ned Comstock.

Bent Harsmann.

Per Schøler Gottlieb.

www.karl-dane.com

Lunde, Arne. "Garbo Talks!: Scandinavians in Hollywood, the Talkie Revolution, and the Crisis of the Foreign Voice" in John Fullerton (ed.). *Screen Culture: History & Textuality* (Eastleigh: John Libbey, 2004): 21-40. See page 30.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

Et billedes anatomi: *Lost in Translation*

Af [JENS AMDI NIELSEN](#)



Lost in translation (2003) var en absolut anderledes romantisk komedie. Hvis den overhovedet kan kaldes sådan, for historien om Bob (Bill Murray) og Charlottes (Scarlett Johansson) møde på et hotel i Tokyo indfrier aldrig de romantiske forventninger, man som seer nærer. Hvad vi derimod får, er en skildring af den fortabte fremmedgjorte tilstand, de hver for sig oplever, og som de momentant kan lindre gennem deres samvær. En tilstand af hjemløshed, af ikke at kunne finde vej eller fodfæste i livet.

Filmen er mere optaget af sådanne tilstande og stemninger end af et fortælle-mæssigt forløb og aktiv handling. Den har en perlerække af korte scener, der er løsrevet en traditionel fortællende tidsfølge og står som begivenhedsløse skildringer eller billeder af en fortabt og hjemløs tilstand. Det udvalgte billede viser Bill Murrays Bob på sit hotelværelse. Scenens anden og sidste indstilling viser det fjernsyn, han sidder og følger uinteresseret, men det kunne ligeså godt *ikke* være der, for billedet her siger alt. Centrum er Murrays efterhånden klassisk trætte og resignerede udtryk. Omkring det står hotelværelsets upersonlige sterile rum, og bagerst gennem ruden kan vi se storbyens fremmede lys. Han hører så sandelig ikke hjemme. Når man vil skildre menneskets indre tilstande, er nærbilledet et oplagt redskab, men her udnyttes det fremmede rum perfekt til at fortælle om hans fortabte og fremmedgjorte tilstand. Der er en melankolsk poesi over billedet, som vækker mindelser om Edward Hopper, hvis ensomme skikkelser også kunne optræde på hotelværelser og andre anonyme lokaliteter. Fremmedgjorte i en moderne verden. Billedet er et af mange i filmen, som anvender relationen mellem rum og menneske til at skildre sørgmodige indre tilstande. Og som i sig selv er et stykke melankolsk kunst.

Fakta

Lost in Translation (2003)
Instruktion: Sofia Coppola
Fotograf: Lance Acord
Production design: K.K. Barrett og Anne Ross



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel
som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret
som PDF](#)

16:9 - april 2008 - 6. årgang - nummer 26

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. Copyright © 2002-08. Alle rettigheder reserveret.

Præterea censeo: Kort og godt

Af [BAMSES UVENNER](#)



Nærværende filmtidsskrift vil blandt andet gerne være kendt for at gå lidt grundigere til værks end den spalteplads, som danske aviser og dagblade levner til omtale af film, giver mulighed for.

16:9's grundlæggere formulerer det selv sådan her i lederen til det allerførste nummer fra april 2003:

[...] fælles for artiklerne bliver, at de er længere og mere analytiske i deres tilgang, end man ser det hos de dagblade og webmagasiner der p.t. dominerer den danske filmdekning. 16:9 er altså ikke en konkurrent til avisernes, *Cinemazones* og *Scopes* omfangsrige og dagsaktuelle dækning af filmstoffet. Vi skriver til dig, der er villig til at sænke farten lidt for at komme et par spadestik dybere ind og ned i filmkunsten." ([læs eventuelt resten af lederen](#)).

At planen indtil videre er lykkedes, kan man ved selvsyn konstatere blot ved at bladde gennem [16:9's righoldige arkiv](#) af halvlange, lange og særligt lange omtaler af alverdens film, men her på tidsskriftets 5-års fødselsdag (og tillykke med det i øvrigt) kunne man måske passende spørge, om langt nødvendigvis altid er godt? Er en lang omtale eller analyse en forudsætning for en dyb indsigt?

I dette forum har vi tidligere beskæftiget os med [længden på selve de omtalte films titler](#), men her vender vi for en sjælden gangs skyld blikket indad og analyserer vores egne analyser.

I sin nytårstale den 1. januar 1998 spurgte daværende statsminister Poul Nyrup Rasmussen: 'Kan vi ikke gøre det lidt bedre?' På samme måde spørger vi: 'kan vi ikke gøre det lidt kortere?', eller måske nærmere: 'kan vi ikke gøre det *meget* kortere?'. For måske er der efter 5 år med rigtig lange forklaringer og beskrivelser i virkeligheden brug for en stribe ultrakorte anmeldelser og omtaler i 16:9? Og måske kan det endda anstifte en art sproglig-matematisk balance i det helt store tidsskrift-regnskab?

FWFR

Efter spørgsmålet om vi kan gøre det kortere, dukker spørgsmålet om, hvor kort det så kan blive, naturligvis op. Teoretisk set kan man vel nøjes med ét ord: god, dårlig, kedelig, lang, trættende, fantastisk osv.,

Om Præterea censeo

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

men hvis en analyse eller en omtale skal tilvejebringe en lidt dybere indsigt, så er der noget, der tyder på, at vi skal bruge fire ord.

Den praksis anvender man i hvert fald på det fantastiske website [The Four Word Film Review](#) (hvis domænenavn i øvrigt kun indeholder fire bogstaver), hvor man siden 1999 har gjort en dyd ud af at lave det, der formodentlig er verdens største database med ultrakorte filmanmeldelser. I skrivende stund finder man således 266.533 *reviews* af 24.643 forskellige film, hvor skribenterne altså maksimalt har brugt fire ord til at give udtryk for deres mening.

Her følger et lille udvalg af de mest morsomme og rammende anmeldelser:

Kramer Vs. Kramer (1979)
I bet Kramer wins.

Titanic (1997)
Icy dead people.
A piece of ship.
Everything including kitchen sinks.

The Blair Witch Project (1999)
Tense. Intense. In tents.

Amadeus (1984)
Salieri has pianist envy.

Indiana Jones And The Last Crusade (1989)
Seeking cup with Joneses.

The Pianist (2002)
Schindler's Lizst.

The Lord Of The Rings: The Two Towers (2002)
Run Forest, Run!

The Bodyguard (1992)
Houston has a problem.

O Brother, Where Art Thou? (2000)
Convicts with a record.

Life Is Beautiful (1997)
Father, son & holocaust.

The Maltese Falcon (1941)
Black Hawk Found.

Alien (1979)
The Talented Ms. Ripley.

Con Air (1997)
Boeing. John Malkovich.

Skulle man nu have fået lyst til at bygge sit eget alternative 16:9-arkiv med *noget* kortere anmeldelser og analyser, så kan det let lade sig gøre via *Four Word Film Reviews* søgefunktion. Her er f.eks. et alternativ til [den første 16:9-artikel nogensinde](#):

Edward Scissorhands (1990)
Cold hands, warm heart.

Se7en (1995)
Bride's head, revisited.

God/kort fornøjelse!

Fakta

The Four Word Film Review: www.fwfr.com



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - april 2008 - 6. årgang - nummer 26

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. Copyright © 2002-08. Alle rettigheder reserveret.