

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 nærløydte, 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 prairiegræsset. 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.



Fig. 9. Dunbar på hug.



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

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



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 skyltles 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 er 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 udtrækker 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 Urteilstkraft 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](#)