

Gotisk gru på Børnehjemmet

Af [MARTIN SKOVHUS](#)

***El orfanato* starter som okkult gyser, men ender som religiøst moraldrama. Filmens plot og mise-en-scène spiller på virkemidler fra attenhundredetallets gotiske fortællinger, den naturromantiske tradition og Freuds "Das Unheimliche". Men mod filmens slutning er det den katolske symbolsfære, der tager fokus.**

Det spansk-mexicanske gyserdrama *El orfanato* (2007, da. *Børnehjemmet*), instrueret af Juan Antonio Bayona, er tydeligt inspireret af den gotiske roman, psykoanalysen og den romantiske verdensopfattelse, men ender i en stærkt religiøs symbolsfære. Handlingen er vildtvoksende og temmelig bizar:

Laura (Belén Rueda) er sammen med sin mand Carlos (Fernando Cayo) og adoptiv sønnen Simón (Roger Princep) flyttet tilbage til det forhenværende børnehjem, hvor hun boede i sin tidlige barndom, indtil hun blev bortadopteret. Laura og Carlos vil indrette huset til et hjem for handicappede, men under velkomstfesten for de nye beboere forsvinder Simón under mystiske omstændigheder, og Laura kommer til skade efter at være blevet angrebet af et uhyggeligt, hætteklædt barn. Forinden har Simón talt om sine usynlige venner, og efter yderligere sære hændelser begynder Laura at tro, at det spøger i huset. Hun sætter sig nu for at opklare sagen om Simóns forsvinden og husets dunkle fortid.

Middelalderlig uhygge

En rå skitse af filmens handling lyder mest af alt som en gyserfortælling fra attenhundredetallet, og filmen er da også klart inspireret af den gotiske roman, der udsprang fra England i sidste halvdel af det 19. århundrede. Både tematisk og stilistisk har filmen meget til fælles med den ligeledes spanskinstruerede *The Others* (2001), og begge film skylder i øvrigt en del til Henry James' gotiske spøgelsesroman *The Turn of the Screw* fra 1898.

Velkomstfesten for de nye beboere på børnehjemmet byder på masser af gotisk inventar, i form af associationer til middelalderens karnevalstradition og til spedalskhedsepidemien. Festen udfolder sig som en form for maskerade, hvor alle deltagere bliver ikklædt masker. Det fungerer både som en foruroligende effekt og som et billede på filmens tema: ønsket om at afsløre, hvilke sandheder der ligger skjult bag det umiddelbart synlige. Som ren filmisk effekt er der ydermere noget sært beklemmende ved at se en tydeligvis ikke særlig begejstret Downs-dreng blive ikklædt en grotesk maske (fig. 1). Ved festen dukker en uinviteret gæst op. Han har en sæk over hovedet, raspende vejrtrækning og en fløjte om halsen (fig. 2). Drengen er genfærdet af den tidligere beboer, Tomás, men han ligner til forveksling et offer for spedalskhedsepidemien, der hærgede Europa i middelalderen. Sækken skal dække det vansirede ansigt, og fløjten skal advare om, at der er smittefare forbundet med at nærme sig. Da Laura leder efter Simón, forsøger hun forgæves at trække sækken af Tomás, som hun fejlagtigt tror, er hendes søn. Tomás har allerede blæst advarende i sin fløjte, og da Laura rækker ud efter ham, skubber han hende omkuld, så hun kommer til skade og må indlægges. Fra det punkt i filmen er det som om, hun rent faktisk *havde* været i nærkontakt med en spedalsk, og det er kun et spørgsmål om tid, før hun skal dø.



Fig. 1: Karnevalisme 1: Masken som middelalderlig rekvisit og metafor for det skjulte.



Fig. 2: Karnevalisme 2: Den hætteklædte Tomás, klædt som middelalderens spedalskhedssofre.

Mørke og lys

I den klassiske, gotiske roman var de foretrukne arkitektoniske rammer for dramaet gamle slotte, kirker, klostre og krypter, og et enkelt blik på filmens let forfaldne, majestætiske børnehjem i den tilgroede have giver første hint om, at vi her bevæger os inden for den gotiske sfære (fig. 3). Den dystrehed, der præger husets yderside, er dog intet at regne mod interiøret. Her er mørke træpaneler, og væggene er malet i dystre farver. Med søjler, buegange og glasmosaikvinduer ligner det sine steder mere et sakralt rum end et hjem (fig. 4). Selv dørene er mørke og tunge som porte, og på lydsiden er der sørget for, at de knager behørigt når de går op og i – hvilket ofte sker af sig selv.

Lyssætningen er fortaget med henblik på at fremhæve det dunkle og mystiske, meget ofte med *low key*-belysning, som resulterer i voldsomme lys/mørke-kontraster og urovækkende slagskygger, eller med *backlighting*, der får karaktererne til at fremstå som sorte silhuetter. Kamerabevægelserne er langsomme og glidende, og virker oftest neutralt registrerende. Men kameraet kan også antage en lurende karakter når det 'kigger på' fra uventede positioner. (fig. 5) Andre gange bliver det psykologisk fortolkende eller medlevende ved at mime karakterernes fysiske bevægelser eller emotionelle stress.

En særlig rolle indtages af det gamle fyrtårn, der både bliver et malerisk billede på den tid, der ikke længere er, og en metafor for det lys (håbet eller troen), som Laura skal genantænde ved at tage sin skæbne på sig i filmens metafysiske plot. I filmens begyndelse fortæller Laura Simón om de tider, da der stadig var lys i fyrtårnet, og ved et optisk trick får hun drengen til at tro, at tårnet stadig kan lyse. Til sidst i filmen, da Laura har begået sit martyrium ved at ofre sit liv for at redde de døde børns sjæle, tændes fyrtårnet virkelig op som et bevis på troens og godhedens magt.

Naturromantik

Hvor billederne af filmens interiør er dystre og klaustrofobiske, er billederne af verden uden for hjemmets fire vægge præget af vidtstrakte udsigter, himmel og hav. Filmen er optaget i Catalonien og får det optimale ud af det smukke og voldsomme landskab. Landskabet tjener dog ikke kun som pæn kulisse, men anvendes i den naturromantiske tradition fra det 19. århundrede som et paradoks af noget skønt og storlået, skræmmende og nådesløst. Det gør sig blandt andet gældende når personerne fremstilles som små og usselige figurer, opslugt af den storlåede natur (fig. 6). I de indstillinger ligner filmen naturromantiske malerier, og ligesom i disse fremstilles mennesket som skrøbeligt og udsat, overladt til en større kraft, man i den romantiske tradition kaldte skæbnen eller Gud (fig. 7).

Men naturen indtager også en anden romantisk inspireret rolle i filmen, nemlig som metafor for karakterernes følelser, når dramaet spidser til. Da Simón forsvinder, tror Laura, at han befinder sig i en klippehule ved havet. I en scene der er bristefærdig af patos, kaster hun sig gennem bølgerne i det oprørte hav, mens hun råber på sin forsvundne søn (fig. 8). Alle sejl sættes til for at fremstille Laura og Carlos' stigende desperation over Simóns forsvinden; blygrå skyer trækker sammen på himlen, bølger skummer mod forrevne klipper. Da eftersøgningen af Simón har stået på i måneder uden at give frugt, metaforiseres de gølge bestræbelser med et snedækket landskab (fig. 9).

Forbrydelsen

Netop hvor alt håb tilsyneladende er ude, tændes der en lille gnist af nyt håb for Laura, idet hun får øje på den mærkelige, gamle socialarbejder, Benigna (Montserrat Carulla), på gaden. Benigna har tidligere opsøgt Laura under påskud af at ville tale om Simón, og da Laura får øje på hende, håber hun at den gamle dame har nyt at bidrage med i opklaringen af Simóns forsvinden. Hvad Laura først senere skal finde ud af er, at Benigna i virkeligheden opsøgte børnehjemmet for at fjerne sporene efter en forbrydelse, hun begik mange år forinden, hvor hun arbejdede på børnehjemmet. Hun dræbte nemlig Lauras tidligere kammerater, brændte deres lig og gemte resterne i et gammelt skur, fordi børnene uforvarende havde været skyld i Benignas søn, Tomás' død. Det er derfor, børnenes hvileløse sjæle går igen som spøgelse.

Da Laura kalder på Benigna på gaden, bliver den gamle ved et vildt og usandsynligt skæbnetræf ramt af en varevogn. Carlos, der er læge,



Fig. 3: Gotisk setting: Det let forfaldne børnehjem.



Fig. 4: Gotisk interiør: Inden døre ligner børnehjemmet et sakralt rum.

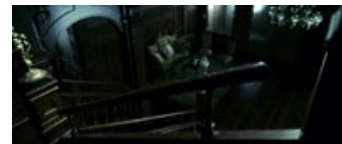


Fig. 5: Kameraet 'lurer' ildevarslen fra oven.



Fig. 6: Naturromantik 1: Laura og Simón som små figurer i den storlåede natur.



Fig. 7: Naturromantik 2: Caspar David Friedrich: "Mönch an Meer", 1808/1809.



Fig. 8: Naturen som emotionel metafor 1: Laura kaster sig gennem det oprørte hav.



Fig. 9: Naturen som emotionel metafor 2: Vinterlandskabet som billede på gølge bestræbelser.

forsøger at genoplive hende, men forgæves. Da Laura rækker ud efter en medaljon, der hænger om Benignas hals, viser det sig dog, at den gamle åbenbart ikke er helt død. I en chokeffekt med behørlige lydeffekter griber hendes hånd fat om Lauras. Hendes maltrakterede ansigt er filmens eneste egentlige splattereffekt (fig. 10).

Freudiansk uhygge

Denne scene akkumulerer i al sin enkelthed meget af det, Freud i sit essay "Das Unheimliche" karakteriserer som uhyggeligt. Det 'tilfældige' der virker alt andet end tilfældigt, angsten for døden og den døde krop, og ikke mindst angsten for 'det u-døde'; det, man troede var død, men som alligevel har liv. Det hele har det rod i det, Freud betegner som det fortrængtes genkomst; at noget, man har valgt at glemme, vender tilbage i en forandret, dog genkendelig form. Det fortrængtes genkomst er i sig selv hele fundamentet for spøgelsesgenren; de ulykkelige døde vender tilbage og plager de levende.

I det hele taget kan filmen næsten ses som et katalog over de fænomener, Freud opstiller som uhyggelige. Animisme-elementet optræder både konkret i form af de levende døde og mere metaforisk i form af de dukker, som Laura finder under sine undersøgelser, og som repræsenterer de døde børn og bærer deres navne (fig. 11).

Dobbeltgængermotivet

Dukkerne er påmindelser om det fortrængte, og fungerer som børnenes stedfortrædere eller dobbeltgængere. Netop dobbeltgængermotivet er centralt i Freuds "Das Unheimliche", dels, fordi det at se sin dobbeltgænger skulle varsle ens død, men ikke mindst, fordi dobbeltgængereren er det ultimativt unheimliche; det allermest velkendte gjort fremmed. Motivet blev ofte benyttet i den gotiske litteratur, med Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* som det berømteste eksempel. I filmen optræder Benigna som en form for Jekyll/Hyde-figur. I nogle korte smalfilmsekvenser, som Laura på et tidspunkt betragter, ser vi en idylliseret barndom, hvor Benigna serverer brombærtærte for de smilende børn. Den samme Benigna, som kort efter skal myrde børnene og brænde deres lig.

Mere subtilt fremstilles dobbeltgængertemaet i en scene, hvor Laura og Simón leger skattejagt. Under jagten på spor fanges Laura og Simón begge i spejle, som fordobler dem (fig. 12). Kort efter, under forberedelserne til velkomsthjælp for børnehjemets nye beboere, oplever vi pludselig nye sider af deres personligheder. Den ellers så engleagtige Simón råber op og slår et fad ud af Lauras hænder, og den ellers så tålmodige Laura svarer igen med at give ham en lussing. Og helt bogstaveligt illustreres dobbeltgængermotivet, da Laura opsøger en professor i paranormal videnskab for at få hjælp. Han er netop i færd med at afholde en forelæsning om emnet, og hans illustrationer vises i full-screen shots (fig. 13).

Dobbeltgængereren som ledemotiv tematiserer plottets detektiviske leg med det skjulte versus det synlige, men det tematiserer også kampen mellem godt og ondt, der bliver tydeligere som filmen skrider frem. I den religiøst betonedede slutning vælger Laura at ofre sit liv for at bøde for fortidens synder. Det er dog ikke kun Benignas forbrydelser, der skal rettes op på. Laura er ikke selv uden skyld, da det var hende, der – om end uforvarende – spærrede Simón nede i husets kælder og overlod ham til sultedøden.

Barndomserindringer

Laura beder sin mand, Carlos, om nogle dage for sig selv, og da hun er alene, går hun straks i gang med at genskabe fortiden som den så ud, før verden mistede sin uskyld. Dette har vi tidligere i filmen set eksempler på ved hjælp af Lauras gamle smalfilmstrimler. Disse erindringssekvenser adskiller sig visuelt stærkt fra resten af filmen, som er præget af en monokromatisk farveholdning, hvor gråtoneskalaen stort set kun suppleres af støvede, blålige og grønne nuancer, og hvor der er klare kontraster mellem lys og mørke, med hårde lysreflekser og slagskygger. Erindringssekvenserne er derimod badet i et gyldent lys, farverne er sarte, og selv møblerne er af en lysere træsort. De viser en nostalgisk fortid, hvor børn var smilende og artige, og hvor der var hjemmebagt brombærtærte på bordet (fig. 14). Derfor begiver Laura sig ud i skoven og plukker brombær. Opslugt i skovens skygger og ude af kameraets fokus ser det ud som om, hun allerede er ved at ofre sig selv og gå i opløsning (fig. 15). Fra tid til



Fig. 10: Splatter: Benignas maltrakterede ansigt.



Fig. 11: Freudiansk uhygge 1: De døde børns dukker giver både animisme- og dobbeltgængerassociationer.



Fig. 12: Freudiansk uhygge 2: Dobbeltgængermotivet.



Fig. 13: Spejle som billeder på menneskets dobbeltnatur.



Fig. 14: Smalfilmstrimlerne iscenesætter en nostalgisk og gylden fortid.



Fig. 15: Laura fanget i skovens skygger. Kameraets fokusering får hende til at fremstå næsten opløst.



Fig. 16: Kælderen som billede på fortidens fortrængninger. Low key lysætning giver

anden sluger hun håndfulde af de nervepiller, hun begyndte at tage efter Simón forsvandt. Man ved, at mængden af piller inden længe vil slå hende ihjel.

Helt i ånden fra både Freud og den gotiske roman må Laura hen imod slutningen af filmen begive sig ned i en mørk kælder for at rette op på både sine egne forsømmelser, og fortidens synder. (fig. 16) I producenten Guillermo Del Toros film *El laberinto del fauno* (2006, da. *Pans Labyrinth*) finder det afgørende, moralske valg også sted under jordens overflade, og ligesom denne ender *El orfanato* med et martyrium og en tydelig religiøs symbolik.

Martyriet

I filmens endelige forløsning, hvor alle gåder bliver opklaret, og de fortabte sjæle frelst, foretager filmen et skift fra okkult gys til metafysisk-religiøst drama. Her optræder en stærk farvesymbolik. Farven gul har hidtil stort set ikke optrådt i filmens dystre, gotiske billedunivers. Det er derfor værd at bemærke, at den i slutningen af filmen optræder ikke så få gange i påfaldende iscenesættelser. Som en spejling af det gyldne lys på smalfilmstrimlerne, bliver de gule og gyldne nuancer symbol på fortidens og erindringens tabte land. Blandt andet indfanget i det gamle blå og gule ispapir, der bærer navnet El Dorado ('den gyldne by') (fig. 17).

At Laura vitterlig er i færd med at begå et martyrium i religiøs forstand, understøttes af kameraets pludselige interesse for en brun og gul glasmosaik, forestillende Jesus med et lam. (fig. 18) Og da hun via sin egen død har samlet de fortabte børn omkring sig i et tydeligt pietà-inspireret tableau, holder hun som Jomfru Maria i midten sin søn i armene, der som Jesus på én gang er død og skal leve videre. Her optræder i indstillingens højre side en påfaldende, gul lampe, der giver associationer til den katolske kirkes evigt brændende alterlampe; et symbol på Kristi nærvær. (fig. 19) Filmens slutning skifter således optik fra bizar, okkult karnevalisme til en religiøs symbolsfære, der afsluttes med en grandios, gyldengul solopgang; et symbol på genopstandelse (fig. 20). *El orfanato* anvender virkemidler fra romantisk, gotisk og psykoanalytisk tradition til at iscenesætte en fortælling med tydelige religiøse temaer.

dramatiske skyggevirksomheder.



Fig. 17: Gul 1: El Dorado-ispapir som nostalgisk barndomsminde.



Fig. 18: Gul 2: Glasmosaikken af Jesus som symbol på Lauras martyrium.



Fig. 19: Gul 3: Laura og Simón i pietà-positur med gul lampe.



Fig. 20: Gul 4: Solopgang som symbol på genopstandelse.

Fakta

El orfanato/Børnehjemmet (2007)

Camera Film

Mexico/Spanien

Instr. Juan Antonio Bayona

The Others (2001)

Miramax

USA/Frankrig/Spanien/Italien

Instr. Alejandro Amenábar

El laberinto del fauno/Pans labyrinth (2006)

Wild Bunch/Camera Film

USA/Mexico/Spanien

Guillermo Del Toro

"Das Unheimliche"

Sigmund Freud, 1919

The Turn of the Screw

Henry James, 1898

The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde

Robert Louis Stevenson, 1886

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)