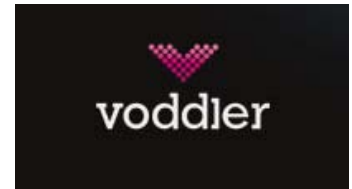


Indholdsfortegnelse

side 3

[Leder: Hvor er Godard, Bergman og Kurosawa på Voddler?](#)

FAST INDSLAG. Endelig kom der en online filmtjeneste, der er tilgængelig i Danmark. Men ak, set fra et filmhistorisk perspektiv er filmudvalget hos Voddler alt for ringe.



side 4

[Mennesker i verden - Kim Fupz Aakeson om karakter](#)

FEATURE. Med over 20 spillefilm bag sig er Kim Fupz Aakeson en af Danmarks mest erfarne og profilerede manuskriptforfattere. Jesper Grubb Laursen har sat Aakeson stævne til en samtale om de karakterer, hvoraf film udgøres og defineres. Hvordan karakterarbejdet praktisk fungerer for KFA, hvordan man på film skaber konflikt og autenticitet. Hvordan man skaber et virkelighedsnært drama og fastholder publikums interesse.



side 5

[Den genspejlede oprindelsesrejse](#)

FEATURE. I deres artikel om Wim Wenders' nyklassiker *Paris, Texas* kredser Rune Bruun Madsen og Maria Wiggers Pedersen om filmens elegante bearbejdning af klassiske motiver og temaer fra henholdsvis melodramaet og road movien. Som det antydes i artiklens titel, er det ikke mindst spejlmotivet, der underkastes grundig granskning.



side 6

[Filmbranchen i økonomisk krise](#)

FEATURE. Igennem flere år har man diskuteret, om der var en 'krise' i dansk film - fortælle-mæssigt, genremæssigt, æstetisk mv. I den senere tid har også filmbranchens økonomiske situation været oppe og vende, men det kan være svært at skelne skæg fra snot i debatten. Vi har inviteret Michael Obel fra Thura Film til en samtale om den danske filmbranche anno 2010. Interview af Jon Bager.



side 7

[En scenes anatomi: Om at filme det ufattelige](#)

FAST INDSLAG. Film skabes ikke kun foran kameraet, men i høj grad også bag kameraet. Det er den lære, Henrik Juel uddrager ved at analysere en bemærkelsesværdig præriescene fra *Danser med ulve* (1990). Hvad er det egentlig, der sker i John Dunbars (Kevin Costner) møde med naturens vildskab, og hvordan artikuleres denne betydning?



side 8

[Mr. Auteur](#)

FILMANMELDELSE. Den amerikanske instruktør Wes Anderson er altid garant for skæve fortællinger tilsat en god portion sødmefuld ironi og melankolsk morskab. Den DVD-aktuelle dukkefilm *Fantastic Mr. Fox* (2009) er ingen undtagelse. Henrik Højer ser nærmere på Andersons karakteristiske auteur-træk og anmelder udgivelsen af instruktørens nyeste filmperle.



side 9

[Filmen som mellemmand - anmeldelse af Terror og film](#)

BOGANMELDELSE. Som pædagogisk indgang til emnet terrorisme fungerer *Terror og film* upåklageligt, men bogens titel er meget misvisende, idet udgivelsen stort set intet har med film at gøre. Bogen

(mis)bruger film som mediator til at fortælle noget om et aktuelt fænomen, men filmene i bogen bidrager kun pletvist til en større forståelse af terrorfænomenet.



side 10

[Virkeligheden er arbitrær](#)

DVD-ANMELDELSE. Jim Jarmusch har i 30 år repræsenteret den gode anderledeshed i amerikansk film. Også hans nyeste, *The Limits of Control* (2009), er en sær(lig) oplevelse. Filmen har ikke har kunnet besnære de danske biografdistributører, men Alexander Vesterlund anmelder her den tilgængelige DVD-version i lyset af Jarmuschs samlede filmværk.



side 11

[16:9 in English: Eat your neighbour](#)

FEATURE. The remake of George A. Romero's *The Crazies* (Breck Eisner, 2010) and the release of the sixth installment in his *Dead*-series, *Survival of the Dead* (2010) puts Romero's zombie films back in the spot light – and it is not a pretty sight! Ib Johansen reflects on the zombie films of Romero – notably the *Dead*-series.



side 12

[Et billedes anatomi: Jeanne i total](#)

FAST INDSLAG. Edvin Vestergaard Kau zoomer ind på et produktionsstill fra Carl Th. Dreyers *Jeanne d'Arc's Lidelse og Død* og gør op med myten om, at filmen udelukkende består af af én lang serie af nærbilleder.



 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

Leder: Hvor er Godard, Bergman og Kurosawa på Voddler?

Som Telenor-kunde fik jeg for en god måneds tid siden en interessant mail i indbakken. Det store teleselskab varslede ankomsten af Voddler, som er deres filmtjeneste online. Eller som selskabet ynder at kalde det: "En helt fantastisk verden af fri film til dig".

Det er en sætning, der skal tages med en større skefuld salt. Dels er ordet "fri" som i forståelsen "gratis" kun gældende for et mindre antal film eksempelvis titler som *Highlander III* (1994) og *The Whole Nine Yards* (2000). Det er måske forståeligt nok, for selvfølgelig er der udgifter forbundet med at drive en videobiks på nettet. Men ordene "en helt fantastisk verden" falder mig mere for brystet. Ifølge Telenor skulle filmtjenesten tilbyde noget for enhver smag. Og det er her, kæden hopper af. For Voddler er nærmest en studie i forudsigelighed, hvad angår filmudvalget.

Bevares, flere genrer er repræsenteret. Og man kan da også finde seværdige sager som *Gosford Park* (2001) og *Apocalypto* (2006), men vil man blot en anelse længere tilbage i filmhistorien, kniber det gevaldigt. Den ældste titel, jeg har kunne spotte, er *The Italian Job* fra 1969, men dens alder hører til sjældenhederne på Voddler, hvor det virker som om filmhistorien begyndte ved *Con Air* (1997) og *High Fidelity* (2000).

Det, synes jeg, er besynderligt. Det kan vel ikke være så dyrt rettighedsmæssigt at købe sig ind på de ældre titler. Og en af fordelene ved en online filmtjeneste er vel netop, at man skærer et par led af distributionskæden og dermed kan allokere midler til de titler, der måske ikke er det store salg i. Nu har sites som Voddler jo ikke nogen filmhistorisk forpligtelse af nogen art, og de er naturligvis sat i verden for at tjene penge, men lur mig om ikke, det faktisk var muligt at vriste nogle kroner ud af at have titler som *Åndeløs* (1959) og *Lys i mørket* (1963) liggende på serveren.

Det er glædeligt, at Telenor med Voddler giver danskerne mulighed for online adgang til film i høj fremvisningskvalitet. Mens vi venter på, at Apple får rettigheder clearet og kan åbne en dansk iTunes-store, der også kan tilbyde film, er det beundringsværdigt, at Telenor har taget sig sammen og allerede nu muliggør filmtjenesten. Desto mere ærgerligt er det, at udvalget mest af alt minder om en Blockbuster-butik i provinsen.



 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

Mennesker i verden - Kim Fupz Aakeson om karakter

Af [JESPER GRUBB LAURSEN](#)

Med over 20 spillefilm bag sig er Kim Fupz Aakeson uden tvivl en af Danmarks dygtigste og mest erfarne manuskriptforfattere. Især hans karakterarbejde er noget af det fineste, som bliver frembragt herhjemme. Han har eksperimenteret med hvordan man frembringer karakterer mere end de fleste, og om nogen demonstreret, at man ikke behøver mere end ét rum og to karakterer for at skrive spændende og gribende dramatik. I nedenstående interview videregiver han erfaringer, indsigter og gode fifs fra sin karriere.

Den nødvendige friktion

JGL: Hvad gør en god karakter?

KFA: Man kan jo sige, at det er med karakterer som det er med mennesker, det tager tid at lære dem at kende. Jo mere tid de har i manuskriptet og i historien, jo mere komplekse kan man gøre dem og jo flere dimensioner kan man vise af dem. Mens ham der kommer ind med et brev, det bliver meget enkelt hvad man kan indikere om ham. Og så synes jeg helt generelt, at karakter og historie skal støde sammen. Man skal hele tiden give en fornemmelse af, at der er en verden udenfor filmen. Det vil sige, at karaktererne kommer et sted fra og skal et andet sted hen. De er ikke interesserede i at være med i en god historie, det er der ingen mennesker der er. Når vi står op om morgenen, vi vil gerne ned i banken og hjem igen, lidt nemt. Vi er optaget af os selv, vores projekter og hvad vi nu ellers skal. Og det der dukkefører film hvor det lige passer med, at karaktererne altid lige kommer når de skal og gør hvad de skal, det giver altid sådan en dårlig fornemmelse af friktionsløshed, som er enormt problematisk. Det gælder om, at de støder sammen og ikke passer sammen, på en eller anden mærkelig måde.

JGL: Så når karaktererne passer for godt ind i historien, så er det en dårlig skrevet karakter?

KFA: Ja. Hvis man mister fornemmelsen af, at der er en verden udenfor scenen. Hvis for eksempel du har brug for, at din hovedkarakter kan fortælle lidt om hvad hans overvejelser er lige nu. Selvfølgelig er det muligt, at der kommer en ven og banker på døren og spørger, giver du ikke en kop kaffe og en snak? Men det er ikke godt rent dramatisk. Det er bedre, at der kommer en, som gerne vil låne penge. Så kan det godt være, at han er nødt til at høre på det som hovedkarakteren har at fortælle, men han må hele tiden have det med at få pengene for øje. Det giver en hel anden energi i scenen og en fornemmelse af, at også bikarakteren har et liv, et mål og noget han skal bagefter. Og det kan godt være svært, for man sidder jo og bestemmer det hele når man sådan sidder og skriver. Det er også derfor vi flere gange bringer spillere ind, når der skal laves karakterer. Bruger skuespillerne og deres værktøjer til at finde noget som passer, men ikke passer for godt.

Improvisation og medindflydelse

JGL: Så du bruger meget improvisation med skuespillere i udvikling af karakterer?

KFA: Det er mest med Anette (K. Olesen) og Pernille (Fischer Christensen), at jeg har arbejdet på den måde. Man arbejder med, at spillerne kommer med nogen som de kender. På *En Soap* havde Trine (Dyrholm) fået at vide; "kom med en du kender, der bruger sarkasme som våben i forhold til at kommunikere med verden. Kom med en



Fig.1. Over 20 film under bæltet.
Manuskriptforfatter Kim Fupz Aakeson.



Fig.2. En kvinde der er en mand og en mand der er en kvinde. Frame grab: *En*

kvinde, som dybest set er en mand. Som har en seksualitet, der er maskulin og på den måde har en mandlig energi." Hun anede ikke hvad hun skulle spille eller hvad historien gik ud på. Så kommer hun med nogle karakterer og så interviewer vi hende om de karakterer. Snakker om alt muligt, om hendes forældre, hendes forhold til mænd, hendes seksuelle debut og så videre.

JGL: Hvordan bestemmer i jer for, hvad I vil spørge hende om?

KFA: Det er lidt ligesom når man har en til bords. Man spørger hvad folk laver og hvordan deres forhold er. Det er klart at vi kommer lidt videre end man gør under en 3-retters, da vi også snakker om sex og sådan, men når man har prøvet det nogle gange, så får man en fornemmelse af hvilke spørgsmål, der er relevante. Så nogle gange kan man godt mærke, at her dør den karakter nok ret hurtigt, men dér sker der måske noget. Så på den måde kan vi finde frem til det brugbare i karakteren. Og så arbejder vi med fysikken. Hvilken fysik har karakteren? Hvordan bærer den sig, hvordan går den? På *En Soap* arbejdede vi enormt meget med, at Trine bevæger sig stift – som et mandfolk. Og så begynder vi at klæde dem yderligere på. Hvilket job kan det være de har og så videre.

At sætte tilfældighederne i system: *En Soap*

JGL: Men hvad var startpunkt for Trine Dyrholms karakter?

KFA: Vi havde den her historie om en mand, der er en kvinde og en kvinde, der er en mand. De møder hinanden og oplever en håbløs form for kærlighed, som alligevel skal finde sit udtryk med de to sammen. Vi havde pitchet og skrevet, at de flytter ind over hinanden, de mødes og de kommer hele tiden til at skyldte hinanden noget. Vi havde sat historien op, men sådan lidt karakterløst. Vi var stadig usikre på hvad karaktererne præcist var for nogle. Det var lidt som et skakspil, så gør den ene sådan og den anden sådan. Og så begyndte vi at dresse Trines karakter med et job og en baggrund og nyskilt og en mand, der vil have, at de er sammen. Og så gjorde vi det samme med David (Dencik). Gav ham baggrund og familieforhold og sådan. Han vidste ikke, at han skulle spille en transseksuel. Så han tropper op og vi fortæller: *"der er lige en ting, som du skal vide. Du spiller altså en transseksuel, som gerne vil være en kvinde."*

Og så, stadigvæk uden at de kendte noget til historien, improviserede vi deres første møde. Så Trine havde en sofa og den skulle flyttes og hun kunne ikke selv. Og hun går så nedenunder for at finde en, der kan hjælpe. Hun vidste heller ikke, at han var transseksuel. Bagefter snakkede vi så med dem hver for sig. Hvad tænkte du da du ringede på og han åbnede døren? Hvad tænker du om ham?

Så prøvede vi nogle gange og opdagede, at i starten var de meget venlige overfor hinanden. Han ville gerne flytte sofaen og hun syntes, at det var helt fint, at han havde dametøj på. Det var faktisk rimelig kedeligt. Så vi sagde til David, du vil ikke flytte den sofa og til Trine, du tænker "hvad sker der her?"

Så kom der mere battle og så lige med det samme, så skete der noget. Og så arbejdede vi os frem gennem manuskriptet på den måde.

JGL: Scene for scene?

KFA: Nøglescenerne improviserede. Så sagde vi: *"siden sidst er der sket det og det her, og nu tager vi så den her med jer."* Det er meget det her med at holde dørene åbne for andre muligheder end det, som man selv har skrevet ned.

JGL: En slags overgivelse af den kreative kontrol til karakteren?

KFA: Ja, og at sætte tilfældighederne i system, så de kan møde noget andet end det vi havde regnet med. For der er så mange reflekser når man arbejder med dramatik. Man får mange vaner. Spillerne vidste ikke hvor de skulle hen, så de gav os nogle nye udfordringer eller problemer, for vi tænkte, det er federe end det vi har skrevet, men det passer ikke med det vi havde tænkt os i næste scene. Hvad gør vi så? Nye løsninger på nye problemer. For processen kan virkelig være givende, men ind imellem bliver det også for indviklet. Så kan man gå på arbejde i 100 år bare for at få én scene, eller lidt af en karakter. Så bliver det en befrielse når man bare kan sidde derhjemme og skrive og bestemme det hele.

Inspirationen i det nære: *Okay*

JGL: Når du så skriver det hele og bestemmer selv, hvor starter du så med karakteren?

KFA: Der er karakterarbejdet meget at sige: *"ok, jeg har det plot her,*



Fig.3. Det umulige forhold udvikler sig.

eller en ide om en historie." For eksempel med *Okay*. Den kom fra min egen familie. Et par mine forældre kendte, som tog søsteren hjem, så hun kunne dø og som så lavede op og fik det strålende. Pludselig bor de så med hende i en lejlighed, som er alt for lille. Så tænkte jeg, hvad har jeg brug for her? Jeg har brug for en kvinde, som vil være i kontrol, som vil styre og have orden på alting, og som så pludselig ikke har orden på noget som helst. Så var den karakter givet. Hun bliver udsat for det, som hun virkelig ikke kan holde ud. Så kan man så begynde at bygge de andre karakterer op. Hun skal have en far, som er ligeglad med hendes værdi om kontrol. Det handler om, at kunne se omridsene af nogle sammenstød med hovedkarakteren, som man forventer at kunne bruge til noget. Man putter noget krudt i ovnen til senere.

En vis uvidenhed

JGL: Hvor detaljeret beskriver du så de forskellige personer i dit persongalleri?

KFA: Ikke ret detaljeret. Jeg har set en del af de der manusbibler. Der står der en lang liste over alt det man skal skrive. Det gør jeg ikke.

JGL: Jeg har faktisk én her, som jeg gerne vil vise dig (viser Lajos Egris *Bone structure* af en karakter frem, der indeholder tre kategorier: fysiologi, sociologi og psykologi, med omtrent ti spørgsmål til hver).

KFA: Jeg vil tro, at jeg nok forholder mig til de fleste af dem, uden at tænke over det. Jeg kan meget godt lide at skrive på en vis uvidenhed, overfor hvad karakteren kan finde på eller hvad der er inde i den. I hvert fald i de første udgaver af manuskriptet. Der er grænser for hvor meget jeg vil vide. Netop fordi jeg gerne vil bevare en nysgerrighed for, hvordan karakteren kan opføre sig i forskellige situationer. Den der fornemmelse af, hov der blev den fuld, så skal jeg love for, at der skete noget. Den fornemmelse kan jeg godt lide at have. Og den kan spillerne også godt lide. Så det ikke bliver til, at de kommer på set og så siger jeg: "*værsgo, her er en spændetrøje.*" Skuespillere kan godt lide, at der stadig er et rum, hvor de kan komme og være med til at fylde på. Og det har jeg også haft enormt stor glæde af. Så jeg holder en vis afstand, også for at lure hvad jeg har brug for og hvad der kan ske, der er sjovere end det, som jeg har fundet på. Hvis man beslutter alt, så kan det blive svært at skifte mening. Det kan være rart at have en gråzone, hvor man stadig er åben for noget andet i karakteren.

'Det med at stritte': konfliktens nødvendighed

JGL: Har du altid et basalt spørgsmål, som dine karakterer og deres udvikling skal, om så må sige, besvare gennem filmen?

KFA: Jeg vil sige, at hovedpersonens indre konflikt, den vil jeg klart tænke over tidligt. "*Hvad er der er på spil i den her karakter? Hvad kan den? Hvad kan den ikke?*" Det er vigtigt at vide den slags grundting i forhold til, hvad man bygger op omkring den. Så man ikke ender med en hel historie, som dybest set ikke rager karakteren. Det kan så være som i *Okay* en kvinde, der er i kontrol, skal lære at slippe den kontrol. Eller i *Forbrydelser* om en fængselspræst, som tror på Gud på den intellektuelle måde, men skal lære at give sig hen, ellers vil hun gå til grunde.

JGL: Så det er nærmere en afdækning af den grundlæggende konflikt for karakteren?

KFA: Ja. Det man ligesom har tænkt sig at forholde sig til. Så kan man også sørge for, at alle scener arbejder med det, på et eller andet niveau eller bare udfordrer det. Tit har jeg bikarakterer, som står for det modsatte. En sidekarakters historie kan jeg enormt godt lide tit dementerer hovedhistoriens konklusion. Så pointen ikke bliver sådan: "*vold kan aldrig bruges til noget*", men [at] der måske er nogle sidehistorier hvor vold virkelig kan bruges til noget. Eller hvis der ikke er tilgivelse i hovedhistorien, så er der det i sidehistorien. Så historierne for de enkelte karakterer taler med hinanden, men peger i let forskellige retninger. Det giver igen den der følelse af verden rundt om og at der findes andre sandheder end den i filmen. Hele tiden det med at få strittet. Karaktererne skal stritte i scenen. Mod hinanden, mod historien, mod scenen, ikke finde sig i deres skæbne. Det giver en enormt god energi.

JGL: Hvor meget skriver du i forhold til hvad der ender i filmen?

KFA: En del. Men jeg tror enormt meget på fantomsmerter. Altså på,



Fig.4. Far flytter ind, hovedkarakteren kastes i konflikt.



Fig. 5. Lajos Egri – forfatteren til en af de første manusbibler.

at selv om scenerne er væk, er de der på en måde alligevel, fordi de har været der. Og et eller andet sted er der et ekko af det, selv om det kan være svært at sætte fingeren på præcis *hvor*. Så arbejdet er aldrig spildt. Man skal lave hele deres verden, også noget som aldrig bliver indspillet og ting man selv skærer væk, men der er stadig måske én replik tilbage af scenen, så man tænker, så er den side af karakteren stadig med.

Karakterens virkeliggørelse

JGL: Hvad gør du for, at dine karakterer skal virke som virkelige mennesker?

KFA: Nogle gange bruger jeg det som hedder *Blue Sky Casting*. For at få en kropslig fornemmelse af karakteren, så tænker jeg på en af mine venner eller på en konkret skuespiller. *Okay* var skrevet til Paprika inden jeg vidste om hun ville lave den eller ej. Bare for at have en krop og en alder og et humør. Og nogle gange er det bare venner helt uden for branchen, hvor jeg tænker, det her kunne godt være sådan en som hende eller ham, det ville virke godt sammen med den her anden karakter. Det kan også være folk man slet ikke har været i nærheden af, men som har en sindsstemning og udstråling, man godt kan bruge i manuskriptet. For det hele handler om hvilke billeder, man skaber med manuskriptet. Er karakteren en, som kunne være et muligt menneske i verden, eller er det en konstruktion hvor man tænker, ok, både operaelsker OG hundefanger OG kriminaldetektiv? Det er måske lige lidt rigeligt.

JGL: Så ligesom når man siger, at der skal være plads til tilskuerens egne tanker i forhold til plot og tematik, at tingene ikke må blive for tydelige og konstruerede, så skal man efterlade plads til tilskuerens digtning om karakteren?

KFA: Ja. Det bliver jo ikke bedre, end når vi digter selv. Det kan jo være at det er noget helt forskelligt som vi to digter ud fra den samme filmstrimmel. Det er jo vores ting som mennesker, vi forbinder ting og prøver at skabe en historie ud af det. Det er klart at nogle gange så går det for langt, så tror man ikke på karakteren og så går ens digtning ned.

Vilje vs. behov

JGL: McKee har en model for niveauer af modstand, bruger du den slags, når du skal problematisere din karakters liv?

KFA: Nej. Men noget som jeg har brugt meget er at tænke på hvad karakteren vil kontra hvad den har brug for. Som er sjovest hvis det er to helt forskellige ting. For eksempel Charlotte fra *En Soap*. Hendes vilje er at være stærk og fri og klare sig uden andre, hendes behov er det modsatte, at få et kærlighedsforhold af en eller anden art. Når de to er i konflikt, så er man godt på vej mod noget med noget indhold i.

JGL: Har du så en særlig metode til at holde styr på de enkelte karakterers story-line?

KFA: Hvis jeg for eksempel har en karakter, som hedder Krisser. Så søger jeg i mit dokument på Krisser og får alle de dele hvor Krisser medvirker frem. Så læser jeg kun dem igennem for at se, om det er en plausibel historie for et menneske. Kan vi tro på den historie? Og så kan man også holde styr på deres udvikling. Hvis Krisser var opsende i den forrige scene, så kommer hun nok ikke smilende ind i den næste hun er med i.

JGL: Hvad er dit bedste råd til at skrive spændende karakterer?

KFA: Mogens Rukov sagde engang: jeg ser for mig et kæmpekontor, hvorfra man kan se ud over hele verden. I det sidder direktøren for alting og ind kommer et lille bitte menneske. Direktøren for det hele læner sig frem og siger: "*En småkage? Jeg har bagt dem selv.*" Det drejer sig om at vise det sammensatte. Det hvor man tænker: jeg kender lige præcis ham der sidder der og er chef for det hele. Næh, det gjorde jeg så alligevel ikke. Den blanding der, som er så enormt befordrende for vores nysgerrighed. For al fiktion går ud på at tage en karakter og så presse den, så man ser hvad der er indeni. Husk at der er en fortid til enhver scene, karaktererne falder ikke bare ned i scenen fra himlen. Den har haft et liv før scenen, måske med to skilsmisser, og det påvirker altså den scene hvor den skal tale med en særlig kvinde. Det er et menneske i verden.



Blue Sky Casting. Er du i tvivl om typen, så skriv rollen til Paprika! Frame grab: *Okay* (2002).



Fig.7. McKee - forfatteren til en af de største manusbibler.

Fakta

Litteratur

Egri, Lajos. *The art of dramatic writing* (org. 1972). London: Citadel, 2001.

McKee, Robert. *Story: Substance, Style, and the Principles of Screenwriting*. Methuen Publishing Ltd., 1999.

Film

Fischer Christensen, Pernille. *En Soap* (2006)

Nielsen, Jesper W. *Okay* (2002)



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - juni 2010 - 8. årgang - nummer 37

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-10. Alle rettigheder reserveret.

Den genspejlede oprindelsesrejse

Af [RUNE BRUUN MADSEN](#) og [MARIA WIGGERS PEDERSEN](#)

En todelt odysse i spændingsfeltet mellem road movien og melodramaet: En analyse af Wim Wenders' film *Paris, Texas* fra 1984 med fokus på spejlmotivet

En mand dukker op af intetheden i den texanske ørken. Han er iklædt en gammel, slidt habit. I hans beskidte ansigt med det utrimmede skæg står malet historien om en personlig deroute (fig. 1). Denne mand, filmens hovedperson Travis Henderson, får omsider stavret sig ind i en afsidesliggende bar, hvor han besvimer af udmattelse.

Sådan indledes *Paris, Texas*, en film, der skildrer hovedpersonens svære rejse, mod at genskabe de familieband, han nogle år tilbage selv har brudt i et udbrud af jalousi og vrede. Wim Wenders' road movie er således overordnet en malerisk beskrivelse af kampen for at genforene en splittet familie - og af Travis' civiliseringsproces undervejs.

Todelt genforeningsodysse

Efter at Travis er drattet om i baren, bringes han til en afsidesliggende klinik med en fortrukken læge, inden hans bror Walter flyver ind fra LA for at hente ham. Herefter følger to akter med hver deres rejse, hvoraf den første repræsenterer Travis' forsøg på at blive genforenet med sin søn Hunter, og den næste repræsenterer hans forsøg på at genforene mor og søn.

På den første rejse med Walter forholder Travis sig i lang tid stum, men ud fra dialogen mellem brødrene fremgår det, at Travis har været forsvundet i fire år, og at Hunter i mellemtiden er blevet adopteret af Walter og hans kone Anne. På bilturen mod Californien bløder Travis dog gradvist op og begynder at snakke. Hjemme hos Walter og Anne konfronteres Travis med den syvårige søn, han ikke har set i fire år. Langsomt vinder Travis Hunters respekt og tillid tilbage, blandt andet ved at se gamle familieoptagelser på småfilm, fra dengang familien var samlet og lykkelige.

Den anden rejse begynder således, da Hunter tager med Travis på en rejse, for at opspore Travis' kone og Hunters mor Jane i Houston. Travis finder Jane på en specialiseret peepshow-klub. Adskilt af en spejlrefleksrude, så han kan se Jane, men ikke omvendt (fig. 2), fortæller Travis Jane, hvad der er hændt i de forgangne år. Hun erkender langsomt, at det er Travis og ikke en almindelig kunde, der befinder sig på den anden side af ruden.

På et hotelværelse forenes mor og søn - og Travis kører derefter bort i natten. Han ved, at han ikke kan være sammen med Jane.

De to etaper af Travis' forsoningsprojekt kulminerer med hver deres nøglescene: Travis' genforening med sin søn, mens de ser småfilm sammen, og Travis' møde med Jane, som han har været adskilt fra i fire år.

Amerika set gennem en udlændings optik

Paris, Texas bevæger sig genremæssigt i grænselandet mellem road movien og melodramaet. Som titlen antyder, er tyskfødte Wenders' værk samtidig et udtryk for en sammensmeltning af europæiske og amerikanske filmtraditioner - en europæisk filmproduktion, der foregår i en hyperamerikansk kontekst. De fantastiske totalbilleder af ørkenlandskabet og den maleriske iscenesættelse af helt banale situationer, som Walter, der tanker benzin (fig. 3), kan ses som en tradition, der ligger i kølvandet på den postmoderne kunstfilm. Modsat den moderne Hollywood-produktion er de stilistiske virkemidler i *Paris,*



Fig. 1: Personlig deroute - Travis vandrer rundt i ørkenen.



Fig. 2: Travis' perspektiv gennem spejlrefleksruden - her i rummet, der skal forestille et motelværelse.



Fig. 3: Den purpurrøde himmel og det grønne skær ved tankstationen. Farverne er gennemgående i de fleste scener og understøtter splittelsen i Travis' sind.

Texas ikke forstærket kunstigt. Som Wenders selv rammende siger det på filmens kommentarspor, så er hver eneste sky, man ser, den ægte vare, og alt er optaget *on location*, for at sikre autenticitet og indlevelse. Men fortællingen foregår i en ærkeamerikansk kontekst, hvor ikonografiske lokaliteter langs vejene (moteller, tankstationer og diners) spiller en væsentlig rolle, og hvor bilen er det sande transportmiddel. (fig. 4) Den dvælende måde at lade historien udspille sig på – de lange indstillinger, den sparsomme tale – er en indikation af en europæisk tendens, et udefrakommende stilmønster. Amerika set gennem en udlændings optik.

To genrer krydser klinger

Umiddelbart fremstår *Paris, Texas* som en road movie, og mange af genrens kendetegn er da også en del af filmens mise-en-scene: De ikonografiske lokaliteter – der er obligatoriske pit-stops i en road movie – et handlingsplan, der langsomt udfoldes på landevejen, og mange af de tracking shots, der er karakteristiske for genren. Men selv om *Paris, Texas* flirter kraftigt med genrens umiddelbare kendetegn, vendes road moviegens tematikker og konventioner på hovedet. For hvor den klassiske road movie typisk omhandler et opgør med autoriteterne og en flugt fra samfundets konformitet og familielivets bindende og indskrænkende normer, lader *Paris, Texas* netop det tematiske omdrejningspunkt være en lang, todelt rejse tilbage mod familien og civilisationen. Derfor er filmen på handlingsplanet nært beslægtet med melodramaet.

Melodramaet, der på det hvide lærred fik en blomstringsperiode med instruktøren Douglas Sirks Hollywoodproduktioner i 1950'erne, er ofte centreret omkring en middelklassefamilies spændinger og (uforløste) konfrontationer, og det er de personlige følgevirkninger af sociale og økonomiske problemer, der er omdrejningspunktet i handlingen. Derfor vil det overordnede projekt typisk bestå i at samle og genopbygge en splintret familiesituation. Melodramaets mise-en-scene er vigtig i afkodningen, da der her kan ligge nogle symbolværdier, der ikke kommer til udtryk hos karaktererne. Hvad hovedpersonerne fortier, kan med andre ord ofte læses i filmenes opsætning og udsmykning. Samtidig er det karakteristisk, at karakterernes emotionelle spændinger akkompagneres af et følelsesladet soundtrack, og betegnelsen melodrama kan netop nedkoges til melos (musik) og drama. I *Paris, Texas* er det slide-guitaristen Ry Cooder, der står for at gøre især genforenings-scenen mellem Travis og Jane særlig følelsesladet med sit karakteristiske, melankolske *score* til filmen. Dette soundtrack er delt op i en rå, beskidt blues udgave, der knytter sig til den dystre og flygtende side i Travis, og så en mere ren, melodisk, spansk udgave, der knytter sig til de følelsesladede og familiære sider i både Travis og scenerne. Denne lydside placerer sig samtidig milevidt fra den tempofyldte rock'n'roll-musik, der traditionelt ledsager road moviegens hovedpersoner på landevejen, som det er tilfældet i den genrekonstituerende *Easy Rider*, hvor Steppenwolf-nummeret *Born to be wild* udgør lyd-tæppet til de to hovedpersoners rebelske rejse (fig. 5).

Genreteoretikeren Thomas Schatz har i sin stadieinddeling af en genres udvikling plæderet for, at enhver given genre først vil gennemløbe en eksperimenterende fase, hvor genrekonventionerne falder på plads. Herefter vil genren gennemløbe en klassisk fase, og altså samtidig den fase der så at sige bliver genrens ansigt udadtil. Herefter vil en genre videreudvikle sig til et selvrefleksivt, forfinet stadie, hvor de enkelte værker tematiserer sig selv og tager konventionerne og de gængse karakteristika op til revurdering. Og det er tydeligvis i dette stadie, *Paris, Texas* placerer sig. Set i denne teoretiske kontekst giver det mening, at Wenders' værk i kraft af at nytænke road moviegens traditionelle kendetegn samtidig krydser sporet til andre genremæssige nærområder.

Hvor spejlbilleder i traditionelle road movies eksempelvis er blevet anvendt som et simpelt, stilistisk værktøj til at lade hovedpersonen smelte sammen med sit køretøj, får spejlet i *Paris, Texas* en essentiel betydning i forhold til at afkode Travis' sindstilstand. Derfor vil der i det følgende blive sat fokus på spejlbilleders rolle i filmen.

Spejlet – en vigtig del af filmens mise-en-scene

Spejle og refleksioner kan benyttes til stilistisk at manifestere hovedpersonens selvrefleksive sind, understrege dobbelttydigheder og specifikt for road moviegen at lade den kørende og køretøjet smelte sammen til én organisme. I *Paris, Texas* bliver sådanne spejlinger anvendt i stor stil, som et stilistisk element, der bl.a. afsøger Travis' sindstilstand.

Det første spejlbillede dukker op, da Walter har samlet Travis op. Fra Travis' point of view fra bagsædet ses Walters ansigt snævert indrammet i bakspejlet. (fig. 6) Det er tydeligt, at Travis stadig har



Fig. 4: Dineren – en af road moviegens genrespecifikke lokaliteter.

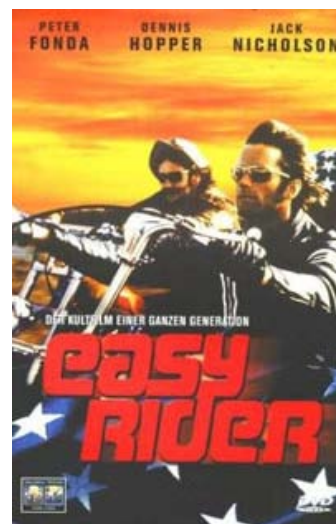


Fig. 5: *Easy Rider* - 1969.



Fig. 6

svært ved at se sin bror direkte i øjnene. Derudover er han endnu ikke parat til at sidde på forsædet med Walter – og være kulturel og civiliseret på samme niveau. Andet spejlbillede fremkommer på motellet, hvor Travis ser sig selv i badeværelsets spejl, tydeligvis for første gang i lang tid, og chokeres over synet. (fig. 7) Derfor vandrer han prompte af sted, med ryggen mod motellets skilte, der lokker med tv og værelser (civilisationen) og tilbage mod ørkenen. Herefter samles han for anden gang op af Walter, der lettere frustreret spørger Travis: *"You mind telling me where you're heading, Trav'? What's out there? There's nothing out there,"* og nu er det med al tydelighed understreget, at Travis ikke bevæger sig mod noget, men flygter væk fra noget – væk fra sig selv og sit eget spejlbillede.

Ved det tredje ser Travis sit eget spejlbillede på det næstfølgende motel, og her er hans civilisationsproces nået et skridt længere. Han er soigneret i form af nyt tøj og en barbering. Denne gang skræmmes han ikke af sit eget spejlbillede. (fig. 8) Fjerde spejlbillede dukker op, da Travis' ansigt ses i bakspejlet, her er han blevet bilens chauffør. (fig. 9) Samtidig ses hovedvejen ud gennem forruden fra hans point of view. I takt med at Travis husker mere af sin fortid og suppleres med oplysninger af sin bror, kommer man således længere ind i hans psyke ved stilistisk at se tingene fra hans perspektiv. Femte spejlbillede fremkommer hjemme hos Walter og Anne i LA. Her ser Travis sig igen i spejlet, mens husholdersken hjælper ham med at klæde sig som en elegant, nobel faderfigur. Nu ser Travis sig ligefrem i spejlet med oprejst pande og selvsikker mine. (fig. 10) På denne måde bruges disse spejlinger til at skildre Travis' civiliseringsproces, og denne sidste spejling viser tydeligt, at Travis er parat til det første mål for hans todelte genforeningsodyssé; at genvinde sønnen Hunters tillid.

Scenen med smalfilmsekvensen

Første del af Travis' rejse, hvor det dominerende projekt er at genvinde tilliden til hans søn, kulminerer i scenen, hvor Travis ser smalfilm med Hunter og hans plejeforældre. Det er under smalfilmseancen, at Hunter bevæger sig både mentalt og fysisk væk fra sin plejefamilie og mod Travis. Samtidig er scenen et tematisk vendepunkt fordi Travis, i takt med at fortidens lykkelige familiestunder ruller igennem det knitrende smalfilmapparat, begynder at indse, at hans rejse har et uundgåeligt andet kapitel; at genforene søn og mor, Hunter og Jane.

Denne scene er en måde at lade Travis selv blive konfronteret med fortiden ved at bruge smalfilmmontagen som et spejl, der holder Travis' yngre jeg op mod ham selv. I de foregående spejlbilleder er Travis blevet overrasket over at stå *tête-à-tête* med den nedbrudte skikkelse, han er blevet til. Men ved at benytte smalfilmen til at spejle en lykkelig og svunden tid udstilles den skærende kontrast, og det bliver tydeligt for hovedpersonen, at han må foretage sig endnu en rejse, for at smalfilmens illusion atter kan blive til virkelighed.

I scenen er smalfilmen indrammet i selve filmens billede, og smalfilmens udseende er ridset, grovkornet og dårligt sammenklippet. (fig. 11) Stilistisk signaleres, at der er tale om ældre, private amatøroptagelser. Den non-diegetiske musik begynder synkront med smalfilmen og understreger den blandede stemning af nostalgi og melankoli. På smalfilmen ses hele Travis' familie samlet under lykkelige omstændigheder. Inden alt gik galt, og familien splintredes. Der er anvendt enkle kameraindstillinger gennem hele scenen. Mens smalfilmen kører, kigger Travis flere gange op på Hunter, der først virker uinteresseret, men siden smiler tilbage til sin far. Der er filmet hen over Travis op mod Hunter i et shoulder-shot, og der anvendes fokusskift mellem de to for at understrege det voksende følelsesmæssige bånd mellem dem. (fig. 12) Herefter ses Travis i profil. Efter at have set nogle smalfilmsklip af ham og Jane i kærlig omfavelse sidder han med hænderne knyttet mod hovedet. Det har været følelsesmæssigt udmattende for ham at blive konfronteret med fortiden (fig. 13), og følelserne må få udtryk gennem endnu en rejse, hvor Travis kan gøre det godt igen, han har ødelagt. Da smalfilmens midlertidige flashback til en lykkeligere tid afbrydes, sidder Travis alene tilbage i mørket. Men da lyset i stuen tændes på ny, viser det sig, at Hunter har bevæget sig helt tæt hen til sin far. Genforeningen mellem far og søn, som samtidig markerer afslutningen på første del af Travis' rejse, understreges, da Hunter siger: *"Goodnight, Dad,"* til Travis, inden han går. Scenen udgør en foreløbig kulmination af Travis' genforeningstogt og er på den måde ligeledes en følelsesladet modsætning til den klassiske road movies opbrud fra hjemlige og familiære forhold.

I ældre road movies bruges montagen ofte som et stilistisk virkemiddel til at sætte fokus på de rejsende og deres passerende



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11: Smalfilmen: Et spejl til fortiden.



Fig. 12: Kameraets fokusskift forener far og søn.



Fig. 13: Smalfilmen konfronterer Travis med fortiden.

omgivelser. Men i *Paris, Texas*' tilfælde benyttes montagen således som et reflekteret spejlbillede i overført betydning, der fremmer filmens dramaturgiske projekt ved at udstille forskellen mellem fortid og nutid.

Den gennemgående og velovervejede brug af spejlinger til at vise Travis' udvikling fra naturen mod kulturen ved at fastfryse hans udvikling i spejlets ramme – er karakteristisk for mise-en-scéne i *Paris, Texas*. På denne måde bliver spejlingerne en slags delkonklusioner over Travis' udvikling.

På anden del af Travis' rejse, hvor han og Hunter kører mod Houstons højhuskæmper af stål og glas for at opspore Jane, ser vi også en række spejlbilleder, der er med til at forene far og søn. Men spejlingerne som stilistisk virkemiddel når et højdepunkt i slutscenen, hvor Travis' anden rejse kulminerer. Her konfronteres Travis med Jane i diner-kabinen på peepshow-klubben i forsøget på at genforene mor og søn – og her blandes spejl og vindue.

Gennem spejlet

I scenen taler Travis for anden gang anonymt med Jane i peepshow-kabinen. Det er her, at spændingen, der har holdt ved, siden Travis første gang sås vandre på prærien, udløses. I scenen, der spænder over nitten intense og dvælende minutter, afsløres årsagen til, at familien blev splittet.

I scenen kommer Jane ind og sætter sig smuk og forførende på stolen i det, der skal forestille en diner. Over for Jane sidder Travis, dog er de afskilt af en skærm, hvorigenem Travis kan se Jane, men ikke omvendt. Travis kan ikke klare at se på Jane, imens han fortæller sin historie og langsomt afslører sin identitet, så han vender stolen med ryggen mod Jane og begynder, "*I knew these people...*". (fig. 14) Herefter følger den tragiske fortælling om det forelskede par, der blev splittet af jalousi, depression og frustration, hvilket i sidste ende førte til Travis' deroute.

Melodramaets konventioner er tydelige i denne scene, hvor tempoet og følelsesudbruddene er i højsædet. Der dvæles flere gange ved den samme indstilling, og der klippes mellem nærbilleder af henholdsvis Jane og Travis, alt efter hvilken af disses reaktioner og blikke, der fokuseres på. Den melodiske underlægningsmusik, der ligeledes ledsagede småfilms scenen, understreger, at de rent mentalt ser tilbage på de gamle dage, følelserne blusser op og tårerne presser på. På denne måde opretholdes intensiteten, inderligheden og det følelsesmæssige fokus i forsoningens kulmination, som det ligeledes var tilfældet i småfilms scenen og mere generelt gennem hele filmen. Som højdepunkter på de to delrejser bryder de med road movie-genrens ellers så tempofyldte dynamik.

Spejlinger bliver også her anvendt som stilistisk virkemiddel, men når i denne scene et højdepunkt. Umiddelbart efter, at Jane får fornemmelsen af, at det er Travis, der sidder på den anden side af spejrefleksruden, skifter kameravinklen fra Travis' perspektiv til Janes på den anden side af skærmen. (fig. 15) Her kan Jane kun se sit eget spejlbillede. Da hun kort efter bliver helt klar over, at det er Travis bag skærmen, nærmer hun sig langsomt ruden, og de to ansigtssilhuetter smelter sammen til én, som en manifestation af den fortid, de har delt med hinanden – og nu også med tilskueren. (fig. 16) Først herefter ser de på hinanden samtidig – og først da opnår de en gensidig forståelse. Indtil da har Travis siddet med ryggen til Jane og talt, og hun har kun set et spejlbillede af sig selv. For første gang i filmen bliver spejlet altså gennemskueligt fra begge sider, det er ikke længere blot en afspejling af Travis' sindstilstand eller en afspejling af fortiden, som småfilms scenen var et eksempel på. Fortiden kigger så at sige tilbage på ham her. Travis har indtil da set Jane som objekt, men her bliver hun subjektet, der kigger tilbage på ham. Det handler ikke længere om at se, men også om at blive set – at erkende sig selv som andet end subjekt.

Afslutningsvis kan man sige, at selve mise-en-scéne, ud over sammensmeltningen i ruden, er med til at knytte Travis og Jane sammen. Jane sidder i det, der skal forestille en diner, og i den første peepshow-scene, ved Travis' og Janes første møde, sidder hun i, hvad der skal forestille et motelværelse (se fig. 2). Disse rum er ikonografiske lokaliteter i road movien. Travis har også besøgt disse steder, dog er det her et konstrueret rum, hvilket igen bliver understreget, da kameraet skifter perspektiv fra Travis' side af ruden til Janes. På denne side kan man se den fysiske og konkrete isolering rundt om ruden, der ikke er blevet færdiggjort. Dette skaber en parallel mellem parret; de er begge fanget – Travis i sit sind og Jane i sit arbejde. Ved at Travis bringer Hunter til Jane, befrier han hende fra ensomheden og kabinen, der netop også på grund af skærmen og



Fig. 14: Adskilt af spejrefleksruden.



Fig. 15: Skærmen set fra Janes perspektiv. Bemærk den tydelige understregning af det ufærdige og kunstige rum, som Jane er fanget i.



Fig. 16: To ansigter smelter sammen til ét.

telefonrørene kan give associationer til en besøgs celle i et fængsel.

Derved bliver det oplagt at se denne allegori som Travis' frigivelse af Jane ved at overtage hendes plads. Han frigiver Jane, men dømmes samtidig sig selv til at være fanget i ensomhed. Han er forsonet med sin fortid, men kan ikke se sig selv som del af familien. Melodramatisk forener han altså sin kone og søn i en lykkelig slutning, mens road movie konventioner tvinger ham til at fortsætte sin færd. Man kan sige, at filmen slutter i det eksakte skæringspunkt mellem de to genrer. Dette understøttes af filmens sidste billeder, hvor Travis kører alene ud i mørket, ud i intetheden, hvor han i starten af filmen kom fra – nu badet i faretruende rødt lys: Han gør det rigtige, men det har sin pris. (fig. 17) Dermed, kunne man fristes til at sige, forlader vi Travis samme sted, som vi mødte ham – som en enspænder uden hold i tilværelsen. Men den Travis, der vandrede gennem ørkenen i filmens start, var ikke stolt af sin fortid. I kølvandet på Travis' køretur ud i natten befinder sig derimod nu et genoprettet bånd mellem Jane og Hunter – fortidens sår er helet.




Fig. 17: Filmens sidste billeder: Travis forlader sin sammenførte familie i skæret fra en faretruende ensomhed.

Fakta

Paris, Texas, Wim Wenders, 1984

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/Åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/Åben hele nummeret som PDF](#)

Filmbranchen i økonomisk krise

Af [JON BAGER](#)

“Udfordringen er at blive ved med at være interessant”, udtaler producent Michael Obel om situationen i den danske filmbranche på trods af, at producenterne lige nu er i hård økonomisk modvind, og flere står på tærsklen til konkurs.

Michael Obel (fig. 1) er ikke bange for at udfordre de etablerede strukturer, ligesom han gerne har en markant holdning til, hvordan tingene skal være. Efter snart 30 år i branchen har han bl.a. været med gennem to revisioner af filmloven, og adskillige filmaftaler.

Producent, udlejer og biografdirektør - ligesom far

I dag driver Michael Obel bl.a. Thura Film, som han selv kalder en middelstor aktør i dansk film. Som producent har han lavet såvel ultrasmalle kunstfilm som enormt populære mainstreamfilm. Mange kender 'hans' film som *Nattevagten* (1994), *Gamle mænd i nye biler* (2002), *En sang for Martin* (2001) og *Min søsters børn* (2001) (fig. 2-4), men han driver også adskillige biografer, har eget distributionselskab, og har i en periode siddet på flere bestyrelsesposter, bl.a. i Det Danske Filminstitut. Han kender filmbranchen, som var han født i den - hvilket han praktisk talt også er: Hans far var producenten Gunnar Obel.

De gode tider er ovre

Igennem de sidste år har der været talt og skrevet meget om krise i dansk film. Dansk films guldalder er blevet begravet og genoplivet flere gange. Også branchens kändisser som Lars von Trier, Susanne Bier og Bille August har fundet anledning til at kritisere udviklingstræk i dansk film (se Kastrup 2005, Kastrup & Sjørup 2005, Thorsen 2002, Thorsen 2005a). Lige så ofte er kritikken blevet tilbagevist - af fx Henning Camre og Morten Piil (Eising 2005, Piil 2005).

Diskussionen om dansk films krise har først og fremmest gået på værkæstetiske faktorer såsom skabelonagtig dramaturgi, manglende genrespredning, uinspireret visuel æstetik, manglende alsidighed i valg af locations osv. Dansk films økonomiske situation har ikke tiltrukket så megen opmærksomhed, men er ej heller gået ubemærket hen. I september 2008 stillede *Information* skarpt på emnet, men professor Jesper Strandgaard Pedersen fastholdt dengang, at man i hvert fald ikke kunne tale om en økonomisk krise for dansk film (Brask Rasmussen 2008). Ud fra en række parametre (samlet biografsalg, biografsalg af danske ift. udenlandske film sammenlignet med øvrige europæiske nationer mv.) har samme Strandgaard Pedersen siden hen (s.m. Christ Mathieu) i bogkapitlet "Udviklingen i dansk film 1995-2007" vurderet, at dansk film films udvikling kan karakteriseres som "en særdeles positiv historie" og at "man skal lede langt efter tegn på krise". Det indtryk bekræftes af 2008, som blev et rekordår for salget af billetter til dansk film, men allerede i 2009 skal man ikke lede længe efter krisetegn for dansk film. Salget af billetter til danske film blev næsten halveret, og samtidig blev store selskaber som Zentropa og Nimbus Film nød til at fyre folk.

Under stor mediebevågenhed indgik VK-regeringen, Dansk Folkeparti og Liberal Alliance i slutningen af maj en ny medieaftale for 2011-2014. Det betyder samtidig, at en ny filmaftale for perioden står for døren - en fireårig aftale, der udstikker rammer og budgetter for filmbranchen og filmstøtten. Men hvad er det egentlig for en filmbranche, der spændt imødeser den nye filmaftale? Vi har stillet Michael Obel stævne til en samtale om branchens økonomiske situation netop nu.

En presset branche



Fig. 1. Michael Obel. Foto: Thura Film.



Fig. 2. Martin (Nikolaj Coster Waldau) i *Nattevagten* (1994).

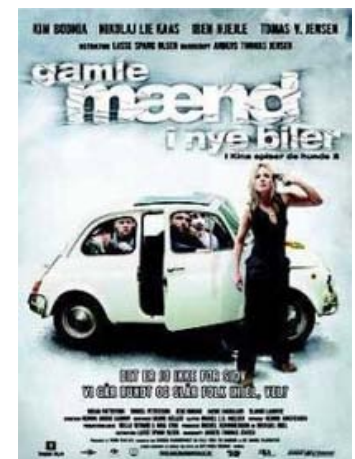


Fig. 3. *Gamle mænd i nye biler* (2002).



Fig. 4. *Min søsters børn i sneen* (2002). Også de andre film i serien står Thura Film bag.

- Hvad er situationen i den danske filmbranche lige nu?

Situationen er den lige nu, at dansk film er i et paradoks. Paradokset er, at der i dansk film i øjeblikket er masser af kunder i butikken. Der er rigtig mange, der ser vores film, rigtig mange, der køber vores dvd'er. Så det er en succeshistorie, men den mønt har en anden side. Vi får ikke så mange penge, som vi tidligere har fået. Kunder betaler ikke så god en pris for det, som de tidligere har gjort. Hvis du kommer ind i en dvd-butik, kan en dvd i dag købes for 29 kr. Den kostede for tre år siden 159 kr., og det tab på 130 kr. pr. dvd har ramt produktionsmiljøet ekstremt hårdt. Sagt på en anden måde, vi kan ikke leve af det, men den situation er vi i, og den situation er alle mine kollegaer også i.

- Kan I ikke gøre noget ved det?

Vi må vente på, at der kommer et nyt forlig, hvor der bliver taget hensyn til den virkelighed, der er indtruffet siden det sidste forlig. Det her er jo nærmest sket inden for den fireårige periode, siden det sidste forlig blev lavet. Derfor er forliget ikke indrettet til, og har heller ikke den reaktionshastighed, som man kunne ønske sig i den aktuelle situation.

- Vil du kalde det en krise?

Ja, for fanden. Der er ikke nogen publikumskrise. Det er en økonomisk krise. Men det er klart, at fortsætter det, så vil det ende med en publikumskrise, og hvis der ikke sker noget ved det her filmforlig, som giver en hurtig ændring, så vil det få alvorlige følger. Der er mange produktionsselskaber, der står på kanten af ikke at kunne eksistere. For eksempel er Zentropa blevet købt af Nordisk Film, og der er andre produktionsselskaber, der har offentliggjort, at de har kæmpeunderskud og stor gæld til bankerne. Det - blandet med finanskrisen, der også ruller lige i øjeblikket - er altså en rigtig hård cocktail, og det betyder altså, at der skal ske en revitalisering af dansk filmproduktions- og producentmiljø, hvis det skal overleve.

- I 2009 blev der kun solgt halvt så mange billetter som i 2008, er det ikke en publikumskrise?

Vi har en bemærkelsesværdig høj markedsandel til dansk film i danske biografteatre. Normalt er hver tredje solgt billet til en dansk film. Nogle gange sniger andelen sig så ned på fx 27 %, og så skrigger og hyler folk op om, at der er krise, men det mener jeg ikke, der er. Det er sådan set som at sammenligne med gode eller dårlige Bordeauxvine. Bordeauxvinen er jo ikke ved at dø, fordi der er en årgang, hvor den lige går lidt ned i kvalitet. (fig. 5)

- Hvorfor vil danskere ikke se danske film for tiden?

Altså jeg mener ikke, 2009 er et skidt år. Nogle gange kommer der en mindre god årgang, men det er jo ikke det samme som, at vinen er dårlig det år. Der er mange parametre, der spiller en rolle, men man kan da sige, at det er klart, at i øjeblikket er dansk film - ud over at være økonomisk presset - presset af, at talentmassen i Danmark i øjeblikket er travlt optaget af at lave tv-serier. Der er også sket det, at nogle af de meget dygtige filmfolk, vi har, er blevet lokket til udlandet og har fået opgaver der.

Derudover kan det være fordi, at der er rigtigt mange udenlandske film, der trækker rigtigt meget. Folk har det jo med at gå et vist antal gange i biografen om året. Folk går ikke nødvendigvis dobbelt så meget i biografen, hvis der er dobbelt så mange gode film eller modsat - for den sags skyld.

- Når talentmassen forsvinder over til tv, skyldes det så, at manuskript- og udviklingsarbejdet er relativt lavt lønnet i filmbranchen?

Man kan diskutere, om vi lønner lavt, eller om tv lønner højt? Det er helt klart, at de summer og den måde, pengene bliver givet på i Filminstituttet og andre steder, gør, at vi som filmproducenter ikke kan konkurrere med det, tv-stationerne kan tilbyde, eller det man kan tilbyde ude i den store verden for den sags skyld. Der er vi ikke konkurrencedygtige.

På kort sigt er det nok den eneste løsning, at vi bare følger med. På længere sigt kan løsningen være, at man uddanner nogle flere. For nogle af de mest eftertragtede hænder har måske også for meget at lave.

- Er det kun lønnen, der gør, at I ikke kan konkurrere med tv-



Fig. 5. Ifølge Dansk Statistik faldt salget af billetter til danske film (rød blok) i 2009 med 43 % og andelen af biografbilletter solgt til danske film kom ned på 17 % (dst.dk). Faldet skal ses i lyset af, at biografsalget generelt var højt, og at den storsælgende *Mænd der hader kvinder* talte som svensk produktion, selv om den havde dansk instruktør, manuskriptforfatter, komponist mv.

stationerne?

Behandlingstiderne på Filminstituttet er lange. Fra du har tænkt en tanke, afleveret den på Filminstituttet, til du har fået et svar, om du kan få støtte til at udvikle dit filmprojekt videre, går der rask væk otte til ti uger. I mellemtiden skal talentet sidde og vente længe på at få af vide, om idéen fungerer eller ej. Det betyder, at hvis en forfatter bliver ringet op af en filmproducent og en tv-station på samme dag og spurgt, om han vil arbejde for dem, så vil han vide, at behandlingstiden fra ord til handling er meget, meget kort, når det gælder en tv-station, man taler med, og meget, meget lang, når det er en filmproducent, man taler med. Og i den konkurrence kan vi ikke være med.

- Hvis ikke producenterne tjener nogen penge, er der så andre, fx biograferne eller distributørerne, der gør?

Distributørerne tjener heller ikke penge. De er jo også ramt af, at dvd'en er blevet så billig. Biograferne tjener penge, og det er jo sådan set også vores held som producenter, at biograferne ikke er ramt af nogen krise. Folk vælter i biografen og betaler glædeligt den biografpris, de altid har betalt, så der er ikke nogen nedgang der. Det vidner jo også om, at det, der sker på dvd-fronten, ikke er publikumsbestemt. Publikum er villig til at betale mere end 29 kr. for en dvd. Vi er udsat for, at detaljerede bruger vores produkt til at lokke folk i butikken. De kører slagtilbud på vores vare, for den har en stor attraktionsværdi, og så kan de i stedet tjene penge på mælk og andre varer til overpris.

- Hvad skal der til, for at producenterne tjener penge?

Man kan sige, at her og nu på kort sigt vil det jo være rart at få en større statsstøtte, så vi kan få gang i hjulene igen, men på lang sigt er det ikke måden at løse det her på. Det må være sådan, at hvis man gerne vil have en filmproduktion, som skal sigte på et publikum, så må det også være sådan, at publikum er indstillet og interesseret i at betale for varen.

Der bør også ske det, at prisen på en dvd skal op, ellers skal den ikke udbydes længere. Jeg kan godt lide tanken om, at folk skal forstå, at varen har en pris, og den skal der betales for.

TV skal kunne sige ja eller nej

- Har tv-stationerne fået for stor indflydelse?

Jeg er enig i, at tv har en stor indflydelse, men det vil de have næsten uanset set, hvad der sker. For at sikre dansk film skulle man finde pengene et sted ved det sidste forlig. Derfor øremærkede man nogle af tv's penge til spillefilmsproduktion. Det var godt, for så sikrede vi nogle penge, men man kan diskutere, om tv-stationerne har været tilfredse med den ordning. Det har de nok ikke været, og derfor har de ikke været specielt samarbejdsvillige eller loyale over for dansk films situation. Det er jo selvfølgelig uheldigt, hvis de samarbejdspartnere, man har, ikke er glade for at være i stuen omkring samarbejdet.

Det har givet anledning til, at man ikke er gået så hurtigt ind i filmproduktioner, som man skulle. Det antal film, man skulle have sat i gang, er ikke nødvendigvis blevet sat i gang. Tv-stationerne har ikke nødvendigvis brugt de penge, de skulle bruge, og der har været en masse synkroniseringsproblemer mellem Filminstituttet og tv-stationerne.

Hvis de praktiske problemer blev ryddet af vejen, så det ikke var et spørgsmål, om de ville være med eller ej, men mere et spørgsmål om de kunne tænke sig at vise den her film på en dansk tv-station eller ej, så havde jeg ikke noget problem med det. Men hvis vi har en samarbejdspartner, der er træt af dansk film, fordi han synes, han er blevet tvunget til at investere for meget i dansk film, at det er for dyrt, så skal vi have det problem væk. Men hvis vi producerer film, som tv-stationerne ikke vil vise, så har vi grundlæggende et problem.

Verdens bedste filmlov

- Siden 1964 er den danske filmlov blevet kaldt "verdens bedste". Gælder det stadig?

JA! Altså det er jo vigtigt hele tiden at lave revisioner og kigge den efter i sømmene, men den danske model, blandingsøkonomimodellen - halv statsstøtte og halvt købmandsskab - det er en af grundene til, at det er verdens bedste filmlov. Det mener jeg, at der grundlæggende ikke er pillet ved. Så flytter vi grænseværdierne en gang imellem. Nogle gange bliver der diskuteret, om det skal være mere

konsulentstøttet film frem for 60/40. Det flytter måske nogle decimaler, men grundlæggende er det statsstøtte blandet med købmandsskab, og det er godt.

- Film som *Sorte kugler* (fig. 6) og *Blå mænd* er begge lavet uden DFI-støtte, men med støtte fra TV2. De har haft relativ stor succes i biografen. Kunne man forestille sig en dansk filmproduktion uden direkte statsstøtte?

Nej, det kan man ikke. Der er altid undtagelser, der bekræfter reglen. Historisk set har vi altid haft nogle film og ofte film, der har gjort sig meget bemærket, og som har måttet søge støtte uden om systemet. For mig er det ikke ensbetydende med, at systemet ikke fungerer. Men nogle af de film har jo haft en vilje, som var så stærk, at det også har været lidt af en lakmus-test for dem. Måske er kvaliteten af dem netop blevet god, fordi de har levet på trods.

- Der er to primære støttefunktioner - 60/40 og konsulentordningen - fungerer de efter hensigten?

Jeg synes, at i teorien er det rigtigt, rigtigt godt at have to døre at gå ind ad. En, hvor der på navneskiltet står "her skal du gå ind og lave noget kunstnerisk markant", og en anden, hvor der står "her skal du simpelthen lave film, som folk vil se". Det er selvfølgelig enormt vigtigt, at der ikke foregår en ideologisk kamp mellem kunsten og mainstream i måden, man forvalter de to ordninger på. Man skal jo gå helhjertet ind for dem og sige, at det er fint at lave begge dele. Det halter nogle gange med at vinde anseelse ved at prøve at lave en film, der har et stort publikum. Det, synes jeg, er en stor skam.

En folkelig film bør man stille lige så store kvalitetskrav til og se op til på samme måde som til en stor kunstnerisk film. Der synes jeg, vi lider lidt under, at det er ikke helt så fint at lave kommercielle film. Det gør, at vi kan have svært ved at samle de dygtigste talenter til at lave den slags film, hvorfor de nogle gange kan blive ringere, og det er virkelig ærgerligt.

DFI skal have mere armslængde til filmene

- Hvad er dine forhåbninger til den kommende filmaftale?

Mine forhåbninger er, at man får skabt en økonomi, så den enkelte films økonomi bliver sund. Det er den ikke i øjeblikket. Det gør man efter min mening på en af to måder. Enten ved at vi sætter det antal film ned, vi skal producere for den samme sum penge, eller ved at summen af penge til rådighed bliver hævet. Evt. ved en kombination af de to. Så længe det ikke er på plads, er det svært at tale om alle mulige andre ting, for vi har iltmangel. Det er som at tale om et flodløb uden ilt og så beklage sig over, at der ikke er fisk i flodløbet.

- Af de to løsninger, hvilken er så bedst?

Det er meget vigtigt, at antallet af film ikke kommer så langt ned, at vi ikke kan holde miljøet i gang, holde talentet i gang, og holde fast i vores markedsandel. Forhåbentlig kunne vi blive ved med at lave 30 film om året, men med en større produktionssum. Dog må vi aldrig komme under 20-25 film om året.

- Hvis vi antager, at det økonomiske kommer på plads, hvad kunne du så ellers forestille dig i et forlig?

Jeg synes, at vi skal uddanne flere folk. I særdeleshed forfattere skal vi have uddannet nogle flere af, fordi det er ligesom krumtappen i, hvad vi laver.

Så vil jeg også ønske, at Filminstitutet vil få lidt mere armslængde, og at det, der foregår, er knap så meget styret fra Filminstitutet. Det har selvfølgelig den uindskrænkede magt til at sige, om det vil støtte en film eller ej. Det kan man ikke anfægte, men når det har taget en beslutning, skal det lade os om at lave filmen.

Det er også meget vigtigt at ændre talentudviklingen. Talentudviklingen har i en årrække mere eller mindre ligget 100 % inde på Filminstitutet og New Danish Screen, og der synes jeg, det ville klæde talentudviklingen, hvis det blev lagt ud i miljøet til os. Dvs. ud fra samme filosofi om, at DFI kan sige ja og nej, men ansvaret skal ligge ude i miljøet.

Vi har også en tradition for at sende alle film i biografen, og det skulle vi måske kigge på, om det nu også er nødvendigt i fremtiden. Det er okay at sige, at 5-7 film ud af de 30 film ikke blev så gode, at de har et publikum, så dem sender vi kun ud på dvd osv.



Fig. 6. *Sorte kugler* (2009) – årets bedst sælgende danske biograffilm.

- Det er blevet foreslået at 60/40-ordningen skal ændres, hvad mener du om det?

Der er forskellige forslag fremme i øjeblikket, DFI har foreslået en fempersonersordning, hvor nogle af folkene er fra Filminstituttet, og der synes jeg simpelthen, at de skal holde fingrene væk. Der sker det i et lille hus, at der hurtigt opstår en inerti omkring hvad der er godt og skidt her i verden. Man kan altså godt lukke sig så meget om sig selv, hvis det er inde i filmhuset det hele foregår.

Vi har jo i dag en ordning, hvor det er fire eksterne markedsdyndige folk, der læser projekterne og vurderer om de må formodes at have et publikum. Den ordning kan jeg godt lide. Jeg tror på, at hvis man skal markedsvurdere ting, så er det meget vigtigt, at det er folk der er i markedet, der vurderer projekterne.

Hvis man lader revisorer, der ikke handler, gå ind og driver en handelsvirksomhed, så er det dømt til at gå galt.

Biografdriften

- Biograferne bliver større og større, og færre og færre, er der en fremtid for lokalbiograferne?

Ja, altså de foreningsdrevne biografer, dem som ikke skal løbe rundt havde jeg nær sagt. Men der er sket det, at udover at produktionskravene til spillefilmene er steget, så er kravene til biograferne også steget. Da krisen var der i firserne, lukkede en del biografer, og det gjorde, at dem, der blev tilbage, kunne få en sundere økonomi. Fordi de fik en sundere økonomi, fik de råd til at sætte biograferne i stand, og modernisere dem, bygge flere sale, bedre stole ind, og det gjorde at folk pludselig fik lyst til at komme tilbage i biografen igen. Den positive spiral kan blive knækket af digitaliseringen, der kommer nu. For hvis der er alt for mange biografer, der skal kæmpe om det samme publikum, så kan det blive så dårligt for den enkelte biograf, at den ikke kan holde det høje serviceniveau, og kvalitetsniveau, som vi ser i dag.

Lokalt kan man godt bære over med at stolene er dårlige, lærredet lille osv. På den måde kan man køre en lokalbiograf, men man får aldrig en økonomi i lokalbiograferne, så de kan lave 3D, eller store sale, moderne THX osv., det kan man ikke.

- Vil digital projektion ændre på måden at distribuere film på?

Det vil mere ændre på biografens repertoire. De enkelte biografer får mange flere muligheder for, hvad de kan vise. Fx kan man i øjeblikket se, at biograferne køre opera med stor succes. Mulighederne, der kommer i biograferne, bliver andre pga. digitalisering. Det betyder også, at man kan give den ud til mange flere biografer, det vil give en forandring i, hvordan og hvorledes filmen bliver tilbudt.

- Vil det være til fordel for de små lokale biografer?

De små biografer håber på, at de kan få en kopi hurtigere nu, og dermed en meget større omsætning, fordi nu vil folk ikke valfarte ind til storbyerne. I øjeblikket er de små biografer forhindret i at få en premierekopi, fordi det koster penge, en lille biograf's omsætning retfærdiggør ikke, at man bruger 20.000 kr. på at lave en kopi til dem (fig. 7). Men de skal nok forvente, at distributørerne stiller nogle krav til biograferne om, på hvilke betingelser de kan få de film. Fordi de vil jo have, at deres "baby" får en stor kapacitet, og hvis der står 10 distributører samtidig og siger til en 1-salsbiograf ude i provinsen, "du kan godt få en premiere, men så skal den køre hele ugen," så får biografen jo et problem, for hvad skal han sige til de ni andre, der også har en premiere. Så jeg ved ikke, hvor meget det vil ændre - det vil spare nogle omkostninger, og derved vil der på sigt blive penge til at producere mere.

Lovlige film i hjemmet

- Er det i folks dagligstuer, at filmbranchen i fremtiden skal tjene sine penge?

Blandt andet. Først og fremmest skal vi starte med at vise folk en film i biografen. Det at se en spillefilm er forbundet med en social oplevelse. Det at ankomme til en biograf, købe sine popcorn, gå ind og sidde der socialt sammen med nogle andre og have en fælles oplevelse - ligesom at se en fodboldkamp live, frem for at sidde hjemme og se den på tv, det er vigtigt!

Dernæst skal vi møde publikum hjemme i stuerne på forskellige måder, på computeren, på mobiltelefonerne. Vi kan møde dem alle mulige steder. Begge dele har deres berettigelse, men det er to meget



Fig. 7. Til sammenligning koster en digital kopi - en såkaldt Digital Cinema Package - typisk 2-3.000 kroner.

forskellige oplevelser, vi sælger.

Derudover kæmper vi jo i øjeblikket med pirateri, som sker stort set ustraffet. Hvis folk vil have en vare, så skal det koste noget. Det problem SKAL vi have løst. Når det bliver ordnet, når folk holder op med at stjæle vores film, så bliver der jo grundlag for at få nogle nye forretningsmodeller op at køre, og det kan jo bl.a. være download, altså VOD (video on demand). Så kan du sidde derhjemme og leje en film på din tv-skærm, du kan sidde og se en film på din computer, osv.

- Vil VOD afløse dvd'en?

Jeg tror ikke, den kommer til at afløse. Jeg tror snarere, den kommer til at supplere. Man ved, at 86 % af de dvd'er, der bliver købt, bliver købt impulsivt ved kasseapparatet, i Brugsen og andre steder. Den lyst til lige pludselig at tage en film, den vil fortsat være til stede. Hvad enten den er på en dvd eller en USB-stick, så vil der blive ved med at være en pakning, som man kan købe. Der vil også være abonnementsordninger, ligesom man køber Filmklub Danmark i biografen, så man kan godt forestille sig VOD-Danmark-klub. En VOD-klub, hvor du abonnerer på nogle film om måneden, og som du ser derhjemme. Måske kombinationer af alle de her ting.

- Hvor stort et problem er piratkopiering for dansk film?

Det er et stort problem i øjeblikket, fordi VOD-plattformen ikke rigtigt kan tage en ordentlig pris for filmene. Det er jo svært at tage en ordentlig pris for noget, som man kan gå hjem og stjæle på internettet. Derfor er det meget vigtigt, at vi får stoppet piratvirket, for ellers kan vi ikke få nogen forretningsmodeller i gang.

- Musikbranchen har været igennem noget lignende. Er der nogle af dens erfaringer, man kan trække over i filmbranchen?

Både og. Musikbranchens modeller er ikke gode for os. Af flere grunde. Musik er oftere mere universel end spillefilm. Vi er meget forankret i vores lokalområde, dvs. det danske sprog- og kulturområde. Der er også meget stor forskel på produktionsomkostningerne. Det er jo billigt at lave en plade sammenlignet med, hvad det koster at lave en film. Jeg ved ikke, om det koster 500.000 eller en mio. at lave en plade, men en spillefilm koster altså 20 mio.

Derfor kan vi ikke - med det lille sprogområde vi er - leve af en mikroøkonomi. Det er jo det, musikbranchen hænger deres hat på. Den sætter prisen ned og håber på at sælge en masse ekstra downloads. Hollywood har hele verden som sit marked, så mikroøkonomi kan være en løsning for dem, men vi er kun 5 mio. mennesker, hvilket gør, at en mikroøkonomi ikke hænger sammen for os.

Fremtiden

- Hvad ser du som den største udfordring for den danske filmbranche?

Hvis vi lige hæver os over økonomien m.m. og regner med, at alt det der ordner sig, hvad handler det så om fremover? Så handler det om stadig at fortælle vedkommende historier, der handler om vedkommende mennesker, som vi interesserer os for, og som vi har lyst til at spejle os i, lære noget af. At vi kommer ind og bliver forført, får følelsesmæssige oplevelser, bliver udviklet af det, reflekterer over vores liv, eller bliver drøngodt underholdt.

Udfordringen er at blive ved med at være interessant. Ligesom den altid har været det.

Fakta

Litteratur

Christensen, Claus. "Lars von Trier: Manuskriptforfattere ødelægger dansk film" *Ekko* 07.05.2005. Interviewet blev i sin fulde længde bragt som Schepelern, Peter. "[Drillepinden](#)" - interview med Lars von Trier, Ekko #28 (2005).


Kastrup, Kim. "Filmfestival: Trier slagter Bier: 'Brødre' var noget indholdsløst lort", *Ekstra Bladet*, 18.05.2005, 1. sektion, s. 8.

Kastrup, Kim & Sjørup, Thomas: "Cannes: Trier er et fjols", *Ekstra Bladet*, 21.05.2005, 1. sektion, s. 18.

Mathieu, Chris & Pedersen, Jesper Standgaard. *Dansk film i krydsfeltet mellem samarbejde og konkurrence*. Lund: Ariadne Forlag (2009).

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

Rasmussen, Anita Brask. "Filmkrise: Dansk film er en dårlig forretning", *Information*, 26.09.2008, 1. sektion, s. 4-5.

Thorsen, Nils. "Interview: Vi har mistet vores uskyld", *Politiken* 21.06.2005 (A), 2. sektion.

Thorsen, Nils. "Bille August: Danske film gentager sig selv, er konstruerede og »ekstremt uinteressante«", *Politiken* 21.06.2005 (B), 1. sektion.

Thorsen, Nils. "Deja vu: Har vi ikke set den film før?", *Politiken* 15.09.2002, kultursektionen, s. 1.

Piil, Morten. "Von Trier på krigsstien", *Information* d. 10.05.2005, s. 14.

Eising, Jesper. "[Dansk film er uden kunstnerisk succes](#)" Berlingske.dk, d. 22.06.2005.

En scenes anatomi: Om at filme det ufattelige

Af [HENRIK JUEL](#)

Danser med ulve (1990, director's cut 1991) er ikke en kunstfilm eller avantgardefilm, men en episk, Oscar-høstende Hollywoodfilm. Ikke desto mindre er den et eksempel på, at man selv i nærmest konventionelle og mainstream-agtige film kan finde scener, som får dybde og betydning via specifikt filmiske kunstgreb.

I sin naturæstetik beskriver den tyske filosof Immanuel Kant det ophøjede (*das Erhabene*, på dansk/engelsk ofte kaldet det *sublime*) som oplevelsen af det ufatteligt storslåede i naturen, det umådelige, som langt overgår menneskelige forstandsbegreber (Kant 1790, § 23 - § 29).

Lige umiddelbart er det en skræmmende oplevelse for os som fysisk og forstandsmæssigt endelige menneskevæsner at stå over for det overvældende store eller kraftfulde i naturen, som fx. det oprørte hav, stjernehimlens uendelighed eller et vulkanudbruds uafvendelighed. Men ifølge Kant oplever vi alligevel en fryd midt i dette møde med naturens vildskab, idet vi nemlig, samtidig med at vi indser vores fysiske afmagt, kan lade os minde om, at vi jo dog som åndelige og moralske væsner selv er uendeligt store, stærke og i en vis forstand hævede over naturen (joh, det mente Kant skam!). På denne lidt kringlede, filosofisk-idealistske måde forsøger Kant at forklare dobbeltheden i det moderne menneskes fascinationen af den vilde naturs storslåede skønhed.

Den kantianske pointe

Nu tror jeg ikke, at Kants naturæstetik nødvendigvis er blevet nærlæst af hverken Kevin Costner eller manuskriptforfatteren til *Danser med ulve* (Michael Blake, som også var forfatter til den oprindelige roman af samme navn fra 1986). Alligevel er der en scene i filmen, som jeg synes på mange måder illustrerer den kantianske pointe om det dragende/skræmmende ved den storslåede natur, nemlig der, hvor filmens hovedperson John Dunbar (i skikkelse af Kevin Costner) første gang møder prærien og forsøger at sanse og forstå, hvad det er, han er kommet ud til her ved civilisationens grænse, *the western frontier*.

Jeg ved ikke, hvad præcist der har stået i manuskriptet, eller hvilke dessiner fotografen, lydteknikeren eller klipperen har fået, men scenen formidler meget godt, synes jeg, oplevelsen af at stå over for det "ophøjede". Og det er jo ellers noget af en præstation. For hvordan er det lige man filmer noget, som jo ifølge Kant strengt taget ikke findes ude i verden, men er en indre følelse eller erkendelse? Vil det ikke kræve meget af protagonisten, som skal fremvise dette særlige oversanselige? Det må vel kræve noget nær overmenneskeligt sublimt skuespil, en forfinet mimik og et særligt glimt i øjet – og kan man forvente det af Kevin Costner, som – sagt med alt respekt – synes at have sin styrke i action-heltens uforanderlige *stoneface*? Han plejer jo at stille op med en og samme grimasse – *come what may!*

I *Danser med ulve* kan man se en meget filmisk måde at løse dette fremstillingsproblem på. Det sker ikke via skuespillet, men via arbejdet med kamerabevægelser, klip og lyd-billedmontage. Den scene jeg vil se nærmere på, er taget fra den 4 timer lange udgave af filmen, som udkom på VHS først i 1990'erne. Som der så kækt står på coveret: "Endelig! Den originale uforkortede version!". Det er nu muligt at finde frem til tilsvarende lange *director's cut* versioner på DVD og Blu-ray, men ellers har den kun (!) 3 timer lange *theatrical cut* version været almindelig. Den scene, jeg her vil analysere, er i sin helhed kun med i den lange version af filmen.



John Dunbar (Kevin Costner) på prærien.

Fra ulvens synsvinkel

Vi kommer ind i scenen med en typisk scenskift-markering. Vi er her godt 20 minutter inde i filmen og har lige set, hvordan vores soldaterhelt (Kevin Costner) nu er på vej bort fra civilisationens noget tvivlsomme hjemlighed, et soldater-fort med en utilregnelig kommandant, og han bevæger sig nu ud på prærien for at finde sin udstationeringsplads helt ude i vildmarken. En noget lurvet kusk kører hans grej på en vogn trukket af muldyr, mens vor helt selv rider på sin præmiehest, som han fik som belønning for en særlig modig soldaterdåd, som vi så i filmens indledning.

Scenskiftet er markeret via nogle panoramiske totalbilleder, som viser prærie- og bjerglandskabet fra en position højt oppe og i vidvinkel, samtidig med at vi hører non-diegetisk symfonisk musik. Vi ser så at sige på sceneriet med et guddommeligt overblik, vognen og rytteren anes kun som små ubetydelige myre-prikker, der bevæger sig igennem det mægtige landskab. Kameraet bevæger sig så i den afgørende overgangsindstilling sideværts, mens musikken begynder at tone ud i en lang efterklang, og kameraet afslører nu pludselig en ulv (det er første gang vi ser den), som står foran os og spejder (tilsyneladende) i samme retning som kameraet, ned på de små mennesker, som bevæger sig ind igennem dalstrøget under den (fig. 1). Selv om ens efterrationaliserende zoologiske snusfornuft kan indvende, at en ulv næppe ser eller interesserer sig for noget som helst, som befinder sig så langt borte, men bare er blevet trænet og anbragt til at stå og se tænksomt spejdende ud, så betyder kameraarbejdet her, at vi som tilskuere umiddelbart kommer til at se lidt med ulvens øjne: undrer den sig mon ikke over, hvad disse mennesker med hest og vogn er for nogen, og hvad vil de her?

Vi ser altså over skulderen på ulven og indtager dermed lidt dens plads, vi ser så at sige tingene fra ulvens synsvinkel. Også andre steder i filmen benyttes virkemidlet at gå fra en anonym kameraposition (usynlig 3. persons tilskuer) til en kameraposition, som får os til at se samme sceneri, som var det med en aktørs øjne. Fx i scenen som giver filmen dens navn, hvor hovedpersonen leger/forsøger at dirigere med ulven – den selvsamme, som han nemlig har forsøgt at tæmme. Vi har først set scenen som usynlige iagttagere, som hverken ser specielt over hovedpersonens skulder eller over ulvens skulder, men "neutralt" med begge i billedet – indtil kameraet pludselig viser os manden og ulven set hen over skulderen på en lille gruppe indianere. Vi forstår, at indianerne et stykke tid har været vidne til dette sælsomme optrin og nok undrer sig over, hvad manden og ulven laver. Det udmales ikke på dette sted i filmen, men dukker dog op igen lidt senere, idet John Dunbar (Kevin Costner) erfarer, at han fra nu af bliver kaldt for "Danser med ulve" af indianerne.

Med indianske øjne

I modsætning til hovedparten af filmhistoriens mange indianerfilm (1) gør *Danser med ulve* også generelt et forsøg på at se på historien og kulturmødet mellem indianere og hvide med ikke kun "hvide øjne", men også med "indianske øjne". Der skiftes i mere end en forstand synsvinkel flere gange hen igennem filmen. I modsætning til mere traditionelle westerns får indianerne her også lov til at tale indiansk og altså til – ind imellem – at styre syns- og kameravinkel (måske kunne man tale om *The Indian gaze?*).

Fra oversigtsbilledet med ulven skiftes til et nærbillede af den græssende hest og muldyrsvognen i baggrunden (fig. 2). Vi forstår, at vi nu er helt inde tæt på de personer, som vi i sceneovergangen så på højt oppefra. Samtidig begynder den diegetiske lyd af vinden i græsset, hestens gumlen og den knirkende vogn. Vi er inde i nærløyd, som hører til det, vi ser. Før, i sceneovergangen, var der underlægningsmusik, som tilføjede en vis storladet eller højstemt stemning, men ingen real-lyde. Nu derimod dør musikken helt ud samtidig med at real-lydene skrues op: nu er vi *in medias res*, og ganske rigtig udspiller der sig nu også en ordveksling mellem hovedpersonen og kusken om muligheden af at se *buffalo* eller støde på indianere. Indianere - dem ønsker kusken bestemt ikke at møde, hører vi.

Efter denne ordveksling og et par reaktionsskud frem og tilbage mellem de to personer viser kameraet os, at Dunbar bliver stående tilbage i det høje græs, mens kusken fortsætter med muldyrsvognen (fig. 3-8). Dunbar synes at stå og mærke på det høje græs og indsnuse stemningen – han tager sågar et strå i munden og formelig smager på prærien.



Fig. 1. Den spejdende ulv.

(1) Se mere om denne filmtradition i Henrik Juel: "Indianerfilm - sminkespejl for blegansigter". *Arbejdsrapport nr. 37*, Humanistisk Forskningscenter, Menneske og Natur, Odense Universitet, 1994 (19 sider).



Fig. 2. Den græssende hest.



Fig. 3-8. Kusken og John Dunbars ordudveksling.

Der bliver stille, eneste lyd er en smule vind i græsset og ganske svage lyde af fugle eller måske græshopper. Roen understreges af en forholdsvis lang indstilling, hvor vi ser hovedpersonen dreje sig langsomt rundt med armene ud til siden. Han lader håndfladerne stryge hen over præriegræsset. Hans sætter sig også på hug i græsset og ser nu herfra, helt i øjenhøjde med græsset, han ser, at han er ved at være helt alene – hvilket kameraet viser os ved et kig på vognen, som han/vi ser er på vej over en bakke og ved at forsvinde ned på den anden side (fig. 9-10). Vi ser igen hovedpersonen se sig omkring og ned i græsset, alt ånder fred og ro, han kigger igen ud til siden, kameraet viser os igen hans syn – nu ser vi kun bakken, vognen er borte (kører videre på den anden side af bakken) (fig. 11-12).



[Fig. 11. Dunbar kigger igen ud til siden.



Fig. 12. Dunbars p.o.v. – han er nu helt alene med naturen.

I næste indstilling kigger hovedpersonen på sin hest, som græsser fredeligt, vi ser dem begge i billedet, alt er idyl. Der er ikke i nogen af disse indstillinger tegn på særlige følelser eller affekter hos hovedpersonen, han ser sig lidt nysgerrigt, meditativt og undrende omkring, men uden tegn på frygt, ophidselse, vrede, glæde, udmattelse, humor eller andet markant. Kevin Costner, som jo instruerede sig selv i denne film, havde en let dag på sættet: han skulle bare stå lidt og gumle på et græsstrå og se sig omkring (fig. 13-15).

Overvældet af naturens storhed

Det store arbejde med at få mening og fylde ud af scenen herfra skete bag kameraet, uden for billedfeltet. Og så gik også lydteknikeren og klipperen i gang. Og mon ikke der også blev sat gang i en vindmaskine, som kunne få det til at se ud, som om det pludselig blæste op? Vi ser græsset begynde at bølge og hører hastigt tiltagende vindstøj, hovedpersonen ser sig lidt undrende og opmærksomt omkring og kigger igen ned på det bølgende græs foran sig. Så lyder der et par høje smæld og en pibende lyd, Dunbar kigger op samtidig med at der klippes til en ny indstilling (fig. 16), hvor kameraet er placeret bag ham omtrent ti meter borte, men er i en hastig (kran?)bevægelse på



Fig. 9. Dunbar på hug.



Fig. 10. Dunbar ved at være alene på prærien.



vej ind imod ham og synes at ville ramme ham i ryggen. Igen klippes der dog hurtigt til en ny hurtig kameratur ind imod ham, samtidig med at han vender ansigtet om mod kameraet (fig. 17). Samtidig med kameraets kranbevægelse bliver der muligvis også arbejdet (contra) med zoomen, hvilket giver de korte skud et noget forvirrende, forvrænget perspektiv. Næste hurtige klip er en hastig kamerabevægelse ind på noget, som man kun lige når at opfatte må være en del af hestens forparti og seletøj (fig. 18) – på lydsiden hører man, hvad man lidt efter kan regne ud må være Dunbar, som svinger sig i sadlen og skynder på hesten – og så følger et mere langstrakt kameraskud, hvor man ser Dunbar i total ride af sted på sin hest på vej efter muldyrsvognen (fig. 19). Her ser hest og rytter ud til at være uskadede, og der er ingen yderligere indikation af hvad/ eller hvem, der brød den fredelige meditative pause midt i præriegræsset. Musikken begynder igen, vi går over til de panoramiske oversigtsbilleder, og alt er klar til næste scene.



Fig. 13-15. En mand og hans hest.



Fig. 16. Kameraet bag Dunbar og i hastig bevægelse mod ham.



Fig. 17. Endnu en hurtig kamerakørsel mod Dunbar – nu med fronten mod kameraet.



Fig. 18. Man når kun lige akkurat at ane hestens forparti og seletøj.



Fig. 19. Dunbar rider af sted efter muldyrsvognen.

Når jeg har vist denne scene for studerende i min undervisning, har jeg ofte spurgt (lidt drilskt), hvad der egentlig skete derude på prærien den dag? Svarende er mange, men også lidt tøvende. Nogle mener, der måske lød et skud, og at det var det, som gjorde hovedpersonen bange. Andre mener, der måske viste sig nogle indianere (dem var der jo lige blevet talt om i filmen), selv om vi ikke ser dem direkte. Andre igen, at det bare blæste op og måske blev uvej, med torden og hvirvelvinde. Eller at de høje pludselige smæld skyltdes fugle, præriehøns, som uden varsel lettede og slog vingerne sammen i afsættet.

Andre griber til den mere psykologiske eller filosofiske fortolkning, at hovedpersonen bliver overvældet af naturens storhed, skønhed og skræmmende uudgrundelighed, at det vi ser, er en slags eksistentiel angst udløst af mødet med prærien. Især de, som kender filmen i dens helhed, mener dette helt klart må være meningen med denne scene. Prøver jeg så at spørge ind til, hvori dette skulle vise sig, om det er i noget hovedpersonen gør, siger eller viser i sin mimik, er svaret nej, hovedpersonen gjorde ikke noget – men det var alligevel som om der skete noget i filmen på dette sted, faktisk noget lidt voldsomt. Så ser vi som regel scenen igen, og nu lægger alle mærke til, at der en række hurtige indzoomende kamerabevægelser på det afgørende sted, samtidig med at der er nogle uforklarede, pludselige off-screen lyde – som sikkert er lagt på bagefter, i studiet.

Film skabes ikke kun foran kameraet

Så spørger jeg igen, hvad skete der derude på prærien den dag, hvor de filmede scenen? Hvad var det for en profilmisk event som udspandt sig? Hvad foregik der foran kameraet? Svaret er nu: ingenting! Det er udelukkende i kraft af arbejdet bag kameraet og arbejdet med tillægslyd og lyd-billedmontage i redigeringen, at der sker noget i den færdige film. Det kan tolkes lidt forskelligt, hvad det færdige indtryk fra scenen er: at hovedpersonen oplever det "ophøjede" eller "sublime" i naturen, eller at han bare bliver lidt forskrækket over det åbne landskab og sin egen lidenhed midt i det måske fjendtlige indianerland. Men det er kun fint, at scenen er åben for fortolkning. Det ændrer ikke ved, at handling og betydning her skabes primært (eller kan man sige:

helt udelukkende?) i kraft af de filmiske teknikker. Skuespiller, rekvisitter, replikker – ingen af delene gør noget, ingen af delene spiller nogen rolle. Det er det dynamiske arbejde med kamerabevægelser, klip og lyd-billedmontage, som skaber betydningen – en betydning, som ellers ikke ville være der.

Scenen er et godt eksempel på, at film ikke kan og ikke skal forstås som en re-præsentation af noget profilmisk – men som en præsentation af betydning, som vi oplever via den filmiske dynamik. Film foregår ikke kun på lærredet eller skærmen, men også i publikum. Og film skabes ikke kun foran kameraet, men i høj grad også bag kameraet. Det er den lære, jeg uddrager ved at analysere denne *Danser med ulve* scenes anatomi – eller skulle jeg ikke hellere tale om scenens fysiologi og motorik?

Fakta

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft* 1790, § 23 - § 29.

Juel, Henrik. "Indianerfilm - sminkespejl for blegansigter". *Arbejdsblad nr. 37*, Humanistisk Forsknings center, Menneske og Natur, Odense Universitet, 1994 (19 sider).



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

Mr. Auteur

Af [HENRIK HØJER](#)

Den danske premiere på *Fantastic Mr. Fox* er en god anledning til at gå en af amerikansk films mest interessante instruktørnavne efter i sømmene; den altid finurlige Wes Anderson, der slog igennem med filmen *Rushmore* tilbage i 1999 og cementerede sin position som filmisk wunderkind med *The Royal Tenenbaums* fra 2001.

Ideen om at filminstruktøren på linje med kunstmalere, forfattere, komponister mm. er i stand til at sætte sit helt personlige aftryk på det værk, han er med til at forme, den såkaldte auteurteori, formuleredes omkring det franske filmtidsskrift *Cahiers du Cinema* for godt tres år siden. Auteurteorien har siden fejret store triumfer, også her i spalterne, hvor tendensen til at se filmen som overvejende instruktørens produkt er altdominerende. Det er ikke fordi auteurteorien ikke har været under beskyrdning; filmen som kollektiv tilblivelsesproces, og ikke mindst de kommercielle vilkår de fleste film produceres under, har været anstødssten for en lang række kritikere, der ligeledes har påpeget, hvordan et enøjet fokus på instruktørens fingeraftryk, skaber en ensidig, nogen vil sige forudsigelig, læsning af en given instruktørs værker. Som anmeldelsen her i øvrigt. Men det er bemærkelsesværdigt, og en artikel værd, at kigge på i hvor høj grad det faktisk er lykkedes Wes Anderson at overføre sin særlige stil og motivkreds fra den voksne spillefilm til den i hvert fald i udgangspunktet barnlige dukkefilm.

En af auteurteoriens fremmeste kritikere var den legendariske film Anmelder på *The New Yorker* Pauline Kael. (fig. 2) Hun skrev bl.a. bogen *Raising Cain*, der var et frontal angreb på forestillingen om *Citizen Kane* (1941) som Orson Welles' kreation alene. Med Pauline Kael er vi fremme ved den instruktør som den aktuelle anmeldelse skal handle om, Wes Anderson. Den 41-årige amerikanske instruktør har hele sit voksenliv, indtil Kael's død i 2001, været en dedikeret læser af hendes anmeldelser, essays og bøger, og da han i 1998 havde færdiggjort sin anden spillefilm, *Rushmore*, opsøgte instruktøren Kael for at vise hende sin film. Oplevelsen, som Wes Anderson har beskrevet i *New York Times* i artiklen [My Private Screening with Pauline Kael](#), var ingen ubetinget succes, og det muligvis fordi Anderson med sin blotte tilstedeværelse gjorde sit for at undergrave Kael's auteur-kritik.

Filminstruktøren Wes Anderson har nemlig instrueret en lille bunke uhyre homogene film, og har med sin selvscenesættelse i forbindelse med premierer og dvd-udgivelser gjort sit til at understøtte fornemmelsen af, at vi her har med en instruktør at gøre, der meget konsekvent arbejder med en række faste temaer og motiver. Til *Sight and Sound* har instruktøren da også udtalt:

Sometimes I think, This is too similar to something I've already done...But sometimes I just want to do it anyway. I think I don't care, it's the best thing for the movie.
- *Sight and Sound* vol.19, nr.11: 19

Faktisk er homogeniteten og selvbevidstheden så påfaldende, at Andersons film af og til mødes med mistillid og anklager om ikke at have noget tøj på; ambitionen består først og fremmest i at blive betragtet som seriøs filmkunstner, mindre i at fortælle historier med eksistentiel tyngde, lyder kritikken.

Man kunne indvende, som undertegnede, at det alt sammen er ligegyldigt, når man laver så fremragende og idiosynkratiske film, som det er tilfældet med Anderson; at motivet er underordnet, når værket i sig selv bærer kvaliteten. Devin Orgeron er inde på den problematik i



Fig. 1: *Fantastic Mr. Fox*, Wes Anderson, 2009.



Fig. 2: Den amerikanske kritiker Pauline Kael døde i 2001, men hun nåede at se Wes Andersons anden spillefilm, *Rushmore*, ved en screening arrangeret af den unge instruktør og Kael-beundrer selv.

sin artikel i *Cinema Journal* om Wes Anderson, *La Camera-Crayola: Authorship Comes of Age in The Cinema of Wes Anderson*, hvor han desuden påpeger, at det er som om, Anderson selv er blevet opmærksom på sin egen lidt prætentiose fremtræden; at han nu forsøger at tage luften ud af kritikken og selvhøjtideligheden ved at forholde sig mere selvironisk til sin egen status af auteur. Det kan høres på kommentarsporene på hans seneste film, men ikke mindst ses i den reklame, han instruerede for *American Express*. I reklamen optræder Wes Anderson som sig selv i en lille metafilm, indeholdende alle de elementer, man ville forvente af en film af klassisk Anderson aftapning. (fig. 3)



Fig. 3: Anderson på settet. Alt planlægges, diskuteres, analyseres og justeres, når Wes Anderson instruerer. Det gælder de traditionelle spillefilm, men det gælder i endnu højere grad, når der er tale om en dukkefilm som *Fantastic Mr. Fox*.

Mr. Anderson...

Hvilke karakteristika er det da, man kan forvente af en Anderson-film. Listen ser nogenlunde således ud:

- 1) I Andersons film er **kameraet ofte i bevægelse**. De lange indstillinger dominerer ikke mindst i en lang række scener af næsten tableau-agtig karakter, hvor filmens karakterer behandles som bevægelige elementer i en minutiøst ornamenteret mise-en-scene.
- 2) Andersons **mise-en-scene og scenografi** har været genstand for megen opmærksomhed. Ikke mindst detaljerigdommen og den ekstreme ofte symmetriske komposition, der hersker på trods af tilstedeværelsen af mange og meget ulige enkeltdele.
- 3) De hentes fra fortidens reservoir af mærkværdigheder, og er med til at tilføre filmene **et tidløst præg**; som befandt vi os i en eventyrlig al-tid, hvor elementer fra 1960'erne og frem mødes for at beskrive den tid og den historie, der er karakterernes.
- 4) Samme eklektiske strategi benytter Wes Anderson, når han producerer sine **soundtracks**. Også her dominerer 1960'erne og 70'erne, og fælles for musikken er en tendens mod den let campy men samtidig melankolske popmusik. Denne balance mellem ironi og patos karakteriserer helt overordnet stemningen i Andersons film.

5)

Dignans authorial logic is guided by a desire to "justify staying inside a small range of experience of (his) boyhood and adolescence that period when masculinity looked so great and important." Dissatisfied with his actual life, Dignans fictive journey is a fictive journey back to a moment when the future still held mystery and opportunity.
- Devin Orgeron in *Cinema Journal* 46, 2007

Dignan er en af hovedpersonerne i Andersons debutfilm *Bottle Rocket* (1996), og Orgerons karakteristik af denne *wanne-be-forbryder* passer i det hele taget fint på de fleste af Andersons **(anti-)helte**. Oftest kaster de sig over bizarre projekter i et desperat forsøg på at flygte fra en gryende bevidsthed om fortrængte traumer eller illusioners sammenbrud.

6) I forlængelse heraf kommer man ikke uden om **familien**, mest eksplicit i *The Royal Tenenbaums* (2001). Familien under en eller anden form for opløsning eller rekonstituering er et helt centralt omdrejningspunkt hos Anderson. **Faderfigurens** fravær eller svigt er ikke sjældent udgangspunktet for kriser og opgør.

7) Følelse-mæssige svigt og helt konkrete fysiske sår er allestedsnærværende. Rent visuelt får de konkrete billeder af **blå mærker**, ar efter selvmordsforsøg og deciderede dødsfald ekstra pondus i en verden, hvor, som tidligere beskrevet, orden og en ekstremt koreograferet mise-en-scene står højt på dagsordenen. Jeg glemmer aldrig, da jeg for første gang så den fantastiske velturerede og på alle måder appetitlige prolog til *Darjeeling Limited* (2007), *Hotel Chevalier*, hvor en uhyre indbydende Natalie Portman smider tøjet og afslører blå mærker på sin bare arme og lår. (fig. 4)



Fig. 4: Andersons film er fyldt med helt konkrete sår og ar, der er med til at punktere scenografiens tilsyneladende perfektion. Her er det Natalie Portman der lægger krop til de blå mærker i prologen til *Darjeeling Limited*, *Hotel Chevalier* fra 2007.

8) Det er ikke alle anmeldere, der har lige godt øje for disse pludselige spring **mellem ironi og patos, mellem tragedie og komedie**. Kent Jones harcellerer over dette *blind spot* i sin anmeldelse af *The Fantastic Mr. Fox* i *Film Comment* (nov./dec. 2009):

Just as Andersons characters build hardened exteriors for themselves and refuse to acknowledge the unkept feelings they betray, so legions of film viewers refuse to take the hint and dig a few layers deeper than those same characters' fancy language, uniform clothing choices and ritualized habits.

Man kunne tilføje at Andersons forkærlighed for *deadpan*-humor uden

tvivl er med til at forvirre begreberne. Andersons film er utroligt morsomme, men altså også melankolske til fingerspidserne...

9) Wes Andersons film er ikke udpræget plottrevne. Snarere fristes man til at kalde stilen **anekdotisk** og i passager ligefrem fabulerende. Filmene har desuden en række **litterære træk** (alvidende voice-over, kapiteloverskrifter i Andersons foretrukne skrifttype osv.), der er med til at accentuerer det fortalte univers' artificielle præg.

10) De fleste af Andersons film slutter med en **slow-motion** sekvens, hvor filmens hovedpersoner i kraft af den pludselige stiliseringer, ophøjes og hyldes for deres tilpasningsevne og livskraft på trods.

Mr. Fox...

Og dermed nåede vi langt om længe til den aktuelle Anderson-film, *Fantastic Mr. Fox*. *Mr. Fox* er en ca. 40 mill.\$ dyr Hollywood-produceret dukkefilm, hvor Anderson har arbejdet sammen med en række af sine faste samarbejdspartnere. Denne gang tilføjet en uhyre veloplagt George Clooney, der lægger stemme til titlens ræv, og en dejlig afdæmpet Meryl Streep som rævens kone. (fig. 5)

Ræve lever farlige liv, så ansporet af Mrs. Fox, opgiver Mr. Fox livet på kanten som hønsetyv og slår sig til tåls med et job som klummeskribent på den lokale sprøjte. Men Mr. Fox er og bliver en ræv, og han udtænker snart en række snedige men dybest set vanvittige indbrud hos egnens tre storfarmere. Indbruddene gennemføres assisteret af en lettere kuet grævlingeven og af nevøen Kristofferson, der er et unikum til det meste. De tre indbrud får fatale konsekvenser for egnens dyr og ikke mindst for familien Fox. Filmens sidste halvdel omhandler dyrenes forsøg på at genoprette en form for dagligdag og normalitet i en verden, der er dem yderst fjendtlig stemt.

Fantastic Mr. Fox holder vanlig Wes Anderson standard. Det er en aldeles fremragende film, og selv om instruktøren nu har bevæget sig over i animationen, betyder det langt fra, at de klassiske Anderson karakteristika er fraværende. Man har tværtimod på fornemmelsen, at signaturen denne gang er skrevet med endnu kraftigere tusch, fordi det har været muligt at kontrollere alle, absolut *alle* detaljer. Wes Anderson har da også udtalt, at han helt bevidst har forsøgt at overføre sin særlige visuelle stil til stop-motion-filmen på trods af de besværligheder det uafvendeligt førte med sig, og der er ingen tvivl om, at Anderson har stillet helt nye og meget store krav til de rutinerede animatorer på filmen. Den kompromisløse stil har desuden betydet, at filmen langt fra er, som børnefilm er flest. Som det gør sig gældende i de øvrige Anderson-film, er hovedpersonen også denne gang et menneske, undskyld en ræv, der har ualmindelig svært ved at se virkeligheden i øjnene, og som på trods af en påtrængende virkelighed forsøger at virkeliggøre et tilsyneladende meningsløst og meget omfattende projekt. "*I am a wild animal*", forklarer han sin kone, der i en af filmens allermest rørende og bittersøde scener formulerer en sætning, man aldrig troede skulle få plads i en dukkefilm:

"I never should have married you..."

Og netop fordi vi befinder os i dukkernes univers, i en renfærdig verden hvor alle elementer er nøje afstemt og harmoniseret, fremstår disse punkteringer eller følelsesmæssige blottelser endnu stærkere en vanligt. En plottråd, der cementerer den pointe, er den konflikt, der udspiller sig omkring Mr. Fox og sønnen Ash. Ash presses ud på et sidespor af fættren Kristofferson, der langt bedre end sønnike lever op til Mr. Fox' idealer. Tingene løser sig, men midt i filmens forelskede dyrkelse af Mr. Fox' opfindsomhed og vovemod løber en understrøm af undren og vel også bebrejdelse; Mr. Fox' gå-på-mod og kreativitet går hånd i hånd med en rystende mangel på fornemmelse for de konsekvenser, hans monomane erobringstrang har for andre.

Mr. Dahl...

Nu kommer *Fantastic Mr. Fox* måske til at lyde som en tung affære med alvorligt ondt i livet. Det er den langt fra. Den er gennemsyret af Andersons vanlige overskud og humor, ligesom den først og fremmest er en hyldest til såvel oprørstrang som tilpasningsevne. I forlængelse heraf har Wes Anderson udtalt, at han og medforfatter Noah Baumbach ikke bare har ladet sig inspirere af Roald Dahls børnebog af samme navn, men desuden har været påvirket af mennesket Roald Dahl i deres portrættering af Mr. Fox. En lang række genstande i Fox-familiens nyindrettede egetræ, er kopier af genstande fra Dahls arbejdsværelse. ligesom den efterårstone natur, der lægger scene til en række af filmens dramatiske begivenheder, er inspireret af området omkring Dahls hjem. (fig. 6)



Fig. 5: Mr. Fox er den naturlige leder. Her fremstår han i al sin magt og væld, mens illusionen om den ubetingede sejr stadig lever...

Roald Dahl døde i 1990, men både før og ikke mindst efter hans død er en række af hans bøger blevet filmatiseret. Senest og ganske velykket *Charlie and the Chocolate Factory* (Tim Burton, 2005) og i 1996 *James and the Giant Peach* (Henry Selick). Anderson og Baumbach har udvidet Dahls originale historie, men når Anderson i første omgang vælger en Roald Dahl-bog som udgangspunkt for sin første filmatisering, hænger det nok sammen med, at Dahls børnebøger indeholder elementer af den tvetydighed, som også Anderson dyrker. Det sker ganske grimme ting i den gennemsnitlige Dahl fortælling, ligesom der, som nævnt, løber en strøm af nederlag og sårbarhed under Andersens fernis af overskud og rablende energiudladninger. (fig. 7)

...Og tilbage til Mr. Anderson

Wes Anderson lægger ikke skjul på, at der i hans portræt af ræven, der ikke formår at uddrive sit indre vilddyr, er en god del Roald Dahl. Spørgsmålet er nu, om der ikke også ligger et selvportræt gemt i Andersens historier om alle de febrilske anti-helte: Fra Dignan i *Bottle Rocket*, over Max Fischer i *Rushmore* til brødrene i *Darjeeling Limited* og altså den gode mr. Fox i den aktuelle film. Kast et blik på *American Express*-reklamen og overvej desuden hvilken nørdet begavelse, der skal til for at give sig i kast med et projekt som *Fantastic Mr. Fox*. En dukkefilm, der oveni købet insisterer på at være en Wes Anderson-film, inklusive ekstravagante kamerature og indlagte musiksekvenser. *Fantastic Mr. Fox* er Wes Anderson i bedste auteur-aftapning, alle ingredienser er til stede, og de hilser veloplagt på hinanden, inden de overgiver sig til den trods alt nye virkelighed, der er dukkefilmens.

Og så igen: Måske er det alt sammen selvscenesættelse. Er værklisten for konsistent, er filmene for hippe, er selvscenesættelsen for selvfed. Spørgsmålet er endnu en gang, om det ikke er fuldstændig underordnet det faktum, at Andersens film, for mange af os, ser ud som, lyder som og mærkes som en ægte auteurs værk; om ikke også den kritiske Pauline Kael ville have slækket lidt på auteur-hadet og indrømmet, at der findes instruktører, der, som Wes Anderson, formår at dirigere store Hollywood-studier, berømte skuespillere, animatorer mm. i retning af netop deres vision.

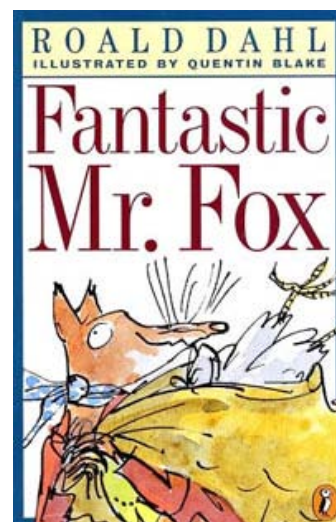


Fig. 6: Mr. Andersons film om mr. Fox er baseret på mr. Dahls børnebog af samme navn. Mr. Anderson betragter Mr. Fox som mr. Dahls bud på et selvportræt. Dele af filmens manuskriptet er skrevet i Roald Dahls hus.

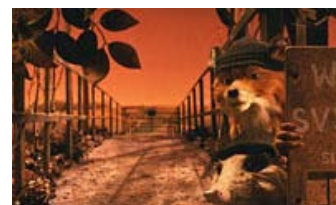


Fig. 7: Det er efterårsfarverne, der dominerer i *Fantastic Mr. Fox*. Dermed antydes den tidligere omtalte melankoli på filmens billedside, men de let hysteriske nuancer af gul og orange spiller ligeledes sammen med den hektiske energi, der præger filmen.

Fakta

Fantastic Mr. Fox, Wes Anderson, 2009

Citerede artikler

Animal Planet, Kent Jones in *Film Comment* nov.-dec. 2009
La Camera Crayola..., Devin Orgeron in *Cinema Journal* 46, No.2, Winter 2007
Wild Thing, Sam Davies in *Sight and Sound*, Vol.19, No.11

Links

[American Express](#) (reklame)
[My Private Screening with Pauline Kael](#) (New York Times)

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)



Filmen som mellemmand - anmeldelse af *Terror og film*

Af [ANDREAS HALSKOV](#)

I en ny antologi, under den indbydende titel *Terror og film* (2010), har elleve forskere og forskerspirer ved Aarhus Universitet sat sig for at afsøge den pudsige men pirrende kobling imellem film og terrorisme. Spørgsmålet er, om bogen i realiteten omhandler film, hvilke film den i givet fald omhandler, hvordan og hvorfor?

Ich werfe keine Bomben, ich mache Filme.
- Rainer Werner Fassbinder

Med disse ord søgte den tyske instruktør Rainer Werner Fassbinder, i forbindelse med sin sort-satiriske film *Die dritte Generation* (1979), at berøre den mærkelige kobling, der synes at være imellem visuel æstetik og terrorisme, imellem ideologisk og billedlig forførelse.

I det følgende skal det (mærkeligt nok) ikke handle om Fassbinder – endsige om dennes filmiske behandlinger af 70'ernes tyske terrorisme – men mere generelt om koblingen imellem terror og film, og mere specifikt om den antologi af samme navn (*Terror og film*), der just er udkommet ved Aarhus Universitetsforlag (red. Carsten Bagge Laustsen & Kasper Vandborg Rasmussen) (fig. 2).

I denne bog – et kollaborationsprojekt med udspring i Institut for Statskundskab – behandles forskellige aspekter af terrorisme, frihedskamp og totalitarisme med forskellige fiktionsfilm som sit pudsige og for så vidt paradoksale udgangspunkt. Bogen hævder, med henvisning til 9/11, at terrorisme må betegnes som et af tidens såkaldt "epokale nøgleproblemer" (med Wolfgang Klafkis ord), og i sit forsøg på at behandle netop dette "problem" via forskellige fag og fagkulturer ligner bogen et positivt svar på tidens krav om tværfaglighed (i både gymnasieskolen og på landets universiteter).

De enkelte film, alle amerikanske mainstreamfilm af nyere dato, kan betegnes som en finurlig indgang til diskussionen af virkelige hændelser og forhold (ikke mindst i en samfundsvidenskabelig optik), og de kan sågar forekomme at være *arbitrære*. Hvorfor man har valgt netop disse film, og herved fravalgt andre og (for nogles vedkommende) mere oplagte film, er da et spørgsmål, som trænger sig på *selv efter læsningen af ovennævnte antologi*. Hvis bogen er et kup – eller et forsøg på at gøre et sådant – da er filmen under alle omstændigheder blot en mellemmand. Dette handler, med andre ord, ikke om filmen som *medie* men om filmen som *mediator* – en populær og for sin del pædagogisk indgang til en anden og langt mere virkelig problemstilling.

Fra medie til mediator

I filmbranchen har man udviklet en efterhånden gængs betegnelse for de plotmæssige *set-ups*, som etableres i begyndelsen af en film, men som aldrig forklares eller udløser et *pay-off*. Sådanne set-ups kalder man populært for "narrefisser": som fiskerens blink har de intet andet formål end at få "os" på kroen, og som fiskerens blink *ligner* de blot den virkelige vare uden faktisk at give afkast.

Det paradoksale i at anmelde en antologi som *Terror og film* (2010) i et filmtidsskrift som dette, er at denne bog, så at sige, anvender filmen som en "narrefisse". De forskellige skribenter, som alle med stor skriftlig entusiasme og overskud beskriver forskellige aspekter af terrorisme, tager således nok udgangspunkt i forskellige handlingsfilm, men ikke et eneste af bogens bidrag forholder sig synderligt til filmens udtryksside. Endsige det specifikt filmiske.

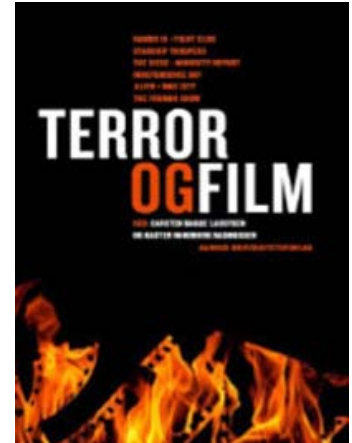


Fig. 1: Filmens rolle i *Terror og film* (2010) har påfaldende ligheder med fiskerens blink. Spørgsmålet er, om ikke dette i "den gode sags tjeneste" er ganske godtageligt.



Fig. 2: Tyskeren Rainer Werner Fassbinder er blandt de instruktører, som aktivt har afsøgt koblingen imellem terrorisme og visuel æstetik. I *Terror og film*, som udelukkende behandler mainstreamfilm og begivenheder af nyere dato, er der dog ikke fundet plads til Fassbinders "Rote Armeefilm". På billedet ses et still fra den nu klassiske Fassbinder-film *Die dritte Generation* (1979).

At antologiens forfattere selv er bevidste om dette paradoks, ses allerede i bogens forord. Her hedder det sig bl.a., at "[t]erroren er et reelt fænomen, der eksisterer 'derude', mens filmen ynder at skabe sit eget opdigtede univers" og, at "[t]erroren og terrorbekæmpelsen presser sig på her og nu og kræver øjeblikkelig politisk handling" mens filmen "bygger [...] på eftertanke og dermed ofte er en tematisering af noget, som er sket." (Laustsen et al. 2010: 7).

Da bogens præmis således er at (mis)bruge filmen til "at tematisere terror og terrorbekæmpelse på en pædagogisk og tankevækkende måde" (ibid.), må ens kritik af bogen forholde sig til netop denne præmis. Jeg vil i det følgende derfor ikke klandre bogen for sine "manglende" stilistiske og filmtekniske iagttagelser, men i stedet diskutere bogens valg og fravalg af konkrete filmeksempler. Selv ikke den mest *instrumentalistiske* tilgang til filmmediet kan, med andre ord, retfærdiggøre et uhensigtsmæssigt, mærkeligt eller unuanceret valg af kilder.

Terror og film, vil jeg følgelig hævde, er som en pædagogisk indgang til emnet terrorisme et uhyre vellykket og veldrejet stykke formidling, men med en titel der giver anledning til visse uindfriede forventninger. På samme måde som når coveret til *Time Bandits* (1981), lidt vel frækt, prydes af den populære skuespiller John Cleese, skønt han i selve filmen, i bedste fald, optræder som en marginal karakter (fig. 3).

"En kreativ behandling af virkeligheden"

Som baggrund for at anvende film (som en indgang til at forstå og beskrive terrorismen) citeres den klassiske filmteoretiker Siegfried Kracauer for dette lidt besynderlige udsagn:

Hvad, film afspejler, er ikke så meget eksplicite credoer, som det er psykologiske dispositioner – disse dybe lag af kollektiv mentalitet, som befinder sig mere eller mindre under bevidsthedens niveau. (Kracauer 1947, citeret i Laustsen 2010: 31).

Den filmkyndige vil straks huske Kracauer, som den teoretiker der med ovennævnte ord hævdede, at alle tyske film før Hitlers magtovertagelse i 1933 vidnede om et mere eller mindre skjult ønske (hos det tyske folk) om at få en tyrannisk leder. Dette, mente Kracauer, kunne ses i ekspressionistiske film som *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920, Robert Wiene), og kunne det ikke ses *eksplicit*, var der blot tale om en visuel fortrængning af et *implicit behov*. Behovet for en tyrann var altså tydeligt, selv når det ikke umiddelbart var til at se!

Da film ikke er bevidste om det de udtrykker, og måske ligefrem (implicit) siger noget om en tidsånd, som senere vil give sig til udtryk i politisk totalitarisme e.l., da kan alle film i essensen betegnes som aktuelle og typiske for denne totalitarisme. Og således, er det Laustsen og Rasmussens pointe, kan alle film fra før 2001, i en vis forstand, betegnes som illustrative og indikative for terroraktionen den 11. september. Og derved er alle film fra 1990'erne, uagtet deres eksplicite handling og udtryk, angiveligt relevante, når man taler om 9/11.

Med Kracauers paradoksale ord understreger forfatteren (Carsten Bagge Laustsen) altså netop dét paradoks, han ellers søger at tilbagevise: hvorfor og hvordan, kunne man således retteligt spørge, er en fiktionsfilm fra 1997 en god indgang til at forstå og italesætte en realpolitisk situation, der i sig selv er fire år yngre? Og hvorfor, når nu man ønsker at beskrive 9/11, har man ikke valgt at behandle nogle film, som *eksplicit* forholder sig til netop denne situation og tematik (når nu der findes flere interessante eksempler på dette)?

Dette spørgsmål får man i *Terror og film* aldrig et fyldestgørende og tilfredsstillende svar på, og mod naturlige filmiske udgangspunkter som *Rendition* (2007, Gavin Hood), *Charlie Wilson's War* (2007, Mike Nichols), *Fahrenheit 9/11* (2004, Michael Moore), *United 93* (2006, Paul Greengrass) og *World Trade Center* (2006, Oliver Stone) har man valgt en række mere interessante men også (sine steder) unaturlige filmeksempler. Peter Weirs *The Truman Show* (1998) og Ridley Scotts *Alien* (1979) – hver især fremragende og udtryksfulde film – må således i bedste fald betegnes som kreative valg (fig. 4-7).

Fravalget af *United 93* sker angiveligt på baggrund af filmens lidt uinteressante, entydige tilgang til 9/11, mens fravalget af *Fahrenheit 9/11* må tilskrives den (lidt tvivlsomme) forklaring, som Laustsen giver på side 26:

[D]et handler i vores sammenhæng ikke om at se film, som kunne erstattes med de egentlige fakta. Hvis dette var målet, ville de eneste interessante materialer være dokumentarudsendelser. (Laustsen 2010: 26).

Howdan, tør man spørge, kan film erstatte de egentlige fakta, og skal ovenstående sætning læses således, at alle dokumentarfilm og -

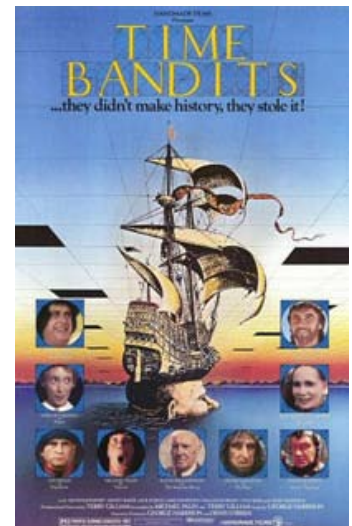


Fig. 3: Say Cleese! Skuespilleren John Cleese pryder forsiden af Terry Gilliams *Time Bandits* (1981), men er en relativt marginal karakter i den førnævnte film.



udsendelser nøgternt registrerer virkeligheden? Kunne man ikke omvendt, med en vis ræson, hævde, at alle film og tv-produktioner – inklusive dokumentarfilm og sågar nyhedsudsendelser – er diskurser, og at alle disse viser os et udsnit af og således udsiger noget om virkeligheden? Og kunne man ikke netop med udgangspunkt i den ovennævnte dokumentarfilm (*Fahrenheit 9/11*) gøre sig nogle interessante iagttagelser om instruktørens *kreative behandling af virkeligheden*, eksempelvis brugen af slow-motion i gengivelsen af førnævnte terroraktion?

Det generelle og det partikulære

De ovennævnte spørgsmål er selvsagt retoriske og besvares ikke fyldestgørende i Laustsen og Rasmussens antologi. Til gengæld er der, filmisk set, stor forskel på de enkelte bidrag i antologien, som går fra det oplagte og *historisk partikulære* (i Thor Hvidbaks kapitel om "USA's afghanske jihad") til mere generelle og interessante kapitler (som Marc Grønlunds kapitel om *Starship Troopers* og Martin Bæk Carstensens bidrag om "Terror og medier") (fig. 8-9).

For så vidt som bogen bevidst undgår at blive partikulær, er det også, sjovt nok, de mest generelle og abstrakte eksempler, der fungerer bedst. Når Thor Hvidbaks ellers velskrevne kapitel om *Rambo III* (1998, Peter MacDonald), for en medieinteresseret, aldrig bliver synderligt interessant, er det fordi filmen *udelukkende* tjener som et udgangspunkt for at beskrive og oprulle en serie af partikulære historiske begivenheder. Kapitlet beskriver fænomenet *blowback*, defineret som "uforudsete konsekvenser af hemmelige operationer i fremmede lande" (Hvidbak 2010: 59), med særlig henblik på USA's oprindelige støtte af de afghanske mujahedinere (*inden* det famøse angreb på Twin Towers i september 2001). Dette forhold er efterhånden velkendt og velbeskrevet, og selvom dette unægtelig er interessant, er det svært at se, hvordan referencen til *Rambo III* i særlig grad hjælper til at gøre læseren klogere. De forhold og problemstillinger, som Hvidbak kyndigt beskriver, kunne han uproblematiske have forklaret uden(om) *Rambo III*, og en handlingsmæssig gennemgang af MacDonalds film synes i den forstand overflødig. Da Hvidbak kort benævner filmseriens "maskuline symbolik" – som en art filmisk pendant til Ronald Reagans machoretorik – savner man desværre nogle konkrete eksempler fra filmen og en mere dybdegående behandling af disse (jf. Hvidbak 2010: 56). Når bølgerne går højt, parafraseres filmens handling og dialog i korte, fyndige uddrag, men aldrig beskriver og behandler forfatteren den audiovisuelle iscenesættelse af historien. Desværre – for et mere vagtsomt medieblæk kunne måske faktisk understøtte og bestyrke de ellers fine samfundshistoriske pointer, som Hvidbak kommer med.

Det, for mig at se, mest interessante bidrag til antologien er da Marc Grønlunds kapitel om *Starship Troopers* (1997), under titlen "Den totale krig". I dette kapitel (kap.4) beskriver Grønlund ikke en konkret samfundshistorisk begivenhed, men nogle grundlæggende psykologiske og sociologiske processer i forbindelse med det at skabe et fjendebillede. Det partikulære blik erstattes her af en generel optik, og her fungerer filmen omvendt som en fin og fascinerende indgang til de abstrakte sociologiske og psykologiske processer. Ja, filmen fungerer netop – som det er bogens hensigt – som en *didaktiseringsmekanisme*, der letter læserens forståelse af nogle potentielt komplekse forhold.

I forbindelse med det at skabe sig et fjendebillede, siger Grønlund, er det typisk for os mennesker:

1. at udtrykke en negativ forventning om fjenden;
2. at betegne fjenden som aggressor og én selv som den defensive part;
3. at foretage en *afindividualisering* af fjenden (hvor enkeltpersoner reduceres til stereotyper);
4. at opdele verden i "dem" og "os";
5. og herved at etablere en egentlig *dehumanisering* af fjenden (hvor fjenden beskrives som dyr og herved fradrages ethvert menneskeligt karaktertræk).

(Jf. Grønlund 2010: 97).

Disse processer, som af Grønlund beskrives både klart og pædagogisk, illustreres da ved henvisning til førnævnte science fiction-film – en let kitschet adaptation af Robert Heinleins koldkrigsklassiker fra 1959.

I gennemgangen af denne film, igen uden synderlig henblik på filmens udtryksside, illustreres nogle abstrakte psykologiske og sociologiske processer og gøres herved mere konkrete og forståelige – de *konkretiseres*. Og således giver det netop mening at anvende film i forbindelse med beskrivelse af terrorens logik og væsen (fig. 10).



Fig. 4-7: Valget af film som *The Truman Show* (1998, fig.1) og *Alien* (1979, fig.2) over *Rendition* (2007, fig. 3) og *Charlie Wilson's War* (2007, fig.4) må i en bog om terrorisme, i bedste fald, betegnes som kreativt.



Fig. 8-9: Kapitlerne om *Rambo III* (1998) og *Starship Troopers* (1997) repræsenterer det mest partikulære og mest abstrakte af bogens forskellige bidrag – og som sådan det *mindst og mest interessante*.

Desværre er ikke alle af antologiens forskellige filmeksempler lige oplagte, og flere steder forekommer filmen arbitrær eller ligefrem overflødig. Den rette titel til bogen – der bestemt er aktuel og relevant i sin besvarelse af et af vor tids absolutte nøgleproblemer – burde dog rettelig være "Billeder af terror". Denne antologi, uagtet den vellyst og formidlingsglæde hvormed den er drejet, drejer sig ikke om film. Den handler om terrorisme, og filmen er blot en tilføjelse – en måde at gøre et potentielt komplekst og 'langhåret' emne mere populært og salgbart.

Bogen skal altså ikke købes for sine filmiske udgangseksempler, men bør til gengæld anbefales for sin aktualitet, sin skarpe formidling og sin samfundsmæssige relevans. I min anbefaling af bogen vil jeg således henvise til Klafki og *ikke* til Kracauer.



Fig. 10: Reduktionen af den menneskelige fjende til en generel og (tilstræbt) umenneskelig trussel – ofte repræsenteret som et skadedyr, der som sådan kan og bør udslettes – er ifølge Marc Grønlund en gængs mekanisme i forbindelse med krig og terror. Grønlands bidrag er interessant og pædagogisk i sin anvendelse af film, men for samtlige bidrags vedkommende savnes en mere dybdegående behandling af filmens udtryksside.

Fakta

Antologi

Carsten Bagge Laustsen & Kasper Vandborg Rasmussen, *Terror og film*. Aarhus Universitetsforlag 2010.

Citerede kapitler

Grønlund, Marc. "Den totale krig – om *Starship Troopers*", i *Terror og film*, red. Laustsen & Rasmussen, Aarhus Universitetsforlag, 2010, s. 85-103.

Hvidbak, Thor. "USA's afghanske jihad – om *Rambo III*", i *Terror og film*, red. Laustsen & Rasmussen, Aarhus Universitetsforlag, 2010, s. 41-67.

Laustsen, Carsten Bagge. "Kapitel 1. Terror of film – en introduktion", i *Terror og film*, red. Laustsen & Rasmussen, Aarhus Universitetsforlag, 2010, s. 11-40.

Laustsen, Carsten Bagge et al. "Forord", i *Terror og film*, red. Laustsen & Rasmussen, Aarhus Universitetsforlag, 2010, s. 7-9.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/Åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/Åben hele nummeret som PDF](#)

Virkeligheden er arbitrær

Af [ALEXANDER VESTERLUND](#)

Jim Jarmuschs seneste film *The Limits of Control* (2009) handler om, hvordan vi oplever, afkoder og indtager verden. Menneskets forhold til en flertydig virkelighed har den amerikanske indieauteur altid tematiseret. Men med et særdeles kryptisk plot skiller *The Limits of Control* sig ud og ligner mest af alt et manifest fra en instruktør, der hverken vil tilfredsstille vores narrative begær eller acceptere den mindste eskapistiske tendens, men som til gengæld hylder den frie fantasi.

Hvis Jim Jarmusch kom for tæt på mainstreamfortællingen med *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999) og *Broken Flowers* (2005), så melder han (fig. 1-2) med *The Limits of Control* ud, at han under ingen omstændigheder agter at fortsætte i den rille. Filmen dekonstruerer sit eget plot til ukendelighed og narrer tilskueren langt ud over kanten af afkodningsevnen. Filmen har fået en overvejende negativ modtagelse (og næsten ingen i Danmark). Filmanmelder Jonas Varsted Kirkegaard skrev i Dagbladet Information: "Tematisk er denne film i mine øjne nærmest lukket land, fuld af tågede overvejelser om kunstens og populærkulturens indvirkning på vores virkelighedsopfattelse – eller noget i den dur."

Der er ingen tvivl om, at vi har at gøre med en film, der udfordrer og ganske givet også keder tilskueren. *The Limits of Control* følger en række genrekonventioner, men kun for at bryde dem. Umiddelbart giver filmen sig ud som en gangsterkrimi med mænd i jakkesæt, helikoptere og pistoler. Men objektet for hovedpersonens anstrengelser er ikke en mordgåde, og ej heller er målet materiel rigdom. Det er derimod meningen med det hele, der er på spil. Målet for missionen, og filmen i særdeleshed, synes endda at være den objektive meningsopløsning til fordel for en arbitrær virkelighed. Og det er altså temmelig hård kost.

Manifestagtig metafilm

Derfor ser jeg *The Limits of Control* som en manifestagtig metafilm, der sætter spørgsmålstejn ved filmens (og menneskets) forhold til virkeligheden – både i sit audiovisuelle udtryk og i tematisk forstand. På billedsiden ser vi gentagende gange mennesker og ting, der spejles, fordobles og reflekteres i lyset (fig. 3-5).



Fig. 3-5: Virkeligheden afspejles og fordobles gentagende gange i *The Limits of Control* i overensstemmelse med filmens afgørende tematik, der også fokuserer på forholdet mellem fantasi og virkelighed.

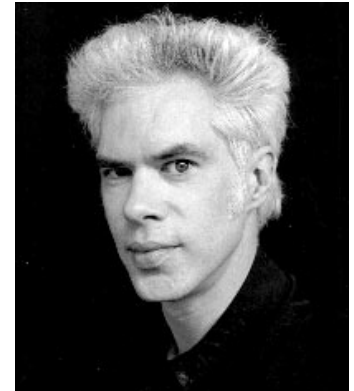


Fig. 1: Jim Jarmusch er med sit karakteristiske hvide hår nem at genkende. Næsten alle hans film er samlet på danske dvd'er, der på omslaget lægger vægt på Jarmuschs auteurstatus, idet han kaldes en "ultracool rockpersonlighed".



Fig. 2: Jarmusch er guest star i *The Simpsons*-afsnittet *Any Given Sundance* (2008).

Det antydes endda, at selve spejlingen er mere virkelig end det, der afspejles. På et tidspunkt sidder hovedpersonen i et tog og kigger ud af vinduet, der skifter mellem motiver. Vinduet er tilsyneladende blot en ramme, der skal udfyldes af den frie fantasi, der altså får direkte

indflydelse på materien (fig. 6-8). Og på et tidspunkt opløses en kvinde i luften.

Lydsiden bedøver med suggestiv og drømmende musik, der er mere stemning end et tidsligt forløb. Når hovedpersonen tilsyneladende får en åbenbaring på et kunstmuseum, forstår vi via musikkens karakter, at han giver sig hen til en oplevelse, der synes at sætte tiden i stå. Oplevelsen understreges med kameraet, der krydsklipper mellem indstillinger af hans ansigt og maleriet, mens der langsomt zoomes ind på begge dele (fig. 9-10).

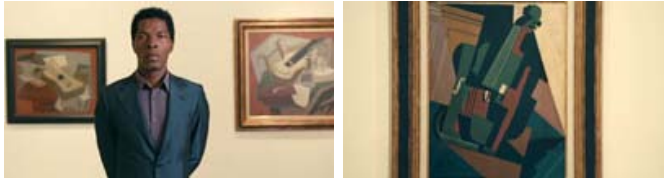


Fig. 9: Hovedpersonen kigger på maleriet af Fig. 10: Den kubistiske violinen.

Tematisk peger filmen på en subjektiv virkelighedsopfattelse, der kæmper mod en objektiv logik. Det er lige før, at man som tilskuer umyndiggøres og kun kan rette barnets umodne blik mod en verden, man endnu ikke forstår. For det er, som om den arbitrære virkelighed følger sin helt egen særprægede logik. Her bejler filmen til et bevidsthedsfelt, der synes at ligge uden for menneskets sproglige erkendelse.

Man skal være et usædvanligt tålmodigt gemyt for ikke undervejs at lade øjnene falde ned på dvd-displayet. Eller også skal man være i besiddelse af en ikke ubetydelig metaanalytisk appetit, der næres af filmens kryptiske logik. *The Limits of Control* er en sjælden esoterisk film, og som den amerikanske filmkritiker Roger Ebert skriver i sin anmeldelse, er det svært at forstå, hvordan idéen er gået igennem hos investorerne. Og det er forståeligt (men ikke retfærdigt), at *The Limits of Control* ikke er gået igennem hos de danske biografdistributører. Filmen bør ses i biografens meditative mørke, hvor billedfladen rigtigt kan trænge ind i dybet. Men danskerne må nøjes med dvd'en, der netop er udkommet i en nordisk udgave uden ekstramateriale (fig. 11).

Film uden løsning

Jim Jarmusch har altid peget på, at verden ikke opfylder de forestillinger, mennesket har om den (hvis det overhovedet har nogen). Det er 30 år siden, han debuterede med den skitseagtige 16-mm-film *Permanent Vacation* (1980), der følger den blaserte boheme Allie, der strejfer formålsløst rundt i New York og ikke rigtigt kan finde meningen med sig selv og sine omgivelser.

Fire år senere brød Jarmusch igennem med *Stranger Than Paradise* (1984). Her stræber hovedpersonerne efter at komme til Florida, men når de endelig når frem, bliver de på hotelværelset eller står på en blæsende strand for snart at gå ind igen (fig. 12). Uanset hvad de foretager sig, skuffes de af en kedelig, ensformig verden, der i øvrigt understreges af lange indstillinger, der adskilles af sorte, søvnige mellemrum. I *Permanent Vacation* mister Frihedsgudinden sin symbolske betydning (fig. 13-14-15), og i *Stranger Than Paradise* er det Florida. Verden kan nemlig ikke leve op til den betydning, vi har givet den. Og slet ikke Amerika.



Fig. 13-15: Kameraet panorerer fra frihedsgudinden og standser ved Allie, der kigger skuffet mod den, inden man i filmens sidste indstilling ser ham forlade Manhattan, der forsvinder længere og længere væk. Allie spilles af en ung Chris Parker.



Fig. 6-8: Fantasien ændrer materien her, hvor hovedpersonen tilsyneladende selv bestemmer udsigten.

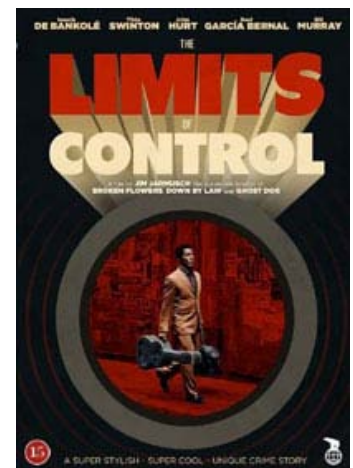


Fig. 11: "A SUPER STYLISH · SUPER COOL · UNIQUE CRIME STORY. Denne tekst står skrevet nederst på dvd-omslaget.



Fig. 12: Florida er ikke helt, som de tre hovedpersoner i *Stranger Than Paradise* havde forventet. Sådan går det tit for personerne i Jarmuschs film.



Alligevel har Jarmuschs film som regel en stilistisk stringens og en minimalistisk plotstruktur, der gør dem til afkodelige udtryk. Selvom *Down by Law* (1986) slutter med, at de to hovedpersoner går i forskellige retninger, uden at deres skæbner afgøres, accepterer vi denne slutning som et vilkår i livet (fig. 16). Og i *Broken Flowers* (2005) accepterer vi, at Don Johnstons mission er slået fejl, da han indser, at det nok er umuligt at finde sin søn (fig. 17-18). Johnston gør, hvad han kan, for at fortællingen skal gå op i en højere enhed, men han er til grin, idet filmen ikke lader projektet lykkes. Hans forsøg på at samle de løse ender får ham til at virke gal.

Jarmuschs verdner tilbyder altså sjældent den betydning, dens karakterer vil give den. Men i *The Limits of Control* ser vi ikke blot en verden uden betydning, vi ser også en verden, der på ny tildeles en. Det er blot en betydning, der ikke kræver den objektive forankring (eller forestilling), men som får sit liv i den enkelte subjektive vurdering. Hvor Jarmusch karakterer tidligere har måttet give op, kan de nu skabe deres egen virkelighed. Dette er en afgørende tematisk drejning i Jarmuschs oeuvre. Da jeg så *The Limits of Control* første gang, mente jeg, at Jarmusch virkede skuffet og desillusioneret. Anden gang så jeg en form for optimisme.

En konventionel plotstruktur

Vi følger en navnløs lejemorder, der skal på en hemmelig mission i Spanien. Han modtager instrukser og følger dem rutineret. Undervejs møder han en række excentriske personer, der tilsyneladende hjælper ham på sporet. De udveksler korte samtaler og bytter små tændstikæsker, hvori vores hovedperson finder små sedler (fig. 19). Efter at have læst og tilsyneladende forstået budskabet spiser han sedlerne og fortsætter missionen, indtil han endelig når målet. Han bryder mirakuløst ind i et afspærret fort og dræber en mand (Bill Murray). Missionen er fuldført.

Dette kunne næsten være en beskrivelse af et hvilket som helst krimiplot, men selvom begivenhederne i *The Limits of Control* hænger sammen i en mærkværdig kausal kæde, er det svært at forstå hvordan og hvordan, det lader sig gøre. Vi forsøger konstant at læse bagom den gådefulde dialog og udfylde de tomme huller for at forstå sammenhængen. Samtidig skrider plottet overordnet frem efter Aristoteles' tre trin: begyndelsen, hvor missionen aftales, en midte, hvor missionen bearbejdes for til sidst at fuldføres i en slutning. Og hvis man kigger godt efter, rummer begivenhedsrækken i stor udstrækning en indre nødvendighed.

Men logikken forbliver hinsides vores forstand. Det ser ud til, at meningen med den enkelte begivenhed skal findes i begivenheden selv og ikke i forholdet til andre begivenheder. De er i sig selv en del af missionen, hvilket provokerer tilskueren, der leder efter en logisk fremdrift. Hver gang vores hovedperson møder personer, der hjælper ham på vej, taler de om emner som musik, film og videnskab og indleder altid samtalen med at spørge, om vores hovedperson taler spansk, hvilket han ikke gør. Vi forstår ikke de sociale koder, der styrer møderne og samtalerne. Det tyder på, at personer oplever verden uden at ville afkode den. Dog er vores hovedperson ikke aktiv i samtalerne, men lytter koncentreret efter, som om informationerne var vigtige – hvilket de jo sådan set også på mærkværdig vis er. Helt ironisk bliver det, når han på et tidspunkt under en af disse flygtige, poetiske samtaler spørger "what else" med en dødsensalvorlig mine.

The Limits of Control har altså både en dvælen ved den enkelte begivenhed og en kausal fremdrift, som regel i kraft af at personer i samtalen sidste øjeblik i gådefulde vendinger siger noget, der får betydning for hovedpersonen. For eksempel er der en, der siger at "guitaren vil finde dig". En sådan bemærkning kan være et afgørende *cue*, der fører fortællingen videre. Og ganske rigtigt støder vores hovedperson senere på en guitar, der, uvist af hvilken grund, er et nødvendigt skridt mod missionens løsning.

Forskellige genrekoder



Fig. 16: Jack og Zack er to trætte amerikanere fænomenalt skildret af henholdsvis Tom Waits og John Lurie.



Fig. 17: Bill Murrays karakter i *Broken Flowers*, Don Johnston, tror, at den unge fyr er den søn, han gennem filmen har ledt efter.



Fig. 18: Straks efter ser Don en anden ung mand. Læg mærke til, at begge unge fyre har samme type trøje med to striber på ærmet, ligesom Don. Fyren i bilen kigger på Don med et demonstrativt udtryk. Don indser, at han ikke kan sortere i det væld af tilfældigheder, der møder ham.



Fig. 19: Vi forstår ikke betydningen af de bogstaver, der står på sedlerne, der alligevel fører hovedpersonen på sporet. Vores hovedperson spilles af ivorianeren Isaach De Bankolé.

Filmen spiller som nævnt på en række konventioner, vi kender fra både gangsterkrimier og film noir. Personerne er fåmælte og udveksler kun de mest nødvendige informationer, især vores hovedperson har ikke én overflødig bemærkning. Kvinder er nogle mystiske *femme fatales*, der af visse årsager dukker op (ligesom i en James Bond-film) og med sexet manipulation forstyrrer hovedpersonen, der dog tørt erklærer, at han ikke blander sex og arbejde. Hun er der tilsyneladende kun af den grund, at genren kræver det (fig. 20).



Fig. 20: Vores hovedperson kommer hjem og ser en nøgen kvinde på sengen, der peger med en pistol. Hun spørger, om han kan li' hendes røv. Vi finder aldrig ud af, hvem hun er, hvad hun vil, eller hvor hun kommer fra.

Ligeledes spiller *The Limits of Control* ironisk på actionkomediegenren, når chefen og hans makker synkront tager deres solbriller på (fig. 21). Denne gestus tilhører en genre, der sjældent plæderer for en arbitrær virkelighed. Og når vores hovedperson taler om *det arbitrære* og *det subjektive*, gør han det med gangsterens selvsikre og kortfattede mine, hvilket skaber en bizar diskrepans mellem indhold og udtryk. Det ser ikke ud til, at han udvikler sig undervejs. Han har blot udført en mission, hvis værdi han ikke tager stilling til. Dette gør ham umenneskelig og ganske lig gangsterfilmens koldblodige dræbermaskine, der udelukkende fokuserer på missionen.



Fig. 21: Det ser ud, som om de har indstuderet dette trick.

Det ligner en nødvendig pointe, at vi med genrerens koder og den kausale udvikling skal forvente en logisk og helstøbt film. Dermed er pointen med det arbitrære stærkere. Hvis filmen ikke spillede på disse genrekoder, og hvis den ikke tilbød dramaturgiske holdepunkter undervejs, ville tilskueren ikke forsøge at danne betydning. Pointen ville gå tabt.

En arbitrær virkelighed

Idet vi introduceres for hovedpersonen, står han i et lille aflukket rum og dyrker den meditative kampsport Tai Chi. Vi ser ham skråt fra oven i en indstilling, der ser ud til at være vendt på hovedet (fig. 22). Således anslår filmen både tematisk og stilistisk, at en genkendelig logisk orden kan ophæves. Tai Chi-øvelserne peger mod en spirituel ophævelse af subjekt og objekt, og den skæve kameravinkel ligner et udtryk for hovedpersonens bevidsthedsudvidelse. Tilskueren tvinges under alle omstændigheder til at lægge mærke til synsvinklen. Denne metabevisthed gør os usikre på det, vi ser. På den måde fortæller filmen med en enkelt indstilling, hvad der er på spil: virkeligheden opfattes subjektivt. Derfor er filmen fri til at genopfinde virkeligheden. Dette er efter min mening, hvad *The Limits of Control* stræber efter at gøre.



Fig. 22: I dette "establishing shot" er virkeligheden vendt på hovedet.

Når vores hovedperson mødes med sin chef og præsenteres for missionen, er det ikke klart for tilskueren, hvad den går ud på. Chefen fortæller, at vores hovedperson skal bruge sin "fantasi og evner" og at "alt er subjektivt", hvilket ikke synes at forvirre hovedpersonen, der tilsyneladende forstår grundlaget for missionen. Tilskueren, derimod, forvirres af situationen, der synes at holde vigtige informationer tilbage. Vi får at vide, at han skal gå hen til et tårn og en café og holde øje med en violin. Tilskueren forventer, at meningen med det gådefulde sprog vil afsløres efterhånden, som plottet skrider frem, og accepterer i første omgang denne uklarhed som et suspensegreb. Vores hovedperson sendes af sted med ordene "universet har intet centrum og ingen kanter, virkeligheden er arbitrær". De giver hinanden et fast håndtryk for at markere, at de har en aftale. Håndtrykket ligner på samme tid en kontrakt, der lover tilskueren, at filmen nok skal afsløre en fast betydning.

En anden violin

Når den omtalte violin endelig dukker op, er det umuligt at gennemskue dens betydning, da den figurerer som et kubistisk maleri på et museum. Det er næsten umuligt at acceptere, at violinen dermed opfylder sin dramaturgiske funktion. Det er en del af kontrakten, at violinen skal have en plotmæssig funktion og ikke blot være et arbitrært udtryk. Violinen bliver et betydningsløst tegn, når den betragtes isoleret og ikke kan hente en logisk betydning ud af en større semantisk og narrativ sammenhæng. Denne oplevelse synes at berige vores hovedperson (jfr. fig. 9-10.)

På denne måde synes filmen at ville vise en verden, der kan løsrives fra den betydning, vi har tillagt den. Dette er også vores hovedpersons projekt. At violinen fremtræder i et kubistisk maleri, ligner en vigtig pointe. Det kubistiske motiv betragter genstanden fra flere vinkler på én gang og opløser dermed det perspektiviske blik. Dermed opløses den betydning, vi normalt forbinder med violinen, og noget andet åbenbarer sig for hovedpersonen. Vi ved ikke hvad. For her bevæger vi os ud over tænkningsstrukturen og åbner tilsyneladende et ikke-sprogligt rum, der muligvis kan sættes i forbindelse med den Tai Chi, vores hovedperson dyrker.

Det skal dog nævnes, at violinmotivet senere dukker op som en

ledetråd. Men her er vi allerede godt forvirrede. For hvad er sammenhængen mellem chefens udpegning af violinen, den kubistiske violin og den violinkasse, der dukker op som ledetråd? Under alle omstændigheder har violinen ikke den betydning, vi håber, når chefen nævner, at den skal holdes øje med.

Vores hovedperson vender flere gange tilbage til museet. I en indstilling ser vi ham kigge ud over byen fra toppen af et tag. Kameraet zoomer langsomt ind, og når der igen zoomes ud, er motivet omdannet til et indrammet billede på museets væg (fig. 23-24). Der skabes således en visuel sammenhæng mellem virkeligheden og den afbillede virkelighed, der markerer, at vi ikke kan stole på, at det, vi ser, er virkeligt. Her er det ikke bare filmen, der manipulerer med virkeligheden. Menneskets oplevelse af virkeligheden er ligeså konstrueret og kunstig som museets indrammede virkelighed.

Museet spiller igen en rolle mod filmens slutning, hvor vores hovedperson betragter et hvidt lærred, der hænger på et andet hvidt lærred (fig. 25). Det tomme lærred tilbyder ingen betydning. Vores hovedperson kan formentlig projicere sin egen fantasi over på billedet. Men det er ikke helt klart, hvad der foregår. Og det skal det heller ikke være.

En optimistisk dekonstruktivist?

Det er karakteristisk, at den kunst, man plejer at kategorisere som postmoderne, leger med sit eget udtryk og dermed skaber en metakunst, der undersøger kunstens muligheder. Forholdet mellem *det betegnende* og *det betegtede* er blevet problematiseret gennem de sidste 50 år af en række poststrukturalistiske tænkere, den mest markante Jacques Derrida, der ville gøre op med grundlaget for vestlig tænkning, som han mente, fanger sig selv i en logocentrisk fælde. Faste betydninger er en illusion, mening er flydende. *The Limits of Control* peger i samme ånd på, at betydninger er konstant vaklende og ikke kan fastholdes. Når dette poststrukturalistiske perspektiv sættes sammen med krimigenren, opstår uundgåeligt en konflikt.

Nogle vil nok komme til at tænke på Paul Austers antikriminalroman *City of Glass* (1985), der med udgangspunkt i krimiens skabelonagtige dramaturgi lader hovedpersonen Quinn kæmpe med en gåde, der ikke kan løses, idet hans begreber må give tabt overfor omgivelsernes kompleksitet. En af bogens centrale figurer er den gamle Peter Stillman, der vil tildele alle ting nye navne, der præcist rammer tingenes sande væsen. Dette er selvfølgelig et håbløst projekt, da sproget ikke kan referere til tingene med den præcision, han forventer. Det hele ender med, at al betydning opløses. I *The Limits of Control* synes vores hovedperson, modsat Quinn og Stillman, at være i en mærkværdig pagt med en sådan betydningsløshed.

Hvor Auster med *City of Glass* ligner en skuffet poststrukturalist, søger Jarmusch med *The Limits of Control* noget, der kan erstatte betydningsløsheden tomrum. Det ser ud til, at mennesket har en chance til at skabe en ny virkelighed og at fantasien er den kraft, der kan redde mennesket, når al betydning er blevet afsløret som nonsens.

Finalen

Vores hovedperson kigger på det afspærrede fort og vil bryde ind. Men der klippes direkte fra hans *point of view*, mens han kigger på fortet til en indstilling, hvor han allerede er trængt ind. Når Bill Murrays karakter spørger, hvordan han kom ind, svarer vores hovedperson, at han brugte sin fantasi. Dermed skuffes vi igen, idet vi tror, at der endelig skal ske noget spændende.

I *Down by Law* gjorde Jarmusch noget lignende, da han klippede fra hovedpersonernes flugtplaner til det punkt, hvor flugten er overstået. Spændingen punkteres dermed, så snart den antydes. I *Limits of Control* er dette ikke bare en stilistisk idé, men en afgørende tematisk pointe. Alt tyder på, at vores hovedperson de facto har brugt sin fantasi til at komme ind. Der er altså ikke tale om en sekvens, der viser to løstrevede indstillinger, der springer noget mellemliggende over. Det er derimod en scene, der klipper fra en indstilling til den næste i overensstemmelse med tiden. Så når chefen i starten snakkede om evner, var det ikke lejemorderens evner med pistoler, men fantasien evner, som her er det våben, der får missionen til at lykkes.

Bill Murrays figur er et befriende bekendtskab for tilskueren, selvom han er vores hovedpersonens fjende. Som den eneste person i filmen taler han ikke i gåder og må formodes at repræsentere en objektiv fornuft. Han står for et verdensbillede, der truer den frie fantasi. Når vores hovedperson siger, at virkeligheden er arbitrær, svarer han, at det er nonsens, og at vores hovedperson er blevet manipuleret med vrøvl, der intet har at gøre med den rigtige verden.



Fig. 23: POV-skud. Vores hovedperson kigger ud over byen.



Fig. 24: Der zoomes ud, og "virkeligheden" er nu et billede.



Fig. 25: Efter missionen er fuldført vender vores hovedpersonen tilbage til museet og kigger på det hvide lærred.

Det virker næsten paradisk, når vores hovedperson svarer, at verden er subjektiv. Men intet tyder på, at Jarmusch vil gøre grin med dette verdenssyns, tværtimod. Filmen gør præcis det samme, som hovedpersonen siger, når den udfolder kæden af meningsløse begivenheder. Det ender med, at han kvæler Bill Murrays figur med en guitarstreng.

Seværdig trods alt

Der er intet nyt i, at film opløser logikken og leger med det udsigelige. Men sjældent ser vi film, der på én gang efterstræber en kausal orden og samtidig bryder enhver genkendelig motivation og logik. I David Lynchs *Inland Empire* (2006) forstår tilskueren, at filmen opløser tid og rum. Vi holder derfor op med at følge en dramaturgisk logik. Kontrakten går her ud på at udforske et psykologisk rum. Derfor ser vi ikke en film, der skal give mening, men en film, der skal sige noget om menneskets ubevidste dybder. Hvor *Inland Empire* forbliver i et komplekst psykologisk rum, som tilskueren forstår er udsigeligt, insisterer *The Limits of Control* på at fange os dér, hvor vi forventer den rationelle logik.

Desværre er idéen bedre end filmen. *The Limits of Control* insisterer på det arbitrære i en grad, der grænser til det uudholdelige. Det er en antieskapistisk og uigennemskuelig film, der fastholder tilskueren i et metafysisk jerngreb i stedet for at nærme tilskuerens egen fantasi. Den helt igennem særprægede logik udfordrer vanetænkningen og hylder forestillingsevnen som en enestående kraft. Men filmen falder lidt i staver, både med tematiske og motiviske gentagelser, der simpelthen ender med at gøre filmen for sløv. Vores hovedperson møder de samme typer, der taler om de samme ting de samme steder. Og samtalerne har ikke den poetiske skønhed, der lægges op til. De fremstår snarere fortænkte og konstruerede. Selvom det sikkert er meningen, gør det bare, at tilskueren undervejs mister lysten til at kigge med. Og så er det jo lige meget, hvor god idéen er.

Når det er sagt, rammer *The Limits of Control* sin helt egen filmiske tone, der ikke ligner noget andet og som mest af alt bør ses som en tilstand, hvor sanser og drømme flyder ind i en ordnet virkelighed. Det er en både tankevækkende og svimlende oplevelse at gå om bord i en så særegen verden, der både ligner vores egen, men samtidig tipper ud over kontrollens kanter. Derfor synes jeg, man bør se filmen, der om ikke andet nærer det analytiske intellekt og undervejs forfører med hypnotiske billeder, der, ledsaget af et glimrende soundtrack, hensætter tilskueren i en ganske vanedannende og zenagtig trancetilstand.

Fakta

Litteratur

Aristoteles (2004): *Poetikken*, DET lille FORLAG
Auster, Paul (1985): *The New York Trilogy*, Faber and Faber, 1987
Derrida, Jacques (1972): *Differance*, DET lille FORLAG, 2002

Artikler

[Roger Eberts anmeldelse](#)

Kirkegaard, Jonas Varsted: *Anmeldelse af The Limits of Control*, Dagbladet Information, 18.03.2010

Film

DVD: *The Limits of Control* (2009). Skrevet og instrueret af Jim Jarmusch
DVD: *Broken Flowers* (2005). Skrevet og instrueret af Jim Jarmusch
DVD: *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999). Skrevet og instrueret af Jim Jarmusch
DVD: *Down by Law* (1986). Skrevet og instrueret af Jim Jarmusch
DVD: *Stranger Than Paradise* (1984). Skrevet og instrueret af Jim Jarmusch
DVD: *Permanent Vacation* (1980). Skrevet og instrueret af Jim Jarmusch
DVD: *Inland Empire* (2006). Skrevet og instrueret af David Lynch



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)



16:9 in English: Eat your neighbour

By [IB JOHANSEN](#)

The zombie film keeps coming back to life. A long-standing favourite in low budget and 'independent' production, the genre has moved up the production cost ladder a notch or two since George A. Romero's classic *Night of the Living Dead* (1968). Surprisingly, the countless parodic zombie films (including *Braindead* (1992), *Shaun of the Dead* (2004) and *Zombieland* (2009)) have done little to deter more serious attempts at the genre including the recent remake of Romero's *The Crazies* (Breck Eisner, 2010) and the release of the sixth instalment of Romero's Dead-series, *Survival of the Dead* (2010). I take this opportunity to reflect on Romero's zombie movies – notably the Dead-series – which are central to the history of the genre.

Zombies in Folklore and Underground Culture

In popular culture zombies are, to begin with, clearly associated with voodoo/hoodoo in Haiti and neighbouring regions. In the Afro-American writer and anthropologist Zora Neale Hurston's field work in Haiti and elsewhere in the Caribbean region, recapitulated in her *Tell My Horse* (1938), a whole chapter of her study (Chapter XIII) is devoted to these beings, defined by Hurston in the following manner: "This is the way Zombies are spoken of [in Haiti]: They are the bodies without souls. The living dead. Once they were dead, and after that they were called back to life again" (Hurston 1995, p. 456). In Haitian folklore zombies are frequently used as *labourers* in the field, and they are usually (to begin with) controlled by a "Bocor", i.e. a wizard: "Maybe a plantation owner has come to the Bocor to 'buy' some laborers, or perhaps an enemy wants the utmost in revenge. He makes an agreement with the Bocor to do the work... [subsequently the Bocor visits the home of his victim]. There he places his lips to the crack of the door and sucks out the soul of the victim and rides off in all speed. Soon the victim falls ill [and later dies, and after the funeral the Bocor returns for his victim]" (ibid., p. 458, my ellipsis).

Zora Neale Hurston even managed to get access to a zombie, who "had been found on the road and was now at the hospital at Gonaives" (ibid., p. 468). Hurston was allowed to take photos of this being, "[a]nd the sight was dreadful. That blank face with the dead eyes. The eyelids were white all around the eyes as if they had been burned with acid (fig 2). It was pronounced enough to come out in the picture" (ibid., p. 469). According to the records, this woman (Felicia Felix-Mentor) had died in 1907, but suddenly returned to the surface of the earth in October 1936 (!). Hurston's photo of this allegedly altogether *expressionless* being is, as a matter of fact, reproduced in Zora Neale Hurston's *Folklore, Memoirs, and Other Writings* (The Library of America, 1995, p. 471).

In underground culture zombies play a somewhat different role. Here the emphasis is regularly on the zombie as an *abject* being, i.e. as a creature who has nearly altogether lost its human features (all traces of "the human form divine", to quote William Blake) (1); and its unappetizing, cannibalistic eating habits are stressed over and over again. The notion of abjection - highly relevant in connection with the appearance and the predatory behaviour of the zombie - is defined in the following manner in Julia Kristeva's classic study *Powers of Horror* (1980, 1982), where the disturbing and sickening aspects of the abject are focused (its improper and unclean qualities): "It is [however]...not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite" (p. 4, my ellipsis). Zombies as *living-dead* certainly fit into this categorization of the "in-between" or "composite", etc. Furthermore, abjection is



Fig. 1. A shot from Romero's *Land of the Dead* (2005).

Fig. 2. Hurston's photograph of Felicia Felix-Mentor.

(1) William Blake's poem "The Divine Image", plate 18: "For Mercy has a human heart / Pity, a human face: / And Love, the human form divine, / And Peace, the human dress".

explicitly linked up with the (Freudian) death instinct, for "[a]bjection is a resurrection that has gone through death (of the ego). It is an alchemy that transforms death drive into a start of life, of new significance" (ibid., p. 15).

Michael T. Carroll notices, in connection with a comment on the structural characteristics of splatter movies and their historical background (among other things in religious culture), that "[t]he most elemental factor is the overdetermination that exists in the bloody spectacle, the presence of the contrary qualities of bodily death, spiritual transcendence, and sexual release, a heady admixture which gives such scenes [as we find them, for instance, in Tobe Hooper's *The Texas Chainsaw Massacre*, 1974, or George A. Romero's *Night of the Living Dead*, 1968] the power to transfix the human gaze and thus make them spectacular, worthy of intense focalization" (2000, p. 229). In this manner death, sex, and transcendence appear to merge - which is certainly one of the essential characteristics of precisely *splatter movies*. However this may be, the transcendental world appears to be an evil Beyond, a death-infected Otherworld, where primal urges such as homicidal impulses and immoderate, cannibalistic appetites, etc., altogether govern the creatures in question (i.e. the "ghouls" or zombies).

In this connection it is likewise worthwhile bearing in mind that according to Milan Kundera, "[d]eath has two faces [and consequently, the human fear of death, has likewise two faces]. One is nonbeing; the other is the terrifying material being that is the corpse" (1981, p. 171) (2). In splatter movies - including *zombie* movies - it is invariably the latter fear (i.e. the fear of the corpse and its would-be macabre and sinister qualities) that dominates the plot...

Recently, zombies have also invaded public spaces as a subcultural phenomenon in connection with so-called *zombie walks*, where participants dress up in zombie costumes and paint their faces in the zombie manner; these events usually take place in urban centres, especially in North America, and occasionally in order to promote film festivals or for charity purposes. Furthermore, we must bear in mind that within the last twenty years or so zombies have also been taken up as a *philosophical* problem, where the contested issue has been "whether, and perhaps how, consciousness might be a phenomenon independent from or non-essential to the processes of the nervous system and associated behaviour. Would it be possible that a computer, or some hypothetical being, might have all the behavioural attributes and powers of a conscious human yet lack the self-awareness, and awareness of awareness that we call consciousness?" (Hart 1995, p. 1). This would imply "at least the theoretical and philosophical existence of 'zombies', beings behaviourally identical to humans, yet lacking consciousness" (ibid.).

George A. Romero's *Night of the Living Dead* (1968)

In Bret Easton Ellis' psycho-thriller *American Psycho* (1991) the approaching mental breakdown of the protagonist near the end of the novel is accompanied by "[l]yrics to Madonna songs [that] keep intruding, bursting into [his] head..., but then a phrase that fills [him] with nameless dread keeps interrupting the Madonna songs - *isolated farmhouse* constantly returns to [him], over and over" (p. 383, my ellipsis, Ellis' italics). Apparently, Patrick Bateman is here reminded of the setting of George A. Romero's first zombie movie: *Night of the Living Dead* (1968), where a small group of people seek shelter in precisely such a building, attempting to ward off a zombie invasion by turning the farmhouse into a veritable fortress (fig. 3); as a matter of fact, in *American Psycho* the paragraph quoted above ends up referring explicitly to "talk of *zombies*, the public mood, increasing randomness, vast chasms of misunderstanding" (ibid., my italics), summarizing in this haphazard manner the overall degeneracy of life in the (post)modern world (fig. 4).

George A. Romero's *Night of the Living Dead* has frequently been noticed for its spectacularly critical comment on patriarchal culture and its psychological paraphernalia. According to Robin Wood, "[t]he zombies' attacks...have their origin in (are the physical projection of) psychic tensions that are the product of patriarchal male/female or familial relationships" (2003 [1986], p. 103, my ellipsis). And as a matter of fact, the film explicitly thematizes the breakdown of the nuclear family: brother is separated from sister, and within a father-mother-daughter triad the girl-turned-zombie starts devouring her own father and hacks her mother to death (fig. 5).

At the end of the movie the heroine is dragged out of the barricaded farmhouse by a horde of zombies led by her own (un)dead brother! The pale, fragile heroine (Barbra) is clearly one of those "heroines preyed on by unspeakable terrors" that we come across so often in

(2) Michael T. Carroll also refers to Kundera's *dictum* in "The Bloody Spectacle" (2000, p. 230).



Fig. 3. Ben and Barbra are the first two of the group that we meet - and the film's main characters.



Fig. 4. The 'vast chasm of misunderstanding' culminates at the end where our hero, Ben, is taken for a zombie and shot by a group of gun happy white men.

Gothic fiction (Punter 1980, p. 1), i.e. she is one of those "beautiful, weak, sublime, helpless females crouching on floors, hiding behind doors, dominated by brutal lascivious males, kidnapped, murdered or worse, their virtue always at stake, their beauty their great misfortune..." (Aguirre 1995, pp. 57-58, my ellipsis). But interesting enough, Romero later revised this stereotypical vision of a *femme fragile* in his script for a remake of the film, directed by Tom Savini (*Night of the Living Dead*, 1990), where the heroine is recast as a much more active and aggressive character, and where Barbra is actually the only person from the house alive at the end of the movie (Grant 1996, p. 203).

In terms of genre Romero's film may be defined as a *splatter movie* (McCarty 1984, pp. 61 ff), (3) or we may adopt Stephen King's notion of "techno-horror"; for "[t]here is nothing supernatural about all those dead folks getting up and walking; it happened because a space probe to Venus picked up some weird corpse-reviving radiation on its way back home" (1991, p. 184). Thus this type of film may be categorized as a subspecies of the science-fiction movie.

Consumerism at the End of Its Tether: *Dawn of the Dead* (1978)

Whereas the initial setting of Romero's *Night* is a country churchyard, and most of the subsequent events take place in a barricaded farmhouse, *Dawn of the Dead* contrariwise focuses on one of the icons of (post)modern consumer culture: the mall! (fig. 6) I.e. the rural - or pastoral - past appears to be left behind for good. According to Stephen Harper, one of the fans of *Dawn* "relates how he overheard a woman commenting to her friend in a New York City mall: 'Oh, my god! It's just like *Dawn of the Dead*! All of these shoppers look like zombies walking about the place!'" (Harper 2002, p. 9). In Romero's *Dawn* the zombies have actually invaded precisely such a mall - as if they were still "normal" consumers, not man-eating "ghouls"! And Romero appears to ask the moviegoers: what's the difference?

The four human survivors of the film are, to begin with, literally placed *above* the zombie-infested mall (landing in their chopper on its roof); and they subsequently attempt to *take over* the place. When this has been carried out successfully, the film presents us with what Harper terms "a reworking of the medieval legend of the Land of Cockayne, an allegory of human sloth and greed in an Edenic land of plenty" (ibid., p. 5). Carnavalesque abundance thus appears to be within reach; but at the same time the needy poor - in this case represented by the zombies - permanently threaten this overstocked consumer paradise from within and below! And when the group of survivors have later warded off an attack on the mall by a gang of bikers (fig. 7), the living dead once more invade the mall: desire is in their eyes, but at the same time the overflow of commodities is of no practical use to them. It seems as if the circuit of commercial capitalism has come to a definitive standstill. In spite of this entropic pull in the wrong direction "the cinematic zombie [nevertheless] terrifies because it is a reflection of modern-day commercial society, propelled only by its need to perpetually consume" (Lauro & Embry 2008, p. 99).

At this point it turns out that the female character (Fran, a girl working at a television station) has lost her fiancé (Stephen), who is turned into a zombie (and who is eventually shot in the head by the sole male survivor, the Puerto Rican Peter). A little earlier the fourth member of the group (Roger) has voluntarily let Peter shoot him, after *he* has succumbed to another zombie-bite (fig. 8). At the end of the movie Fran and Peter leave the mall in the helicopter, even if they do not really know how long their fuel is going to last! Thus there is not very much hope left for the two survivors - though Fran's *pregnancy* must count as a positive sign. Anyway, it is significant that both survivors (a woman and a male Puerto Rican) are underprivileged characters, who are by definition positioned far from the American power élite and its high-class acolytes. And Fran has learned to fly a chopper just in time! (fig. 9). In this manner she certainly turns out to be much more active and energetic than the near-catatonic heroine of the first zombie movie (Barbra).

In Peter's case there is even an explicit link to Caribbean folk culture (*pace* Zora Neale Hurston), insofar as he refers to "voodoo" and quotes his own grandfather stating with regard to the rise of zombies in the modern world: "When there is no more room in hell, the dead will walk the earth!"

Zombiehood and Military Megalomania: *Day of the Dead* (1985)

In Romero's trilogy (consisting of *Night*, *Dawn*, and *Day [of the Dead]*) we notice - as it has been pointed out by Lauro and Embry - that



Fig. 5. The zombie daughter eating her father's arm in *Night of the Living Dead* (1968).

(3) Actually, Romero himself coined the term "splatter cinema" to characterize his own *oeuvre*, (cf. McCarty 1984, p. 67.).



Fig. 6. Zombies in the mall (*Dawn of the Dead*, 1978).



Fig. 7. Bikers in the mall.



Fig. 8. Roger's death.



Fig. 9. Flying away from the mall.

"[t]he zombie is currently understood as simultaneously powerless and powerful, slave and slave rebellion..." (ibid., p. 98, my ellipsis); actually, it is significant that it was precisely in Haiti that the first successful slave rebellion took place, i.e. around the year 1800 (Toussaint), and Haitian zombie lore can be traced back to precisely this era. Nevertheless, from *Night* to *Day* the zombies do become progressively more powerful, until they finally appear to undermine all existing power structures at one fell swoop in *Day of the Dead*. At the same time the splatter elements become more and more conspicuous, culminating in *Day* in the literal tearing to shreds of the last members of the military contingent originally set up to support scientific research into the nature of zombiehood in an underground laboratory, but long since cut off from all contact with its employer (Washington). According to Barry Keith Grant, Captain Rhodes in this movie "lives just long enough to see his lower body torn off and dragged away by zombies" (1996, p. 210), prior to being devoured by all these gaping mouths! (fig. 10).



Fig. 10. Rhodes' death in *Day of the Dead* (1985).



Fig. 11. Logan and the zombie in *Day of the Dead* (1985).

In all three films the power structure is triangular: in *Night* there are the human survivors, the zombies and the sheriff's posse, killing off zombies by the dozen, but by mistake also the last (Afro-American) survivor in the farmhouse (Ben), who ends up being burned in the same holocaust as the "ghouls". In *Dawn* the triad consists of the human survivors (first four, then two), the zombies, and the bikers, i.e. a bunch of rednecks, whose ranks are decimated both by the living dead and by the human quartet, whose fortress they have attacked (the mall). Finally, the same kind of triad can be found in *Day*, where the scientists and their aids make up the "human" group, where the zombies are being "trained" by the highly persuasive Dr. Logan (here called "Frankenstein") (fig. 11), and where the rednecks or *macho* militants are the military crew itself, led by the ruthless Rhodes, who shoots "Frankenstein" in cold blood, when he finds out that this mad scientist has domesticated his favourite zombie, "Bub", by feeding him the entrails of dead soldiers! (fig. 12) Actually, "Bub" has undergone a veritable learning process under the aegis of his mentor - and he has even learned how to fire a pistol, which he uses to shoot the captain when he gets the chance to do so: unlike the other zombies Bub also turns out to be able to feel grief and cries, when he finds Logan's dead body (!). Anyway, official culture in all three films appears to be submitted to a scathing criticism, and the outsiders/outlaws and their aids appear to have a greater chance with regard to surviving the zombie attack.



Fig. 12. Bub's reward.



Fig. 13. Sarah on the desert island.

According to Logan in *Day*, "they [i.e. the zombies] are us", viz. an "extension" of human beings. Nevertheless, in the end the three sole survivors (the scientist Sarah, the pilot John, and the radio telegraphist Bill) can only rescue themselves by fleeing from their underground bunker - now conquered by the zombies - and take up their abode on a remote desert island (fig. 13-14). Thus the film ends on a pastoral note, but we must bear in mind that such a paradisaical shelter was already envisaged as a desirable destination by the characters in Romero's *Dawn*, where we do not know if they ever reach their goal; and in Zack Snyder's remake of *Dawn* (2004) the island in question turns out to be just as zombie-infested as the mainland!



Fig. 14. John and Bill on the desert island.

Epilogue

After *Day of the Dead* Romero returned to his zombies in films like *Land of the Dead* (2005), *Diary of the Dead* (2007), and *Survival of the Dead* (2010). In *Land of the Dead* the power structure of the establishment (here the tycoon's *alias* Dennis Hopper's skyscraper empire) is once more undermined by the invading hordes of zombies (fig. 15); but at the same time the "human" survivors turn out to have stronger ties to the urban underclass in its poorly built shanty-town than it happened to be the case in Romero's earlier films (fig. 16). In *Diary of the Dead* the media world - including blogging with all its sidekicks - is deconstructed in a thoroughgoing manner; but in this case the surviving main characters end up being incarcerated within the confines of a monstrous manor-house, where they have sought shelter in the panic room! (fig. 17) And in *Survival of the Dead* (which I have not yet had the chance to see) we follow some of the minor characters of *Diary* (thievish National Guardsmen) and witness a family feud within an isolated community, where the question is: is it possible to "love" even a family member who has become a zombie - and should we keep him or her "alive" in the hope that there might one day be a *cure* for this deep-rooted "malfunction"? (fig. 18)



Fig. 15. Dennis Hopper as tycoon in *Land of the Dead* (2005).



Fig. 16. Shantytown in *Land of the Dead* (2005).



Fig. 17. The panic room in *Diary of the Dead* (2007).



Fig. 18. *Survival of the Dead* (2010).

Facts

Referenced literature

Aguirre, Manuel. "The Roots of the Symbolic Role of Woman in Gothic Literature", in: *Exhibited by Candlelight*. Edited by Valeria Tinkler-Villani and Peter Davidson, with Jane Stevenson (Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1995).

Blake, William. "The Divine Image", in: *Songs of Innocence and of Experience (1789-1794)*, [with an introduction and commentary by Geoffrey Keynes (London: Oxford University Press, 1970)].

Carroll, Michael T. "The Bloody Spectacle: Mishima, the Sacred Heart, Hogarth, Cronenberg, and the Entrails of Culture", in: *Phenomenological Approaches to Popular Culture*, edited by Michael T. Carroll and Eddie Tafuya (Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 2000).

Ellis, Bret Easton. *American Psycho* (London: Picador, Pan Books, 1991).

Grant, Barry Keith. "Taking Back *The Night of the Living Dead*: George Romero, Feminism, and the Horror Film", in: *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Edited by Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 1996).

Harper, Stephen. "Zombies, Malls, and the Consumerism Debate: George Romero's *Dawn of the Dead*", *Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)*, Vol. 1, Issue 2 (Fall 2002), see [the internet version](#).

Hart, Charles T. "Yes, We Are Zombies, But We Can Become Conscious!", *The Journal of Consciousness Studies*, 2(4), 1995, <http://www.psychedelic-library.org/zombie.htm>

Hurston, Zora Neale. *Folklore, Memoirs, and Other Writings* (New York: The Library of America, 1995).

King, Stephen. *Danse Macabre* (London: Futura, 1991).

Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982)

Kundera, Milan. *The Book of Laughter and Forgetting*. Translated from the Czech by Michael Henry Heim (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1981).

Lauro, Sarah Juliet & Embry, Karen. "A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism", *boundary 2*, Vol. 35, No. 1 (2008).

McCarty, John. *Splatter Movies. Breaking the Last Taboo of the Screen* (New York: St. Martin's Press, 1984).

Punter, David. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day* (London and New York: Longman, 1980).

Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan and Beyond*. Expanded and Revised Edition (New York: Columbia University Press, 1986, 2003).



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

Et billedes anatomi: Jeanne i total

Af [EDVIN VESTERGAARD KAU](#)



Dette er ikke et filmbillede. Det har aldrig været brugt i en film. Derimod er det et såkaldt produktionsstill fra de parisiske studier under optagelserne til Carl Th. Dreyers *Jeanne d'Arc's Lidelse og Død* (1928). Billedet viser i en total fra det kapel, der blev brugt som retslokale under processen mod hende, den knælende Jeanne, der sværger at sige sandheden med hånden på Bibelen, som bæres af munken Massieu spillet af poeten Antonin Artaud. Til højre står soldater fra den engelske hær, der sammen med den korrupte franske Biskop Cauchon og hans folk havde fanget Jeanne og stablet processen mod hende på benene. Og så brændte de hende på bålet d. 30 maj 1431.

At Artaud medvirker, kan nok sættes i sammenhæng med, hvilke kunstneriske kredse i Paris, Dreyer færdedes i gennem årene omkring produktionen af filmen om Jeannes lidelser og henrettelse. Kulisserne med de stærkt stiliserede bygninger og rum blev skabt i samarbejde med Jean Hugo, der var stærkt knyttet til surrealisterne og den kunstneriske avantgarde i Paris, og selvfølgelig Herman Warm, som var mester for studieopbyggede universer i en række ekspressionistiske, tyske film. Med fra Berlin havde han også fotografen Rudolph Maté, som han kendte fra Herman Bang-filmatiseringen *Michael* (1924). Dragterne blev kreeret af Jean Hugos hustru Valentine i overensstemmelse med Dreyers anvisninger om forenkling. Maté og Warm trak Dreyer i øvrigt også med til sit hold under indspilninger af sin følgende film *Vampyr* (1932).

Radikaliseringen af filmens stilistiske elementer, lige fra vinduer, mure og gulvklinker til tøj, kameravinkler, billedbeskæringer og klipning må rumme inspirationer fra omgivelsernes lyst til eksperimenter og udvikling af en ny tids kunstsprog i flere mediesammenhænge. I billedet her fra Billancourt-studierne (faktisk en tom værktøjshal på Renault-fabrikken!) kan vi lægge mærke til de bevidst ikke helt formfuldendte hvælvinger. Og ikke mindst "primitive" rudeinddelinger i vinduet i baggrunden, samt de skrå halvmure med uensartede "spidsbuer" langs siderne af alteret.

Snart sagt overalt er *Jeanne d'Arc's Lidelse og Død* op gennem filmhistorieskrivning og analyser traditionelt blevet beskrevet som nærmest udelukkende bestående af én lang serie af nærbilleder. Det er naturligvis en myte, som der bør gøres op med. Men i første omgang blev opfattelsen slået an i en af de allerførste anmeldelser, nemlig af Dreyers senere gode ven, Ebbe Neergaard (en Nestor i dansk filmkritik, -teori og -politik), der skrev den som en hel kronik i Politiken allerede i maj 1928. Det kom der lidt indbyrdes diskussion ud af mellem de to herrer; Neergaard modificerede sin (faktisk også lidt

hjemmestrikkede) kritik, og Dreyer vidste jo godt, at han med sine kunstneriske valg havde ret. Efter den allerførste indstillings total og introducerende tracking gennem hele retslokalet kan man således lægge mærke til, at samtlige blikretninger og personbevægelser stemmer overens indbyrdes og i forhold til rummets geografi. Som altid er der orden i Dreyers visuelle logik. Ingen grund til forvirring på tilskuerrækkerne.

Selve brugen af nærbilleder i montagen og indstillingernes nærmest "brutale" beskæringer gør, sammen med personernes bevægelser og positioner, eller ligefrem positurer, at filmen allerede fra starten bliver voldsomt ekspressiv trods de nævnte, forenkende stiliseringer ud i alle detaljer. Beskæringer og kompositioner gør, at selv halvnære og halvtotale indstillinger - netop ved deres udeladelser, eller hvad der omvendt "efterlades" i billedrammen - udpeger enkeltelementer og retter opmærksomheden mod *deres* betydning. Hvad der får disse indstillinger til at fungere som nærbilleder, næsten, fordi de trækker tilskuerens opmærksomhed til de kompositorisk fremhævede detaljer. Selv om der i disse tilfælde altså *ikke* er tale om nærbilleder, tror jeg, det er en af de ting, der fejlagtigt får folk til at kalde *Jeanne d'Arc's Lidelse og Død* en film udelukkende bestående af nærbilleder.

Et eksempel kan være en total, der viser Jeanne i hendes celle, hvor hun sidder på sin briks i nederste venstre hjørne af billedet, mens de resterende 90 % af billedfladen viser rummets rå væg og den store niche med det lille vindueshul og dets skæve, korsformede gitter. Et andet eksempel dukker op efter, at Jeanne er blevet pint i torturkammeret. Da hun er tilbage i cellen og over for overskurken, biskop og dommer Cauchon, beder om at blive begravet i indviet jord, tror hun en stund på, at han er ved at imødekomme hende. Men da hun rækker ud efter hans hånd, trækker han den nærmest skræmt til sig. Det viser Dreyer i en mellemting mellem en halvnær og halvtotal indstilling af ham, hvor Jeannes hånd sniger sig ind i nederste højre hjørne. Igen er den centrale detalje kvantitativt en lille del af billedrammen - men *opmærksomhedsmæssigt* er det et nærbillede! Et resultat af instruktørens filmiske omhu og præcisionsarbejde.

Alt dette kan man ikke se og opleve i hverken dette eller, for den sags skyld, andre totalbilleder. Der må vælges, må der! Skæres og beskæres, formes og artikuleres i et bevidst valg af filmsproglige materialer. Instruktøren og hans hold former og iscenesætter først, han og klipperen lægger det filmiske puslespil til rette (thi: hvordan skal det tage sig ud på billedskærmen og dermed i tilskuerens øjne?) - og vi kan så som publikum opleve helheden af de mange dele. Totalen af alle delene. Men det kræver på sin side, at vi "*ser nøje efter*", som én har sagt om netop Dreyers film. - Det var for resten Ebbe Neergaard.

Fakta

Nye facts om Dreyer

For kort tid siden har Det Danske Filminstitut åbnet deres store Dreyer website, hvor alskens materialer fra instituttets omfattende Dreyer-arkiv bliver gjort tilgængelige for publikum, lige fra film og facts om dem, billedmateriale (fra optagelser/studier, stills, frames og meget mere) og til litteratur, artikelsamling og nyskrevne artikler. I et smukt og enkelt design præsenterer instituttets kyndige stab skatte fra deres arkiver. Tag en Tour de Dreyer: carlthdrever.dk.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)