

En scenes anatomi: Til fødselsdag

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

En film om en illegal abort i Rumænien i 1987. Så enkelt kan man reducere handlingen og hovedtemaet i Christian Mungius Palme d'or-vinder *4 måneder, 3 uger og 2 dage* (2007).

Alligevel er der så meget mere at sige om filmens tematiske nuancer, velovervejede handlingsforløb og – ikke mindst - dens intelligente og dybsindige anvendelse af mediets æstetiske potentiale. En scene står særligt stærkt i erindringen og var ifølge Mungiu også den vanskeligste at iscenesætte: en godt syv minutter lang indstilling ved en fødselsdagsmiddag for hovedpersonens svigermor.

For fuldt at forstå nuancerne i scenen er det nødvendigt at skitsere, hvad der har ført op til fødselsdagsmiddagen. De foregående hændelser bærer tilskueren med sig over i scenen, og de spiller en uhyre vigtig rolle for det emotionelle register, som bringes i spil.

Filmen indledes med en accept. Hovedpersonen, Otilia (Anamaria Marinca), indvilliger i at assistere sin kollegiesambo, Gabita (Laura Vasiliu), med at få en abort. Det er en prækær følelsesmæssig situation for Gabita, og da abort tilmed er ulovligt i Ceauscescus Rumænien, kan det også have alvorlige konsekvenser for Otilia.

Aborten løber absolut ikke af stablen, som pigerne havde forestillet sig. Dels har Gabita løjet om, hvor langt hun er henne, dels har hun ikke fået bekræftet sin værelsesreservation på det hotel, hvor aborten egentlig skulle udføres, dels har hun forkvaklet, fortiet og fordrejet en række andre detaljer. Pigerne bringes som resultatet heraf i en vanskelig situation over for kvaksalveren Bebe/Viorel (Vlad Ivanov), der vrede kan fremsætte, at han risikerer en længere fængselsstraf og i det hele taget løber en større risiko, hvis han udfører aborten. Gabitas løgne og halve sandheder bliver skæbnesvangre – også for Otilia - da Bebe kræver seksuelle ydelser af de to piger for at gennemføre aborten.

Otilia har således al mulig grund til at føle vrede over for Gabita. Derfor forstår man også, hvorfor hun forlader Gabita på hotelværelset, for som hun tidligere i filmen lovede - hårdt presset af sin kæreste, Adi (Alexandru Potocean) - kort at tage del i svigermoderens fødselsdagsfest (moderen spilles af Luminita Gheorghiu, som nogen vil huske fra Michael Hanekes *Kode ukendt* og *Ulvetider*). Ikke desto mindre er det med dårlig samvittighed og bange anelser, at Otilia forlader Gabita. Gabita er afhængig af en andens hjælp: Hun må ikke røre sig, før aborten er begyndt, da sonden kun kan sættes op én gang. Ligeledes kan voldsomme blødninger afsløre dem alle, og det er derfor vigtigt at have assistance, når aborten tager fart. Derudover kan der også opstå alvorlige implikationer, som Gabita ikke kan håndtere alene. Tilmed må Otilia låse døren udefra for at sikre sig, at der ikke kommer personale ind og opdager, hvad der finder sted. I tilfælde af uheld kan Gabita således have svært ved at få hjælp udefra (fig. 2).



Fig. 1. Ikke alle morer sig ved denne fødselsdag.



Fig. 2. Gabita må forholde sig i ro for at aborten skal indtræffe.

Rejsen

Kort efter at Otilia tager plads i sporgvognen, ser vi en indstilling af to sporgvogne, som passerer hinanden (fig. 3: 69.10). Umiddelbart efter at Otilia er steget af, ser vi igen to sporgvogne krydse deres vej (fig. 4). Otilias rejse er derved *rammesat* af denne figur. Sporgvognenes modsatrettede bevægelse visualiserer splittelsen i Otilias orientering – dels tilbage mod Gabita, dels frem mod kæresten og dennes familie, som venter et andet sted i byen. Denne dobbeltrettede orientering kommer vi som tilskuere til at dele med Otilia i middagsscenen – i modsætning til de andre gæster.

Samtidig markerer figuren også et skisma – ikke kun geografisk, men også tidsligt, mentalt og socialt. I sporgvognen træder Otilia ind i en trancelignende refugietilstand (fig. 5), hvor hun bearbejder indtrykkene fra mødet med den ubarmhjertige fysiske virkelighed. Under rejsen fornemmer man således også en opløsning af tid, og da Otilia stiger ud ved sin destination har mørket pludseligt lagt sig over byen.

Det sociale skisma er ikke så udtalt i forhold til det byrum, hun passerer, men ved at ved at gøre Adis far og mandlige venner til læger, så skaber Mungiu et særligt spændingsfelt, hvor vi inviteres til at overveje en række problemstillinger knyttet til Bebes handlinger på den ene side og gæsterne på den anden. Bebe kan på én og samme tid ses som en figur, der i social status står i et modsætningsforhold til gæsterne og en (mindre heldig) *repræsentant* for lægestanden. Nogle af disse forhold vil givetvis også være i Otilias tanker, da hun sidder ved middagsbordet.

Ankomsten

De forskellige skismaer skubber ikke Gabita ud af vores erindring. Tværtimod bliver spørgsmålene til hendes skæbne mere og mere brændende. Otilias løfte om at være tilbage om en time markerer en deadline, som vi kender fra klassiske film, men filmen fornædler sig ikke til at koge dramatisk spænding på den forslidte *nedtælling* – aborten kan jo finde sted når som helst, om ti minutter eller to dage. Og alligevel er der en subtil spændingsopbygning i spil. Gabita giver udtryk for, at hun absolut ikke har lyst til at ringe til Adis forældre (sandsynligvis pga. forlegenhed). Otilia efterlader telefonnummeret, men lover at ringe til Gabita, når hun kommer frem. Efter rejsen, der forekommer ubønhørligt *lang*, ønsker den engagerede tilskuer i høj grad at få ventileret den eskalerende forurolighed.

Det lykkedes også Otilia at låne telefonen og ringe op, men hun bliver afbrudt af Adis far, der ugenert står og venter på at blive introduceret. Socialt pli foranlediger Otilia til at afvikle den akavede situation, så hun afbryder opkaldet, før hotelreceptionen når at stille om til værelset. Dernæst bliver hun gennet ind til middagen af den gæve far.

The dinner table-conundrum

Scener, som finder sted ved middagsbordet er notorisk svære at håndtere, fordi der er så mange blikretninger i spil og så mange kontinuitetsproblematikker, som skal løses. Jon Boorstin taler ligefrem om "the dinner table-conundrum" (1996 [1990]: 37-9). Mungius godt syv minutter lange semi-statiske lange indstilling (fig. 7) er imidlertid mere end en idiosynkratisk måde at *løse* et problem på. Ligesom andre æstetiske valg har det konsekvenser for filmens kommunikative strategi og – vigtigst af alt – det positionerer tilskueren på en helt særlig måde.

Ens umiddelbare indskydelse er, at scenen er karakteriseret ved en forbavsende lav interventionsgrad. Det vil sige, at scenen stort set er blottet for retoriske betoninger af musikalsk, redigeringsmæssigt eller kameraestetisk art. I godt syv minutter er vi vidne til en samtale, som umiddelbart er domineret af små-ligegyldige emner: gamle studiekammerater, en institutleder, opskrifter på polenta og forskelle på ungdommen/studentervilten dengang og nu. Under overfladen foregår der imidlertid noget helt andet.

En scene efter Bazins hoved

Den franske kritiker og teoretiker André Bazin ville formodentlig have glædet sig over, at der stadig skydes scener som denne i *4 måneder, 3 uger og 2 dage*. I hvert fald havde jeg ofte hans kanoniske analyse af *The Magnificent Ambersons* i tankerne, da scenens æstetiske nuancer og psykologiske lag begyndte at folde sig ud.



Fig. 3. To sporgvogne passerer hinanden ved rejsens begyndelse.



Fig. 4. To sporgvogne passerer hinanden ved rejsens afslutning.



Fig. 5. Otilias mentale rum.



Fig. 6. Otilia introduceres for Adis far.



Fig. 7. En typisk indstilling fra middagen. Karaktererne bevæger sig undervejs i scenen, men bortset fra en repositionerende bevægelse til sidst, bevarer kameraet sin let vaklende position igennem hele forløbet.



Fig. 7. En typisk indstilling fra middagen. Karaktererne bevæger sig undervejs i scenen, men bortset fra en repositionerende bevægelse til sidst, bevarer kameraet sin let vaklende position igennem hele forløbet.



Fig. 7. En typisk indstilling fra middagen. Karaktererne bevæger sig undervejs i scenen, men bortset fra en repositionerende bevægelse til sidst, bevarer kameraet sin let vaklende position igennem hele forløbet.

Særligt genkalder man sig Bazins analyse(r) af køkkenscenen i *The Magnificent Ambersons* (Orson Welles, 1942), som vises i en ubrudt godt fire minutter lang indstilling. I scenen i *The Magnificent Ambersons* fylder George Minafer (Tim Holt) sig med mad, mens han fører en - for ham - uskyldig samtale med sin tante, Fanny Minafer (Agnes Moorehead). Samtalen rummer imidlertid et dobbeltspor. På den ene side forholder Fanny sig til Georges barnligt glubske æderi ("sødt nok?", "spis ikke så hurtigt" mv.), mens hun på den anden side diskret forsøger at få svar på, hvordan forholdet mellem Georges mor Isabel (Dolores Costello) og Eugene Morgan (Joseph Cotton) – som også Fanny har stærke følelser for - har udviklet sig efter, at Isabel er blevet enke. Blind for udviklingen i Eugene og mor Isabels forhold, gengiver George uforvarende en række detaljer om Eugenes sindstilstand og beklædning, som for såvel tilskueren som Fanny bestyrker vores indtryk af Isabel og Eugenes nyforelskelse. Til Georges overraskelse bryder Fanny grædende sammen hen mod slutningen af scenen (fig. 8).



Fig 8. Køkkenscenen i *The Magnificent Ambersons* (1942).

Det signifikante for Bazin er, at scenen på én og samme gang rummer en såkaldt "pretext action" og "real action" (1978, s. 72) uden, at den reelle dramatiske udvikling i scenen er markeret ved hjælp af klipning eller kamerabevægelse. Modsat ville den klassiske scene anvende diverse virkemidler for nøje at dosere fortælle-mæssige udviklinger – fx synkopere billedsproget i takt med scenens udsving i dramatisk intensitet.

En lignende lav interventionsgrad er man vidne til i middagsscenen i *Fire måneder*. Her er den reelle dramatiske handling ikke samtalen ved bordet, men den historie som udspringer sig i Otilias tankeverden (hendes fastlåste situation og vigtigheden af, hvad der foregår på et hotelværelse et andet sted i byen). Klimakset er så diskret, at den uopmærksomme tilskuer let kan overhøre det. Cirka tre minutter inde i scenen ringer telefonen (fig. 9). Ingen af gæsterne tager notits af det. Måske har telefonen ringet hele dagen med lykønskninger til Adis mor, men for Otilia sætter netop dette telefonopkald helt andre tanker i spil. Givet Gabitas situation og dennes annoncerede uvillighed til at ringe hertil, vækker det bange anelser i såvel Otilia som i den opmærksomme og engagerede tilskuer. Er der sket noget drastisk? I en klassisk scene ville der sikkert klippes ind til et nærbillede, der klart formidler Otilias ængstelige reaktion. Eller måske vil kameraet bryde igennem rummet mod hendes ansigt assisteret af et musikalsk *cue*, som dels intensiverer dramaet, dels opfordrer til en større grad af indlevelse, dels kan fungere suggestivt og antyde en voksende nervøsitet hos Otilia.



Fig. 9. Telefonen ringer.

Sådanne greb afholder scenen sig konsekvent fra, og går endnu længere end *Ambersons*-eksemplet i anvendelsen af, hvad Bazin kalder *counteremphasis* og *understatement* (1978, s. 73). Her er gæsternes snak så dominerende en lydskulisse, at man knapt kan høre telefonopkaldet. Men Bazin har også en anden pointe, som ligeledes gør sig gældende her. Den klassiske scene ville bestræbe sig på at destillere den reelle handling (som knytter sig til Otilia og Gabita) fra *pretext*-handlingen (som knytter sig til samtalen over bordet).

Reelt er det kun Anamaria Marincas spil - leveret i en afstand fra kameraet, der gør det svært at aflæse alle nuancer i mimikken – som destillerer den reelle handling fra *pretext*-handlingen. Vi ser trods alt, at Otilia reagerer på telefonopkaldet ved at kigge ud mod entréen. Man kunne naturligvis anføre, at det ville være mere radikalt også at udelade denne markering, men så havde telefonopkaldet genereret banal suspense ("kunne hun blot høre, hvad vi hører!"), i stedet for en suspense der er knyttet til karakterpsykologi og kausalitet ("hvorfor får hun sig ikke løsrevet og tager telefonen?").

Iscenesat handlingslammelse: kompositionen

Selvom scenens iscenesættelsesstrategi kan forekomme ganske simpel i kamerateknisk henseende, så er den det ikke i æstetisk henseende. Scenen handler jo i høj grad om, at Otilia føler sig presset ind i et rum, hvor hun ikke ønsker at være – et ønske vi som tilskuere også deler. Faktisk gennes hun hele to gange ind i stuen, først af Adis far, dernæst af Adis mor (fig. 10).

Otilia presses ind for den ene bordende flankeret af Adi samt dennes far og mor (fig. 11). Den tætpakkede billedramme er sigende i sig selv. Rent fysisk har Otilia et meget lille bevægelsesrum. Men det er også uhyre interessant, hvad der sker i *kanten* af billedfeltet. Det kender vi fra adskillige andre film – særligt gyserserier arbejder intensivt med at opbygge frygt i forhold til, hvad der foregår ved billedkanten. Det centripetale blik kan man kalde dette fænomen, hvor tilskuerens opmærksomhed rettes *ud ad* mod de grufulde skikkelser, som måske/ måske ikke rumsterer lige uden for billedrammen. Denne scene arbejder også med, hvad der foregår i kanten af billedfeltet, men på helt anden vis.

Egentlig er det en meget usædvanlig beskæring – særligt når indstillingen holdes semi-statisk i godt syv minutter. Fx er det slående, at gæsterne befinder sig i periferien af billedet. Flere af dem ser vi kun delvist. Andre ser vi slet ikke. Undertiden hører vi stemmer fra positioner lige uden for billedrammen. Undertiden skifter karaktererne position, således at deres hænder, ansigter og overkroppe bliver mere synlige i billedfeltet.

Det er fristende at konkludere, at handlingen i periferien af billedet og lydene, som kommer fra rummet umiddelbart uden for billedrammen har den effekt, at de *udvider* spillerummet. De peger immervæk ud ad billedrammen mod de hele og halve kroppe, som befinder sig der.

Den signifikante bevægelse i denne scene er imidlertid ikke centripetal, men centrifugal. Det er korrekt, at vi bliver gjort opmærksom på et rum umiddelbart uden for billedfeltet, men det overordnede indtryk er, at rummet er klaustrofobisk. Beskæringen af indstillingen har en interessant funktion i den sammenhæng. Vores indtryk er ikke i så høj grad, at gæsterne er lukket ude af billedfeltet, som at de *griber ind* i det. Det skyldes naturligvis, at Otilia er tilskuerens engagementspunkt i scenen. Gæsterne taler ind i billedfeltet og handler (skåler, tager madfade mv.) ind af mod midten af billedet. Ikke alene bliver Otilia lukket inde, snakken går på tværs af bordet og ligger sig *imellem* tilskueren og Otilia som et forstyrende filter (fig. 12).

Iscenesat handlingslammelse: psykologi & social pli

Måden, som Mungiu har iscenesat scenen på, giver os også en række karakterpsykologiske og socialrelationelle grunde til, at Otilias manglende handling på én og samme gang synes frustrerende, forståelig og sigende.

Otilia vandrer ikke blot ud af lokalet og tager telefonen, da det er første gang, hun besøger svigerforældrene. Givet at hun allerede er kommet for sent, ikke medbragte en gave (blomster), og allerede én gang har forladt selskabet (for at samle tankerne på toilettet), så har hun allerede nærmet sig grænsen for, hvad hun føler, er socialt acceptabelt i den givne situation. Og hvis vi skulle være i tvivl om, hvor velopdragen Otilia er, så markeres det forinden ved, at hun tager skoene af, før hun går ind i stuen.

Omvendt kan man sætte spørgsmålstegn ved, hvorfor Otilia ikke får én af de andre til at tage notits af opkaldet. Igen kunne man anføre grunde i tråd med de ovennævnte. Påvirket af den voldsomme oplevelse er hun måske ikke snarrådig nok til fx at foreslå, at telefonopkaldet er fra én, som vil lykønske moderen (hvis det da overhovedet er denne dag, at hun har fødselsdag). Måske holder det hende også tilbage, at Adi, Adis mor eller far kunne opdage, hvad der er hændt.



Fig. 10. Adis mor skubber praktisk talt Otilia ind i stuen.



Fig. 11. Otilia sidder fastklemt for bordenden.



Fig. 12. Når gæsterne rejser sig og skåler, afskærer de tilskueren fra overhovedet at kunne se Otilia – en handling, som virker mere aggressiv set fra tilskuerens perspektiv end fra karakterernes synsvinkel.

I iscenesættelsen af middagsscenen præsenteres vi ikke for én grund til, at Otilia forholder sig passiv ved telefonopringningen. I stedet er der en række - muligvis sammenfaldende - grunde. Man kan sige, at begivenheder i *pretext*-handlingen afholder hende fra at følge den udstukne handlingslogik. Mungiu udforsker med andre ord en fortælleform som George O. Wilson kalder "modes of nonomniscience" (1986, s. 82). Det vil sige, at Mungiu udformer scenen på en sådan måde, at han *ikke* foregiver at kende sine karakterers nøjagtige bevæggrunde (fig. 13).

Modstillingen af det som konkret udspiller sig og den reelle handling, som kun vi og Otilia har indblik i, har imidlertid ikke kun indvirkning på handlingsmotivation eller mangel på samme. Den stimulerer faktisk interessante diskussioner og anslår en række temaer.

Dobbeltsporet

Ved ikke tydeligt at markere, hvilken handling der har signifikans på hvilket tidspunkt, så åbner scenen sig først og fremmest mod tilskueren. Dobbelttheden er trods alt relativ ligetil i *Ambersons*-scenen og bliver tilmed forløst, men når vi sammenholder handlingssporet med aborten og handlingen ved middagsbordet, er der en masse forhold i denne scene, som står og oscillerer - ja, scenen nærmest sitrer med betydningspotentiale.

1. Paradoksalt for den lange uklippede indstilling, så opstår mange af scenens nuancer som resultat af en form for mental montage - dvs. ved at sammenholde handlinger og motiver på tværs af den åbenlyse handling og den bagvedliggende handling. Fx er der en slående kontrast mellem at fejre fødselsdag, mens man et andet sted i byen terminerer et liv.
2. Ved at sammenholde de to handlinger sker der også det, at vores billede af bestemte karaktertyper forvrides. Den kraftigt byggede Emilian (Doru Ana), der sidder til højre i billedrammen fremstår for Adis far (Adi Carauleanu) åbenlyst som en lidt brovtende og hyggelig bamse, men set i lyset af vores forudgående viden fremstår han som et brysk bæst. Han hænger den yngre generation ud for at have det for nemt og være forkælede - i modsætning til, da han var ung. Set i lyset af, hvad Otilia netop har oplevet, fremstår hans udbasunerede bemærkninger voldsomt upassende og usympatiske.

Tilmed får vores viden om Otilia den effekt, at Emilians kritik vendes mod ham selv. Da telefonen ringer, er det netop Emilians brovtende og patroniserende talestrøm, der er medvirkende til, at de andre ikke hører telefonen ringe: "Nu får de det [telefon begynder at ringe] serveret på en tallerken. Se på dem: kollegier, stipendier, Mor og Far fodrer dem med ske". Senere kritiserer han Otilia for at ville ryge en cigaret foran sine svigerforældre. "Det er et spørgsmål om respekt", siger han anklagende om Otilia og hele hendes generation. Det bemærkelsesværdige er, at Otilia netop ikke afbryder Emilians kritiske talestrøm, da telefonen ringer. Paradoksalt nok udviser hun qua sin stilhed netop den respekt, som Emilian i samme øjeblik viser mangel på, og som han tilmed beskylder den yngre generation for ikke at være i besiddelse af.

Dette forhold bliver ikke bedre af, at Emilian taler fra en privilegeret social position. I et misforstået forsøg på at være generøs, omtaler han Otilias forældre - der har en mere ydmyg baggrund - som "simple". Fem min. inde i scenen er det naturligvis også Emilian, der placerer karaffen således, at Otilias ansigt fremstår som en mannequindukke på stilk. Selv om denne billedflade kun er synlig fra tilskuerens perspektiv, er det en redaktionel antydning af, hvordan Emilian - med sine fastlåste holdninger - reducerer Otilia til en type frem for et helstøbt menneske (fig. 14). Når man tilmed overvejer, at han er en del af lægestaben, åbner det for, at mere vrede rettes imod ham. Otilia har netop haft et skæbnesvangert møde med en anden fra lægestanden, Bebe, og selvom man ikke med rimelighed kan klandre Adis far, Emilian eller andre af de tilstedeværende repræsentanter for lægestanden, så kan man let komme til at vikle de to fjendebilleder sammen.



Fig. 13. Fraklip fra filmen. Mungiu fortæller, at han oprindeligt havde placeret kameraet længere tilbage, men at kompositionen i høj grad fik et præg af Jesus sidste nadver og at tilskuerens adgang til Otilia trods alt blev for begrænset (se ekstramateriale på DVDen).



Fig. 14. Otilia som mannequin.

Kameraets placering og tilskuerens positionering

Mungiu lægger altså tråde ud til tilskueren – ikke kun i forhold til at vurdere Otilias bevæggrunde, men til at sammenholde andre faktorer i sammenspillet mellem *pretext action* og *real action*. Med Bazin i tankerne, kunne man anføre, at Mungiu har iscenesat scenen således, at han lader virkelighedens righoldige tvetydighed stå i (lyd)billedet. Denne retorik kan man også spore i et interview med Mungiu selv (se ekstramaterialet på DVDen), men selv om scenen i vid udstrækning afholder sig fra at betone scenens dramatiske udvikling, så er der især én beslutning, der i høj grad bryder med den realistiske motivation: kameraets placering for enden af bordet – midt i servicen så at sige.

I og med at der ikke befinder sig karakterer umiddelbart *bag* kameraet, så tilfører filmen ikke en anden karakters perspektiv på handlingen, men bevarer en eksklusiv relation mellem tilskuer og Otilia, hvor tilskueren i højere grad end karaktererne kan følge hendes ansigtsmimik og gestik. Imidlertid fremstår beslutningen om kun delvist at holde alle karakterer inden for billedfeltet bemærkelsesværdig – alene på grund af sin idiosynkrasi. Bruddet med den realistiske motivation kan også aflæses i det absurde forhold, at ikke mindre end fire personer (Adis mor, Adi, Otilia og Adis far) placeres for den ene bordende, mens *INGEN* karakterer befinder sig for den anden (fig. 15). Kameraets placering peger altså ikke så meget mod virkelighedens tvetydigheder, som mod fortællerinstansen selv. Hvad *vil* vedkommende med denne stædigt vedholdende kameraposition?

Dette reflektive aspekt ved scenen skal ingen – ej heller Mungiu – begræde eller beklage. Ikke blot for det analytiske blik, men også for den almindelige tilskuers, er det en styrke, at *4 måneder, 3 uger og 2 dage* inviterer os til at vurdere en fortællerinstans' formgivende holdning til sit eget materiale. (fig. 16).



Fig. 15. Et establishing shot før selve middagsscenen afslører, at der ikke sidder gæster for enden af bordet. Det antydes, at et fjernsyn kører i baggrunden, men der tages (stort set) ingen notits af det i den scene, som er endt i filmen.



[16_kids_have_to_learn.png Fig. 16. "De unge skal lære det", siger Emilian, men der det ikke snarere den selvtilfredse 'overklasse', der har fundet sig til rette i Ceaucescus diktatoriske styre, som har noget at lære?]

Fakta

Citerede kilder

Bazin, André (1978). *Orson Welles. A Critical View*. London: Elm Tree Books.

Boorstin, Jon (1996 [1990]). *Making Movies Work: Thinking Like a Filmmaker*. Los Angeles: Silman-James.

Wilson, George M. (1986). *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.

4 Months, 3 Weeks & 2 Days (2007). Artificial Eye, britisk DVD-udgivelse.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)