

En scenes anatomi: Skrig som en gris

Af [SØREN RØRDAM BASTHOLM](#)

Den svenske *Lad den rette komme ind* er en film, der betager og fortryller sin tilskuer, men hvordan gør den det egentlig? Denne artikel har som ambition gennem to punktnedslag i filmen at kaste lys på den undertiden dystre fortællings stilistiske virkemidler.

Lad den rette komme ind var den film, der gjorde størst indtryk på mig sidste år, og jeg har derfor valgt at gøre den til genstand for en nærmere betragtning i denne udgave af "En scenes anatomi". Ambitionen med denne artikel er således ikke at bevise en på forhånd formuleret tese men gennem et par nedslag i filmen at sige noget om nogle væsentlige stilistiske greb i *Lad den rette komme ind*. Mødet mellem de to 12-årige outsiders Oskar, der mobbes i skolen og forsømmes af forældrene, og vampyrpigen Eli er på en gang en rørende og nænsom socialrealistisk skildring af sårbare unge i et trøstesløst provinshelvede, et barnligt romantisk eventyr og en rendyrket vampyrfilm, morsom, uhyggelig og meget mere, men hvordan er den skruet sammen rent filmisk?

Første Nedslag: Skrig som en gris!

Filmens første replik er "Skrig som en gris. Skrig dog!" På billedsiden ses blot sne, der daler ned på mørk baggrund, og da hverken den talende eller den tiltalte dermed er i billedet, føler tilskueren nærmest replikkens påbud rettet mod ham. Samtidig melder spørgsmålet sig naturligvis: Hvem er det, der kommer med denne på en gang bønfoldende og aggressive opfordring? Det næste shot giver i første omgang ikke noget svar: en statisk indstilling, hvor man ser gennem en vinduesrude ud på et snedækket landskab med et lille klatrestativ og på boligbyggeriet overfor (Figur 1). Langsomt kommer en dreng i underbukser og bar overkrop til syne i glassets refleksion: filmens hovedkarakter, Oskar, der fantaserer om at hævne sig på sine plageåndere i skolen og ydmyge dem på samme måde, som de dagligt piner og fornedrer ham. I takt med at han nærmer sig vinduet, skifter fokus fra bygningerne overfor til hans spejling. Konturerne i vinduets spejling er uldne, så hans omrids fordobles, hvilket i bagklogskabens lys harmonerer fint med hans skrøbelige karakter (figur 2).

Også den næste karakter introduceres via en spejling, idet der klippes til en taxa med to passagerer. indstillingen er et over-the-shoulder shot af den ene passager. Han er ude af fokus, men hans øjne ses i bilens bakspejl, indtil han drejer hovedet for at se på den anden passager, hvor der igen foretages et fokusskift, så der stilles skarpt på ham i forgrunden i stedet for bakspejlet (Figur 3 og 4). Han ses skråt bagfra, men man kan se, han er en midaldrende mand. Da hans medpassager, et barn, begynder at nynne off-screen, drejer han hovedet og kigger ned mod hende med et faderligt smil. Kameraet panorerer over på pigen, som i sagens natur også ses skråt bagfra, men hendes hår skærmer, så vi ikke kan se hendes ansigt. Måske derfor panorerer kameraet tilbage til manden. Vores første oplevelse af pigen, Eli, er tvetydig: hendes nynnens forlener hende med en barnlig, ubekymret uskyld, men den omstændighed, at hun forbliver en mørk silhuet, og at kameraet ikke indfanger hendes ansigt, gør at vi samtidig fornemmer, at der er noget mystisk og truende over hende. Dertil kommer den dystre rungende ikke-diegetiske lyd, der efterhånden høres, inden den glider over i en melankolsk melodi umiddelbart før klippet til næste



Fig. 1: Det tomme billede giver i første omgang intet svar.



Fig. 2: Filmens ensomme og sårbare hovedkarakter Oskar.



Fig. 3 og 4: Et eksempel på filmens udbredte brug af fokusskift.



Fig. 5: Vampyrpigen Eli forbliver i første omgang et mysterium for tilskueren.

indstilling (figur 5).

Der klippes nu tilbage til Oskars spejlbillede, der strækker hånden frem og rører ved ruden (figur 6). Der er en tristesse i øjeblikket – et skær af ensomhed i måden han rækker ud efter noget – hvad, ved han vel knap nok selv, men hans ubevidste bøn høres, da Eli og hendes "væрге" lidt senere flytter ind i lejligheden ved siden af. Oskar betragter dem fra lejligheden, hvilket formidles gennem 4 indstillinger, hvor kameraet er placeret på hver sin side af vinduesruden. Først ses Eli og manden på vej ud af bilen neden for huset inde fra lejligheden gennem ruden, og i de efterfølgende frontale halvsnære shots af Oskar, der omkranser hans POV af Eli, er kameraet nu placeret uden for vinduet (Figur 7-8). Dette konstituerer et tilbagevendende motiv i filmen: personer i filmen ses gennem vinduer, hvilket i flere tilfælde understreger deres isolation, mens det på andre tidspunkter synes som om glasset mellem karaktererne bliver en garant for sandhed og ærlighed (1).

Efter at have betragtet Eli, kigger Oskar ned og hæver højre hånd, så man kan se, han står med en spejderkniv. Han gentager den indledende opfordring: "Skrig! Skrig som en gris", men nu står det klart, at der blot er tale om en aggressiv fantasi.

Anslaget slutter ikke her, men allerede i de her beskrevne indstillinger introduceres en række af filmens gennemgående stilistiske træk og motiver: Kniven som metafor for Oskars udvikling, billedkompositionerne med karaktererne i spejle og gennem vinduer, det dvælende kamera samt det tomme billede som indledning på et shot. Alle disse elementer spiller også en væsentlig rolle i mit næste nedslag, som findes omtrent en time og 28 minutter inde i filmen. Ydermere er de to dele også nært forbundne af andre årsager.

Filmens dobbelte plotlinje

Inden vi kommer så vidt, er det vist på sin plads med et par ord om filmens fortælling. Dramaturgisk er filmen ganske klassisk opbygget og benytter sig af det Kristin Thompson og David Bordwell kalder den dobbelte plotlinje. Det ene plot knytter sig til Oskars ensomhed og kamp for accept og problemerne med hans plageånder i skolen, særligt lederen Conny. Opmuntret af Eli begynder han at gøre alvor af tanken om at forsvare sig i stedet for blot at fantasere om hævn, som han gør i starten af filmen. Han begynder at gå til styrketræning for at få styrken til at tage kampen op, og han slår hårdt tilbage, da Conny vil tvinge ham til at springe i en våge i isen på en skoleudflugt. Samtidig spirer forholdet mellem Oskar og Eli. Selv om Elis blodtørst og drab spejler Oskars latente aggression og lystfyldte fantasier om hævn, er det alligevel smerteligt for ham at erkende, at hun er en vampyr med alt, hvad det indebærer.

Det andet plot knytter sig til Eli og hendes tilværelse som vampyr. Hendes første drab i byen – drabet på Jocke – bliver overværet af et vidne, og Jockes ven Lacke vil have hævn. Hans hævnørst bliver ikke mindre, da Elis næste offer tilfældigvis er hans kæreste Virginia. I første omgang overlever Virginia, men hun er blevet bidt, og da hun indser, at hun er ved at forvandle sig til vampyr, begår hun selvmord. Det er kulminationen på dette plot – det endelige opgør mellem Eli og Lacke med Oskar som tilskuer, som jeg i det følgende vil kigge nærmere på.

Andet nedslag

Efter en begivenhedsrig nat etableres den nye dag med en supertotal af et snedækket forstads miljø – et åbent torv med butikker og parkeringspladser. Det er morgen, og i billedets mellemgrund ses en enkelt mand komme gående i sneen, hvilket dog blot understreger, hvor øde byen er (figur 9). Filmen er fyldt med sådanne tomme establishing shots, der udover etableringen også understreger, hvor trøsteløst død byen er.

Herefter klippes der til en interessant indstilling (Figur 10) Den starter som en statisk total af en tunnel/undersiden af den bro, hvor Eli begik sit første drab i byen/ drabet på Jocke. Ikke mindst på grund af forrige indstilling bliver billedets statiske tomhed slående, for tid og sted for scenen er jo sådan set allerede etableret, men så tracker kameraet tilbage og til siden, og den sørgende Lacke kommer til syne – han er vendt tilbage til stedet, hvor Jocke blev dræbt. Kamerabevægelsen stopper først, da han er placeret centralt i billedet (figur 11). Det ligner det Stefan Sharff kalder en *slow disclosure* for så vidt, at den minder



Fig. 6: visualisering af ensomhed og afmagt.



Fig. 7 og 8: Kameraet konsekvent placeret på den anden side af ruden.

(1) I artiklen "Boys Don't Cry" (16:9 29, november 2008), diskuterer Jens Amdi Nielsen melodramaers forkærlighed for lignende vinduesmotiver, der bliver billeder på hovedpersonens længsel og afmagt. Lad den rette komme ind vinduesmotiver er dog spredt ud på en lang række karakterer, og pointen synes at være, at afmagten er et grundvilkår for en lang række karakterer i filmen. En anden væsentlig detalje er placeringen af indstillingerne så tidligt i filmen og dermed inden etableringen af en eventuel melodramatisk kontekst.



Fig. 9: Filmens mange tomme supertotale af snedækkede bylandskaber understreger hvilket provisielt helvede Oskar og Eli bor i.



Fig. 10: En påfaldende tom billedkomposition. Filmen rummer mange billeder af tunneller og trappenedgange, der bliver markeret af overgangen mellem

tilskueren om det, der ligger uden for billedrammen, men synes anderledes end den gængse brug af dette greb. Det er mit indtryk, at slow disclosures som oftest giver en indstilling eller en hel scene en helt ny betydning med den information, som afsløringen giver, men her tvinges tilskueren ikke til en genfortolkning, da billedet jo netop er så tomt inden afsløringen. Det samme gælder i øvrigt for den tidligere diskuterede indstilling i starten af filmen, hvor Oskar først efterhånden kommer til syne i spejlingen i vinduet (se evt. figur 2-3).

Med næste indstilling skiftes der scene. Oskar vågner i Elis lejlighed og er først forsovet og forvirret, hvilket markeres ved, at billedet i starten er en smule ude af fokus, men snart kommer han til sig selv og billedet kommer i fokus. Ud over at formidle nogle plotmæssige detaljer – at Oskar har overnattet i Elis lejlighed og at Eli sover på badeværelset – cementeres lejlighedens geografi: Oskar lister fra stuen og lytter ved badeværelsesdøren

Nede på gaden kommer Lacke gående. Da han når til Oskar og Elis opgang, standser han op og kigger op på det delvist tildækkede vindue i Elis lejlighed. Han lægger to og to sammen, tager en beslutning og går ud af billedet. Han ved nu, hvor vampyren holder til, og han vil hævne sig. Tingene vendes på hovedet i forhold til den traditionelle horrorfilm: monsteret trues af normaliteten! Rollerne som offer og monster byttes rundt. Det forsvarsløse vampyrbarn sover trygt – uvidende om, at det *monstrøse* menneske stræber hende efter livet. Lackes erkendelse og beslutning er orkestreret som en POV-figur om end med et utraditionelt lead-in (han ses i nær bagfra i stedet for det mere traditionelle frontale nærbillede som etablering af den seende), men etableringen af Lackes blik er en væsentlig pointe i forhold til hele scenen. POV-figurer genererer normalt indlevelse med den pågældende karakter og således også i nogen grad her, hvor Lackes sorg er tydelig i de nære beskæringer af ham – ikke mindst i det efterfølgende lead-out (Figur 12): selv om han udgør en dødelig trussel mod Eli, fremstår han hverken ond eller usympatisk, og, som det vil fremgå i det følgende, er han lige så meget offer som den monstrøse trussel i resten af scenen. Interessant nok er det ikke første gang i filmen, at Lacke befinder sig her (figur 13).

Det tomme rum

Fra gaden klippes tilbage til lejligheden, dog ikke til Oskar, men til et på en gang meget tomt og meget rodet billede (Figur 14). Centralt i billedet er en skillevæg med matteret glasrude og en åbenstående dør, der deler billedet i to: på den ene side gennem døråbningen ses en smule af entreen – et skab med et spejl i skabsdøren, og på den anden side kan man se ud i køkkenet. Kameraet er statisk, og der er ingen at se. Indstillingen holdes sådan i ca. 9 sekunder – rigeligt tid til at bemærke tomheden og rette opmærksomheden andre steder hen – lydsiden. Stilheden brydes ca. 3 sekunder inde i indstillingen af lyden af yderdøren, der bliver åbnet og lukket off-screen. Kameraet reagerer på dette (om end ikke lige med det samme) og bevæger sig langsomt ud i gangen. I det kameraet drejer om hjørnet kommer Lacke til syne i spejlet, inden kameraet panorerer videre væk fra spejlet og hen på den "rigtige" Lacke (figur 15). På et plan står han og kigger lidt rundt – på sin vis meget naturligt at orientere sig lidt, inden man går videre ind i en fremmed lejlighed, men alligevel synes det også som om, han blot står og venter på kameraet. Karakterens ageren synes her underlagt filmens særlige brug af tomme rum og slow disclosures!

Da Lacke går videre ind i lejligheden, følger kameraet med ham, men da han stopper op for at kigge ind i et rum, fortsætter kameraet sin langsomme travelling som for at signalere: der er ikke noget der! Og et øjeblik senere når Lacke da også til samme konklusion og følger efter! Da han kommer hen til et af de tildækkede vinduer, tager han sin kniv frem og løsner pappet, men blændes af lyset udefra. Denne lille detalje kan synes ubetydelig, men for mig at se er den med til at understrege Lackes menneskelighed og lige som ovennævnte POV-figur at gøre tilskuerens identifikation i scenen mindre entydig, selv om man naturligt nok sidder og beder til, at han ikke får held med sit forehavende.

filmens to verdener: den svenske provinsvirkelighed og Elis verden.



Fig. 11: Med en slow disclosure kommer Lacke til syne.



Fig. 12: En af flere indstillinger, der lægger op til identifikation med Lacke.



Fig. 13: Lacke på vej hjem fra byen i slutningen af anslaget med det emblematiske vindue i Elis lejlighed i baggrunden. Pudsigt nok virker Lacke fuldstændig desillusioneret uden at man får nogen egentlig forklaring – næsten som et varsel om hvad der venter ham.



Fig. 14: Det tomme rum før den typiske afart af slow disclosure.



Fig. 15: Kameraet finder Lacke i spejlet.

Med et klip på bevægelse (Lacke drejer sig væk fra vinduet) klippes der, så kameraet nu befinder sig ude i køkkenet ved køkkenbordet, og Lacke ses gennem døråbningen i baggrunden. Han går ud i køkkenet, og kameraet tilter en smule op, så vi kommer op over bordkanten. Da Lacke efter at have kigget lidt rundt går ud i gangen, bliver kameraet i køkkenet men tilter nedad, så lidt mere af køkkenbordet igen bliver synligt – et lille hint om at noget eller nogen gemmer sig under bordet. Som det også var tilfældet i den foregående indstilling demonstrerer kameraet her altså ganske eksplicit sin merviden. Da Lacke lidt efter vender tilbage, tilter kameraet videre ned og laver et lille pull-back, så vi kan se, at Oskar gemmer sig under bordet (Figur 16).

Utraditionel last-minute-rescue

Både klipperytme, der i denne del er meget lav, og kamerabevægelserne, der er meget langsomme, når kameraet ikke ligefrem standser op, bidrager til scenens drævende langsomme tempo. Dette begrænser dog på ingen måde scenens suspense, snarere tværtimod. Dette gælder også i den efterfølgende krydsklipning, der for så vidt kunne lyde som en klassisk last-minute-rescue Hollywood-style (kan helten nå at gribe ind, inden skurken dræber den forsvarsløse heltinde?): Lacke er på vej ud på badeværelset for at dræbe den sovende Eli, mens Oskar prøver at samle mod til at gribe ind.

Men indtil scenens konfrontation, hvor Oskar råber og vækker Eli, er der ingen mærkbar acceleration i krydsklipningen, scenens suspense genereres af det drævende tempo frem for mere hektisk tidsforlængende klipning, og Oskar er netop ingen handlekraftig helt, Lacke ingen hensynsløs morder, og som det vil vise sig, er Eli absolut ikke forsvarsløs.

Samtidig er scenen spundet ind i vidensfald: Eli er uvidende om den fare, hun svæver i, og Lacke er uvidende om Oskars tilstedeværelse i lejligheden, ligesom han i øvrigt heller ikke bemærker kameraet, der sniger sig ind på ham med en langsom trackingbevægelse (figur 17). Det er i øvrigt værd at bemærke, at dette eksplicit ikke er en mimen af Oskars POV, da næste indstilling understreger, at han stadig befinder sig i køkkenet, så endnu en gang er det mervidende kamera på spil.

Efter denne og yderligere to indstillinger (begyndelsen af krydsklipningen Oskar-Lacke-Oskar) følger et zenit-shot. I første omgang er kameraet placeret skråt over Lacke, der ses i ekstremt fugleperspektiv, hvorefter kameraet panorerer, så vi ser lodret ned på badekarret, hvor Eli sover under lagner og tæpper. (Figur 18) Lacke begynder langsomt at skrælle tæpperne af, og den sovende Eli kommer til syne. Zenit-indstillinger har tit en monumentalt-dramatisk kvalitet, og handlingen i denne indstilling (Lacke knæler ned ved vampyrbarnets hvile og hæver kniven) peger også i denne retning, men det klaustrofobiske rum og billedets grågrønne farver gør effekten meget mere tvetydig her.

Indstillingen holdes længe efter panoreringen, men, som det ofte er tilfældet i de lange lidt statiske indstillinger såvel i de diskuterede passager som i filmen generelt, belønnes tilskuerens tålmodige opmærksomhed, da først Oskars skygge og senere hans støvler anes i udkanten af billedrammen, umiddelbart inden der klippes til et nærbillede af Eli (Figur 19).

Kniven

Offer, bøddel og helt er dermed samlet til afgørelsens øjeblik. Ud over at være filmens foreløbige spændingsmæssige højdepunkt er scenen central i forhold til Oskars udvikling i filmen. Nu står han i en situation, hvor han kan udleve sin aggression og bruge kniven, som han har fantaseret om siden filmens begyndelse. Men modet svigter ham. I stedet for at bruge kniven bliver det kun til et fortvivlet protestråb, der dog både vækker Eli og afleder Lackes opmærksomhed (Figur 20). Han vender sig mod Oskar, smider sin egen kniv fra sig for ikke at virke unødigt truende, og blottes sig dermed i skæbnesvanger grad for Eli. Med andre ord er vi som tilskuere igen udstyret med en markant merviden i forhold til Lacke, der på et øjeblik forvandles fra bøddel til offer. Eli springer op på ryggen af ham og dræber ham, mens Oskar chokeret bakker væk.

Selve drabet er iscenesat i 3 indstillinger. I den første er kameraet bag Oskar og tracker med ham bagud, mens Lacke ses en smule off-focus gennem døråbningen. Eli springer op på ryggen af Lacke, der vakler



Fig. 16: En mere traditionel slow disclosure.



Fig. 17: Kameraet sniger sig ind på Lacke.



Fig. 18: Kameraet indtager en demonstrativ position.



Fig. 19: Oskars skygger og støvler kommer til syne i øverste højre hjørne af billedet.



Fig. 20: Eli vågner fra sin vampyrsovn.



Fig. 21: Drabet iscenesat via en billedkomposition i dybden.



Fig. 22: Det er Oskar, der er vores primære indlevelsesmæssige forankringspunkt i scenen.



Fig. 23: Kameraet bliver uden for

frem og tilbage, så de meget af tiden er skjult for vores blik (Figur 21). Indstillingen afbrydes af en kort frontal halvnaer (ca. 2 sekunder) af den forfærdede Oskar, der fungerer som reaction shot og ligesom fokuset i den foregående indstilling understreger, at det også i denne plotlinje er Oskar og Oskars udvikling, der er det centrale (Figur 22). Herefter klippes tilbage til positionen bag Oskar, hvor kameraet fortsat trækker sig væk fra gerningsstedet. Oskar lukker døren til, så døråbningen kun er en sprække, og går ud af billedet til højre, og der er et lille fokusskift, så der stilles skarpt på døren og det der foregår på den anden side af døren. Ind imellem kommer Lacke og Eli til syne i dørsprækken, men ellers er det via lydsiden og på den indre nethinde at vi som tilskuere oplever drabet, indtil Lacks blodige hånd kommer ud og griber efter dørkarmen og efterlader et blodigt spor på den (Figur 23-24). Et måske lidt klicheagtigt greb i en scene, der ellers i høj grad formår at styre uden om mange af horrorfilmens klicheer og tviste konventionerne.

Knivens betydning understreges i de følgende indstillinger. Først tiltes der fra kniven op på Oskars ansigt (figur 25-26). Han smider kniven fra sig (off-screen), og der klippes til en ultranær beskæring af kniven, der lander først off-focus, men derefter stilles der skarpt på den (figur 27). Da Oskar kaster kniven fra sig, er det en erkendelse af egne begrænsninger. På trods af hans tidligere fascination af vold fravælger han her volden som et instrument, han kan gøre brug af. Det er Elis domæne.

Støjen har dog sat hele opgangen på den anden ende, så Eli konkluderer, at det nok er bedst hvis hun rejser videre. I afskeden kysser de hinanden for første gang, og scenen afsluttes således – i overensstemmelse med konventionerne for en last-minute-rescue – med, at helten og heltinden forenes i et kys – dog med den ikke uvæsentlige detalje, at heltindens mund og hage er smurt ind i blod! Kysset understreger kameralinsens betydning i nærbilleder: det prioriterede fokus giver en utrolig intensitet og gør sammen med den blide underlægningsmusik øjeblikket til et følelsesmæssigt højdepunkt i en generelt rørende film (Figur 28). En ambivalens sniger sig ind, da der pludselig klippes til et billede af Lacks lig (Figur 29). Det er dog op til tilskueren selv at tolke indstillingens betydning. Denne stilistiske tvetydighed spejles i filmens plot. Flere steder er der gjort plads til tilskueren selv samler nogle løse ender. Eksempelvis får man ikke en forhistorie, der forklarer den gamle mands rolle i forhold til Eli.

Sekvensens afrunding spejler anslaget: Eli rejser bort den følgende aften en taxa. Som da hun ankom, ser Oskar til fra sit vindue, og indstillingen med den spejlede af Oskar der rækker hånden frem mod vinduet gentages (Figur 30). Det eksplicitte fravær af continuity mellem denne indstilling og resten af scenen (Oskar har tøj på indtil dette punkt, og nu står han som i starten blot i underbukser) gør det nærliggende at konkludere, at *vi vitterligt er tilbage i anslaget* og giver derfor anledning til seriøse overvejelser om, hvorvidt mødet med Eli blot er en dagdrøm – Oskars gotiske Karlsson, som Henrik Højer har foreslået. Filmens videre forløb slutter dog ikke denne tolkning.

Konklusion

Lad den rette komme ind er en særegen blanding af genrefilm og art cinema. Det er ikke mindst stilistisk, at den knytter an til art-filmen. Som Jakob Isak Nielsen har påpeget i artiklen "Having Fun With The Long Take" er klippehastighed i sig selv en ganske pålidelig indikator for hvorvidt en film er mainstream eller kunsthøj, da long take cinema generelt fordrer mere tålmodighed og opmærksomhed af tilskueren. Det lave klippetempo er generelt karakteristisk for *Lad den rette komme ind* (anslaget i sin helhed har eksempelvis et ASL (Average Shot Length, red.) på 13 sekunder), og dertil kommer nok så væsentligt det ofte statiske kamera og de generelt langsomme og rolige kamerabevægelser, der jo også har betydning for tilskuerens oplevelse af en films tempo. Man får lov til at fundere over de tomme rums betydning, før dens særlige variant af slow disclosures afslører det væsentlige uden for billedrammen og dermed belønner tilskueren for denne tålmodighed og opmærksomhed. Dette gælder også, når væsentlige detaljer kommer til syne i udkanten af en billedkomposition.

Samtidig bidrager den langsomme afvikling også til filmens suspense. I det hele taget formår filmen at tviste brugen af genrekonventionerne som eksempelvis last-minute-rescue-krydsklipningen på en effektiv måde og netop uden at det føles som en metabevist genreleg, men

badeværelset.



Fig. 24: Afslutningen på drabet er en lidt bombastisk kliche.



Fig. 25 og 26: Kamerabevægelsen fra kniven til Oskars ansigt understreger dens betydning.



Fig. 27: En symbolsk: gestus kniven kasseres.



Fig. 28: Kysset.



Fig. 29: En knap så romantisk påmindelse om omkostningerne?



Fig. 30: Tilbage ved udgangspunktet.

bare som den rigtige måde i netop denne film.

Fakta

Lad den rette komme ind (originaltitel: *Låt den rätte komma in*) Tomas Alfredson, 2008

David Bordwell: "[Anatomy of the Action Picture](#)"

Henrik Højer: "[Et billedes anatomi: Lad den rette komme ind](#)" ((16:9 nummer 30, februar 2009).

Jens Amdi Nielsen: "[Boys Don't Cry](#)" (16:9 nummer 29, november 2008)

Jakob Isak Nielsen: "[En scenes anatomi: Having Fun With the Long Take](#)" (16:9 nummer 21, april 2007)

Stefan Sharfff: *The Elements of Film: Toward a Theory of Cinesthetic Impact*, New York: Columbia University Press, 1982.

Kristin Thompson: *Storytelling in the New Hollywood – Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard University Press Massachusetts / London England 1999



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - juni 2009 - 7. årgang - nummer 32

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-09. Alle rettigheder reserveret.