ØRDET

TIDSSKRIFT FOR FILM OG MEDIER

TEMA: VOLD

INTERVIEW MED
RUBEN ÖSTLUND

MED PÅ SETTET TIL
STEPPEULVEN

TEMAFILM
NATURAL BORN KILLERS

NOVEMBER 2014
NR. 34

WWW.ORDET.NET

PSSST...

... ET TILBUD, DU IKKE KAN AFSLÅ

Cinemateket viser mere end 80 forskellige film om måneden. Du får rabat, hvis du melder dig ind.

Medlemskab koster kun 145 kr. for studerende. Og med medlemskab får du dine biografbilletter til bare 45 kr.

Se klassikere, kult-perler, koncert-film med bar og DJs – og meget, meget mere.'

CINEMATEKET

FILMHUSET
Gothersgade 55
1123 København K
filmhuset.dk

Åbningstider
Tir-fre 9:30-22:00
Lør 12:00-22:00
Søn 12:00-19:30

Billettelefon
Tlf. 3374 3412
cinemateket.dk

Telefontider
Tir-ons 14:00-22:00
Tor-fre 9:30-22:00
Lør 12:00-22:00
Søn 12:00-19:30

PARK MUSEER NE

INDHOLD

4 **Leder**
Drengerøven og kynikeren

ARTIKLER

5 **Interview**
Ordet har taget en snak med den originale svenske instruktør, Ruben Östlund, om hans kommende film *Force Majeure*

10 **Bag kulissen**
En tidligere praktikant på Nimbus Film rapporterer fra settet til Ole Christian Madsens kommende portrætfilm *Steppeulven*

14 **Filmanbefalingen**
Soundvenues filmredaktør Jacob Ludvigsen anbefaler Xavier Dolans *Heartbeats* fra 2010

TEMA - VOLD

16 **Michael Haneke**
Den østrigske mester vender volden imod os selv

20 **Ordets Top 5**
Børn med slag i

22 **Home invasion-genren**
Et kig på den skræmmende og meningsløse vold

26 **Filmstriber**
En tegneserie af Signe Lilja

27 **Sjov med vold**
Når vold og latter følges ad

29 **Quizside**
Brillér med din filmviden og vind biografbilletter i Ordets filmquizzer!

30 **Irreversible**
Gasper Noé giver en nøgtern og virkelighedstro fremstilling af volden

34 **Vold og censur**
'Fucks' vs. Guns: Debatten om vold på film raser stadig

37 **Oliver Stones' *Natural Born Killers***
Denne udgaves temafilm er en postmoderne leg med volden

KOLOFON

REDAKTION
Amanda Maria Stockholm James
Asta Koch
Bjørn Juul Andersen
Cassandra Hemmingsen
Cécile Anna-Camille Zimmermann
Emilie Fabricius Hacke
Malene Staarup
Maria Dich Pedersen
Niels Jakob Kyhl Jørgensen
Pelle Hegelund
Rasmus Molin Friis

SKRIBENTER
Bjørn Juul Andersen
Daniel Hartvig Nielsen
Ditte Fiil Ravn
Ida Lydom
Jacob Ludvigsen
Joachim Morre
Line Worm Poulsen
Malene Straarup
Niels Jakob Kyhl Jørgensen
Niels J. Harpøth
Peter Schepelern
Sara Prahl
Sean Berndorff-Nybo
Signe Lilja

LAYOUT
Thomas Hasse Therkildsen

TRYK
billigtryksag.dk

OPLAG
200

INPUT
Tag Ordet! Indlæg, artikler og ideer modtages med glæde. Send en mail til *redaktion@ordet.net* eller skriv til os på Facebook.

WEB
Læs anmeldelser og artikler fra filmens verden på *www.ordet.net*
Facebook: *fb.com/ordet.ifm*

LEDER

Drengerøven og kynikeren

”I’m a big fan of action and violence in cinema. That’s why Thomas Edison created the motion picture camera - because violence is so good. It affects audiences in a big way. You know you’re watching a movie.” Denne positive udtalelse om vold på film stammer ikke overraskende fra den amerikanske pastiche-instruktør Quentin Tarantino, hvis film dyrker volden som ren sjov og ballade.

Drengerøven Tarantino fylder sine film med over-the-top henrettelser udført af ofte übercool og elskværdige killers. Vold er sjovt, god filmkunst og simpelthen god og uproblematisk underholdning. Som seere bliver vi i en Tarantino-film distanceret fra volden – ikke konfronteret med den.

”My films are intended as polemical statements against American ’barrel-down’ cinema and its dis-empowerment of the spectator”. Citatet stammer fra den intellektuelle østrigske instruktør Michael Haneke, der på foruroligende vis konfronterer os med voldens væsen igennem kølig distancering, hvor det er umuligt for seeren at være inaktiv og æde volden råt.

Hanekes film er polemiske erklæringer imod Tarantino og resten af mainstream-banden og prøver at anfægte voldsdyrkelsen i samfundet - og på film. For vold på film og i medier er fascinerende, hvad enten afsenderen hedder Tarantino eller Haneke. For hvordan skal noget så grusomt som vold fremstilles? Og hvordan skal vi som seere forholde os til den? Sympatiserer vi med drengerøven eller kynikeren?

Derfor er temaet for denne udgave af Ordet VOLD. Vi kigger nærmere på de mest frastødende, tankevækkende og endda sjove fremstillinger af vold på film og i medier og byder dig, kære læser, velkommen til det mest hårdtslående og voldelige Ordet til dato.

God fornøjelse

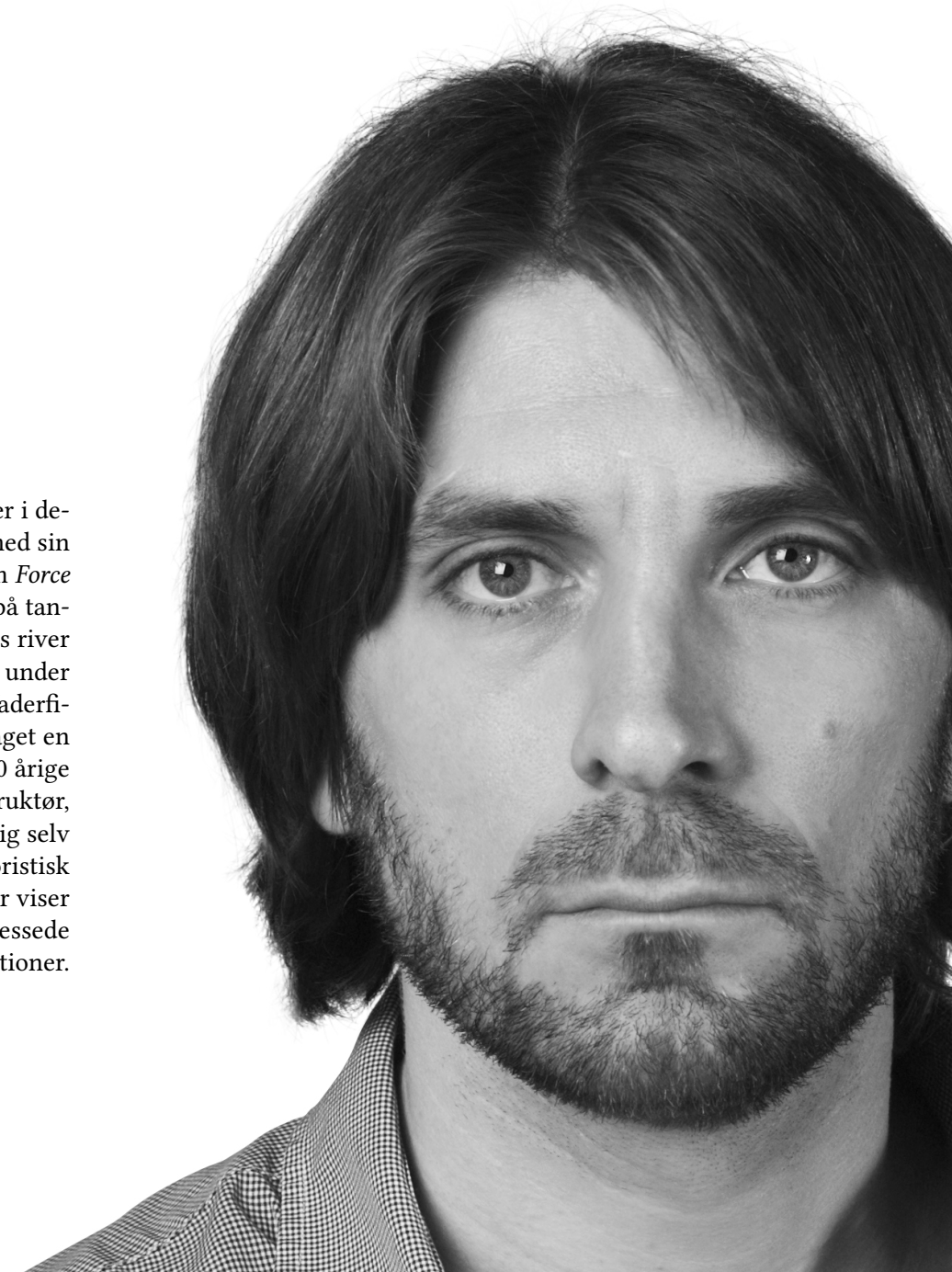
Af Bjørn Juul Andersen, Chefredaktør på Ordet #34

Illustration af Line Worm Poulsen

Situationerne er hovedkaraktererne i mine film

Af Bjørn Juul Andersen

Ruben Östlund er i december aktuel med sin fjerde spillefilm *Force Majeure*, der på tankevækkende vis river gulvtæppet væk under den maskuline faderfigur. Ordet har taget en snak med den 40 årige svenske instruktør, som opfatter sig selv som en behavioristisk filmskaber, der viser mennesker i pressede situationer.



Panikken har endnu ikke indfundet sig hos Tomas (Johannes Kuhnke), men sekunder senere efterlader han sin kone Ebba (Lisa Loven Kongsli) og deres to børn. En kontrakt er brudt.

Tomas og Ebba, et velhavende og succesfyldt svensk ægtepar i midten af trediverne, er rejst på en fem dage lang skiferie i de franske Alper med deres to børn. Under frokosten på dag nummer to sker dog det uventede: En lavine kommer styrtende ned imod restauranten. I en lang, statisk og meget Östlundsk indstilling ser vi, hvordan familiefaren Tomas panisk løber væk fra Ebba og børnene. Lavinen rammer dog ikke restauranten, og da støvet fra lavinen langsomt har lagt sig, kommer Tomas gående ind i framen igen. Katastrofen er afværget, men den stærke familiefar har spillet fallit. Lavinen er den store, uventede kraft, som filmens titel - det juridiske begreb 'force majeure' - ifølge Östlund referer til:

"Hvad jeg godt kan lide ved 'force majeure' er, at det er en stor kraft, der ændrer, hvordan vi ser på tingene og bryder en kontrakt. Og det er præcis, hvad der sker mellem Tomas og Ebba. De har en aftale om at være mand og kvinde i et ægteskab. Og så sker der noget uventet, og efterfølgende er der fuldstændig nye regler i deres ægteskab angående, hvem de er, og hvem de skal være".

Tomas vil nemlig ikke indrømme overfor den rystede Ebba, at han lod sin familie i stikken på restauranten. Og selv da Ebba på ydmygende vis konfronterer Tomas med hans kujonagtige adfærd foran deres fælles venner Mats og Fanny, afviser Tomas konsekvent anklagerne, og situationen mellem parret spidser til. Tomas kan dog i sidste ende ikke vedstå sin egen benægtelse, og i en komisk scene mister han fuldstændig fatningen og bryder storhulkende sammen foran både kone og børn og indrømmer, at han ikke kan holde sig selv ud. Gulvtæppet er nu revet helt væk under den ellers autoritære familiefar. Men han kommer langsomt på benene igen og vinder faktisk noget af den tabte ære tilbage, da Ebba i filmens afsluttende scene løber ud af bussen på vej hjem fra ski-hotellet og efterlader Tomas og børnene alene. Östlund prøver med denne scene at fremhæve de forskellige forventninger til kønnene, og man kan ane et beskedent forsvar af Tomas' handlinger:

"Jo, Tomas vinder noget af

Ruben Östlund

Født 1974 i Styrsö, Göteborg. Startede sin filmkarriere med at lave skifilm. Uddannet fra Göteborg Filmskole i 2001. Spillefilmsdebuterede i 2004 med *Gittarmongot*. Blev for første gang udtaget til Cannes i kategorien Un Cetain Regard med *De Ufrivillige* i 2008.

sin værdighed tilbage i slutningen af filmen. Ebba gør det samme, som Tomas gør ved lavinen. Hun løber ud af bussen og efterlader også sin familie. Og når jeg siger det til folk, mener de ikke, at det er det samme. Men hvis man forestiller sig, at det var Tomas, der løber ud af bussen, så kan man sammenligne forventningerne til kønnene. Tomas kunne ikke tillade sig at løbe ud af bussen, og det er, hvad jeg har været interesseret i at fremhæve, da jeg synes, at kvinder har retten til at handle irrationelt ud fra deres følelser, mens mænd har en loyalitet overfor familien. De skal beskytte familien og handle rationelt. De kan ikke være neurotiske og handle ud fra deres følelser. Og disse forventninger til kønnene, og hvem vi burde være, er en stor del af filmen".

Filmografi

Force Majeure (2014)

Play (2011)

Händelse vid Bank (2009)

–kortfilm

De Ufrivillige (2008)

Scene nr: 6882 ur mitt liv (2005)

–kortfilm

Gittarmongot (2004)

Familj igen (2002)

–dokumentar

Situationerne er i centrum

Östlunds film tager ofte udgangspunkt i situationer, hvor ganske normale mennesker er konfronteret med et dilemma. I samfundssatiren *De Ufrivillige* (2008), hans anden fiktionsspillefilm efter den knap så succesfulde *Gitarrmongot* fra 2004, udspiller én af multiplottets handlinger sig i en bus, hvor en kvindelig skuespiller, efter at have ødelagt et gardin på toilettet, nægter at tage skylden, selvom den yderst retskafne buschauffør nægter at køre videre, før synderen er afsløret. Chaufføren starter først bussen, da en familiefar får sin uskyldige femårige søn til at indrømme ugerningen. Alt imens sidder skuespilleren og lader som ingenting. Det er disse små og absurde situationer, som vi alle kender så godt, der gennemsyrer Östlunds film. Men dømmer Östlund ikke sine karakterer ved at vise deres løgnagtige og ofte kujonagtige adfærd, som hos Tomas i *Force Majeure*?

"Nej, det vil jeg ikke mene. Jeg er interesseret i situationerne. Jeg synes, at situationerne er hovedkaraktererne i mine film. For eksempel ved lavinen, hvor manden løber væk. Situationerne er mere interessante end Tomas og Ebba som individuelle personer. Jeg vil gerne holde lidt afstand til dem, da jeg mener, at man reelt kan udskifte Tomas med en anden karakter. Tomas som et individ er ikke særlig væsentlig, da en anden karakter ville have de samme problemer. Jeg prøver at identificere det sociale pres Tomas er udsat for. Denne fremgangsmåde bruger jeg altid i mine film".

- Du siger, at du ikke dømmer dine karakterer, men nogle handlinger er vel bedre end andre?

"Jo, måske skulle Tomas sige undskyld for, at han løb væk og ikke lyve omring det. Men det *Force Majeure* ligesom viser er, at det er utroligt hårdt for os mennesker at miste vores identitet. Vi har megen identitet forbundet med os som mand og familiefar – og lige så snart vi mister denne identitet, er det utroligt nemt at begynde at lyve for dig selv og for andre. Det er ligesom kaptajnen på Costa Concordia, der løj om, at han var faldet ned i en redningsbåd. Det er en meget dum løgn, men jeg kan stadig identificere mig med, hvad han gjorde. Han er ved at miste sin identitet som kaptajn og som mand og har begået en kriminel handling, der på mange måder er forfærdelig. Det er så smertefuldt at se det i øjnene. Det er noget, jeg har interesseret mig for i lang tid: Vores frygt for at tabe ansigt – og hvad vi er i stand til at gøre for at undgå at tabe ansigt".

Den menneskelige adfærd

Östlunds fokus på det sociale pres og dilemmaerne i absurde situationer kommer tydeligt til udtryk i hans knastørre kortfilm *Händelse vid Bank* fra 2009. Hele den 12 minutter lange film består af én indstilling, hvor kameraet på stor afstand observerer et mislykket bankrøveri, hvor de tilfældige og handlingslammede tilskuere til røveriet er i centrum. Filmen viser tydeligt Östlunds interesse

i at observere menneskers adfærd i pressede situationer, som instruktøren også selv giver udtryk for:

”Jeg er meget interesseret i at kigge på mennesker i et behavioristisk perspektiv og jeg tror ikke, jeg dømmer karaktererne på en traditionel angelsaksisk måde. Jeg er nærmere interesseret i at kigge på dem som dyr. At kigge på de mekanismer, der får dem til at gøre, som de gør, finder jeg yderst interessant.”

Men håber du ikke på, at vi som tilskuere tænker over, hvordan vi selv ville reagere i de situationer, du viser i dine film?

”Jo, selvfølgelig. Jeg leder altid efter et dilemma for karaktererne at tage stilling til. Og ingen af valgmulighederne er nemme. Så det er aldrig nemt for karaktererne faktisk at gøre det rigtige. Der er altid hårde konsekvenser, ligegyldigt hvad de vælger. Jeg kan virkelig godt lide de situationer, hvor man identificerer sig med, at det er hårdt at gøre det rigtige”.

At observere mennesker i pressede situationer er også et gennemgående tema i Östlunds tredje spillefilm, den kontroversielle *Play* fra 2011. Filmen blev af mange debattører og anmeldere – især i Sverige - kritiseret for at være racistisk. Også i Danmark var meningerne delte, og filmanmelder Johannes. H. Christensen skrev bl.a. i sin anmeldelse i Jyllandsposten, at *”de fem rødder er sorte og så frastødende, at filmen balancerer på kanten af racisme”* og kvitterede med 2 stjerner. *Play* følger tre svenske børn, der efter et besøg i et storcenter bliver

> ”Jeg er nærmere interesseret i at kigge på dem som dyr.”

forfulgt af fem jævnaldrende indvandrerdrenge, som til sidst ender med at frarøve børnene deres telefoner og penge. Mens *Play* føltes som et brutalt og provokerende politisk knytnæveslag, føles *Force Majeure* lettere og mere humoristisk. Men Östlund mener stadig, at *Play* til en vis grad dyrker den samme absurde humor som hans andre film.

”Jeg tror, det handler om, at vi føler, at det er okay at grine af en velhavende familie på et skiresort. Vi føler ikke, at vi må grine af fem indvandrerdrenge, der er fra en anden socialøkonomisk gruppe end os selv. Jeg synes, at det handler meget om seerens perspektiv – om seeren er under eller over dem, vi kigger på. Problemet er, at vi kigger på drengene fra *Play* ovenfra og ser dem som ofre. Vi er i en mere privilegeret situation, end de er. Så det er det perspektiv, vi kigger fra, som gør humoren mere tydelig i *Force Majeure*”.

Men vil du virkelig karakterisere Play *som en humoristisk film?*

”Jeg synes, at der er elementer, der har den samme form for humor som i *Force Majeure* og *De Ufrivillige*, da der bliver leget med stereotyperne af den sorte mand. Men vi venter på, at de værste ting sker, når vi ser *Play* – at ofrene bliver dræbt eller lignende – og det er selvfølgelig også et mere seriøst set-up”.

Play blev, kontroverserne til trods, Östlunds internationale gennembrud, da den høstede stor ankerkendelse for dens kompromisløse fremstilling af normale menneskers frygt for at blande sig i ubehagelige og voldelige situationer i det offentlige rum, som tvinger dem (og os seere) til at se vores fordomme overfor indvandrere i øjnene. I en rammende scene overfalder to af indvandrergruppens medlemmer en af deres egne venner i en bus. Ingen i bussen reagerer, mens overfaldet står på, men da roen igen har lagt sig kommer en velklædt svensk mand op til den forslåede og chokerede dreng og giver ham sit telefonnummer - hvis nu han skal vidne i retten. Denne scene rammer essensen af Östlunds film: De fungerer som et spejl på samfundet, hvor vi som mennesker iagttages uden fordømmende moralisering. Manden er jo ikke et dumt svin, da han tydeligvis vil hjælpe drengen, men alligevel virker hans gestus kold og kynisk i betragtning af, at han kunne være grebet ind før. Men hvad ville man selv gøre i sådan en

"Alle kan relatere til at være i en bus, hvor der sker noget akavet, da vi ikke kender vores egne grænser for, hvornår vi ville gøre noget" siger Östlund. I *Play* foregår meget af handlingen i busser, toge og sporvogne.

situation? Ville man gribe ind og risikere selv at få tæsk? Og spiller det en rolle, at de involverede er tre indvandrerdrenge? Man tvinges til at stille sig selv disse spørgsmål.

En ny stil

Den kolde, vemodige og næsten onde stemning i *Play* skyldes i høj grad den tunge stil med lange, statiske indstillinger uden æstetisk flødeskum som underlægningsmusik og nærbilleder. I *Force Majeure* har Östlund i høj grad vendt denne tableaustil ryggen og bevæget sig over i en mere dynamisk og formalistisk stil, der skal underbygge dramaet.

"*Play* var et helvede at klippe, da den var konstrueret ud fra 42 enkeltoptagelser, hvilket gjorde det virkeligt svært at skabe dynamik i klippeprocessen. Så da jeg startede med at lave *Force Majeure*, ville jeg op i et højere tempo, og hermed have muligheden for at skrue tempoet ned i nogle situationer og skabe noget helt anderledes".

Dramaet i *Force Majeure* er også mere karakterbundet end i både *De Ufrivillige* og *Play*, og ifølge Östlund skulle dette også underbygges af stilen.

"Meget af dramaet i *Force Majeure* foregår inden i karaktererne: Hvad de tænker, føler og slås med indvendig. Så jeg blev nødt til at komme tættere på dem og fokusere på deres ansigter og ikke kun iagttage dem fra distancen som i *Play* og *De Ufrivillige*. Så det er mange ting, der gør *Force Majeure* mere tilgængelig end mine tidligere film".

Og det klæder instruktøren godt at komme tættere på sine karakterer. For selvom situationerne er hovedkaraktererne i Ruben Östlunds film, har han med *Force Majeure* skabt nogle stærke og vedkommende karakterer, der dog må lide i instruktørens filmeksperiment om menneskelig adfærd. Med *Force Majeure* har Östlund lavet sin mest tilgængelige og helstøbte film til dato, som uden tvivl vil få mange mænd til at tænke over deres egen mandighed. Östlunds projekt er lykkedes.

Force Majeure vandt Jury Prisen i Un Certain Regard på Cannes Filmfestivalen i år. Filmen har dansk biografpremiere d. 11. december.

Du kan desuden vinde billetter til netop* Force Majeure *ved at deltage i vores quiz. Se side 29 for mere info.

Eik (Joachim Fjelstrup) og Iben (Marie Tourell Søderberg) er hippiecool på deres formative tur gennem Europa.

Da mine røgskyer bidrog til atmosfæren

Under sit praktikophold på Nimbus Film var Niels Jakob fem dage på optagelse på Steppeulven, Ole Christian Madsens portrætfilm om Eik Skaløe – som junkiestatist, som glorificeret stopskilt og som nysgerrig hang around.

Af Niels Jakob Kyhl Jørgensen

"Hvis I tager billeder herude, får I tæsk med et stumpt våben."

Det bliver sagt med et smil, men budskabet er alligevel utvetydigt nok, til at alle lader mobilen blive i lommen. Vi bliver vist over til et bord med snacks og bedt om at vente pænt, mens OC Madsen (aldrig Ole Christian) forbereder optagelserne med resten af holdet, iført sin signaturkasket. Det er 2. oktober 2013, sidste halvdel af første optagedag på *Steppeulven* (der dengang havde arbejdstitlen *Itsi Bitsi*), og Eik Skaløe skal til at lave et apotekerbræk i Hornbæk med sine morfinhungrende junkievenner. Jeg er en af vennerne.

Egentlig er jeg bare praktikant på Nimbus Film, men mit hår fik casterens interesse: Jeg har frabedt mig klipninger, siden jeg var 10. Da jeg ankommer på settet, er jeg dog langt fra den mest hårfagre i gruppen, for alle statisterne er castet på håret. Vinderen er dog Christian Gade Bjerrum, der spiller narkoguruen Christian, med en vildvoksen sort manke og matchende skæg. Da jeg mødte ham, spurgte han mig forundret: "Vasker du dit hår?"

Vi kommer i kostume: Gamle veste, revne kjoler og slidte t-shirts under kæmpestore jakker, alt sammen i udvaskede nuancer af beige, blå og orange. Der er mere narkovrag end flipper over os, og de violette snabeltyrkersko er ikke til at få øje på.

”De andre statister bliver sminket junkie-beskidte – jeg behøver ikke, siger de.”

Faktisk ligner jeg en hippie-junkie så meget, at filmens kostumier beder om min telefon, så hun kan tage nogle billeder til min kæreste. I det mindste fik hverken hun eller jeg tæsk med et stumpt våben.

Da OC og co. er færdige med at forberede kranskuddet, bliver vi kaldt over. Ud over hudplejeprodukterne og dankortautomaten ser apoteket ikke ud til at have ændret sig, siden den virkelige Eik huggede morfin, der dengang var belejligt opbevaret i letstjælelige glaskrukker. Vi får en krukke i hver lomme, tre i favnen og to-tre fyldte sække at bære på og desuden en cigaret pr. mand. ”Husk at pulse godt på smøgerne. Vi skal have den rigtige atmosfære.”

Joachim Fjelstrup (filmens Eik) og Christian morede sig med at køre rundt på settet på en veteranknallert før optagelserne. Nu vil den ikke starte, og mens vi baggrundsstatister cykler febrilsk væk med lommerne fulde af stoffer, prøver Joachim, Christian og Marie Tourell Søderberg (som Eiks store kærlighed Iben) at sparke den i gang i forgrunden.

Det lykkes i femte forsøg, og vi går videre til selve brækket: Joachim skal smadre en rude og åbne døren for os andre. OC placerer statisterne omkring sine skuespillere og tager fat i mig: ”NJ, hvis nu du stiller dig ved siden af Marie.” Når døren er åbnet, skal vi gå ind, og jeg først, men da kameraet ruller, ved jeg ikke helt hvornår – så jeg tager et forsigtigt skridt frem og så tilbage, da ingen følger med. Det gør de, da jeg prøver igen, men da OC ikke vil have flere takes, bliver jeg lidt urolig: Lægger man ikke mærke til det?

Det tænker jeg over, indtil vi dagen efter tager et smugkig på Nimbus: Jeg er helt ude af frame, men mine røgskyer bidrager til atmosfæren.

Itsi Bitsi, ta’ med mig til Malmø

Klokken er fem om morgenen på en kold novembertorsdag, og både skuespillere og statister står parat på parkeringspladsen foran Nimbus. *Steppeulven* har optaget i Kroatien den sidste måneds tid, men er vendt tilbage for at tage de sidste scener i Malmø. De andre statister halvsover stadig, men jeg er nærmest morgenfrisk: Sammen med skuespillerne har jeg været på optagelse siden mandag og har i dag sovet en time længere end normalt.

Fakta om Steppeulven

1962. Den unge aktivist Eik Skaløe forelsker sig hovedkulds i den smukke Iben Nagel Rasmussen, men Iben er barn af tiden og tager parolerne om fri kærlighed og sex alvorligt. Eik indleder en kamp for at vinde hele hendes kærlighed, men må erkende sit nederlag, og i 1968 rejser han uden sin elskede Itsi Bitsi til Nepal, drømmenes land i øst. En rejse han aldrig vender hjem fra.

Instruktion: Ole Christian Madsen

Manus: Bo hr. Hansen og Ole Christian Madsen

Medvirkende: Joachim Fjelstrup, Marie Tourell Søderberg, Christian Gade Bjerrum

Premiere: 19. februar 2015

Jeg var blevet hvervet igen et par uger forinden, denne gang som ”assisterende location manager”.

Rent praktisk gik det ud på at rende frem og tilbage med trafikkegler og pænt bede fodgængere gå udenom, så det ikke larmede, mens holdet optog en familiemiddag i en lejlighed over gaden. På tre dage var det kun en gruppe teenagedrenge, der ikke ville gå udenom: De snakkede højlydt hele vejen hen til en opgang over for lejligheden. Her mødte de en bekendt, truede ham med en pistol og spænede væk – forbi mig, der gjorde mit bedste for at virke usynlig. ”Tystna på gatan!” skrattede det i walkien.

Det var også det mest spændende, der skete de dage. Før lejlighedsscenerne var i kassen, havde jeg både slået min rekord i Doodle Jump, tegnet en hinkebane og endda læst alle teksterne til mit tilvalgsfag. Alene det at være på et "rigtigt" filmset er skam interessant nok, men morskaben er omvendt proportional med ens afstand til selve optagelserne – hvis man skal bruge en walkie for at holde kontakten, er det en god idé at have en bog med.

Torsdag tegner til at blive mere interessant: Det er anden del af statistjobbet, og Eik, Iben og Christian skal junke apotekerrovet med deres hippievenner. Vi ankommer i Malmø til et lurvet lejlighedskompleks i 60'er- beton, og produktionen holder parat på parkeringspladsen. Mens holdet tager nogle eksteriørskud, kommer vi tilbage i kostume, får en kop kaffe og sætter os til rette i venteværelset. "Er her et spil kort?" bliver der spurgt. "Vi kunne også se en film," foreslår en anden. Mens de andre går i gang med *Road to Perdition*, går jeg ud for at se, hvad der sker udenfor.

Her gør en stuntmand sig klar til at springe fra en altan på sjette etage – barfodet og i jakkesæt. Hele holdet er stimlet sammen for at se på. "En af hans kolleger døde for nogle år siden, da han forsøgte det stunt," får jeg at vide, "men det var noget højere." Vi holder vejret, da han springer, og landingspuden nærmest eksploderer omkring ham, da han lander i midten. Før den har lagt sig, går han fuldstændig fattet ud og hen til OC: "Kan du prøve at baske lidt mere med armene?"

En dunhammeraften på sjette etage

Joachim sidder med benene over kors og et slidt eksemplar af Herman Hesses Steppeulven slået op i skødet. Marie roder ham i håret med blikket indstillet på uendeligt, og han rokker frem og tilbage i en morfinrus, mens han messer indledningen forvildet og febrilsk: "Der var engang en der hed Harry, han gik på to ben og var et menneske, men i grunden var han dog en Steppeulv." Vi sidder i en lydhør cirkel omkring, rokker i takt og laver "ohm"-lyde, mens vi pulser på falske joints og koncentrerer os om at efterligne effekten af et rusmiddel, vi aldrig har prøvet.

"Tak!" siger OC og kommer over. Han har stadig signaturkasketten på, men som alle på holdet har han taget overtøjet af. Produktionen har lånt et par pensionistlejligheder til narkoscenerne, og lige nu er vi 12- 14 mand stuvet sammen i den ene dagligstue: Den er ryddet for møbler, vi har smidt et par beskidte madrasser på gulvet, og så ligger morfinkrukkerne spredt ud hist og her sammen med chillumpiber og (falske) hashklumper. Det ligner en narkobule til forveksling.

"Prøv at sige det lidt mere messende, med tryk," instruerer OC. "Og Marie, prøv at pille lidt mere ved hans øre." Os statister beder han rokke mere rytmisk og i øvrigt smide noget tøj. OC's hippier junker ikke fuldt påklædt. Marie stemmer i: "I Kroatien havde vi nøgenmandage. Og –tirsdage. Og –onsdage." Pigerne får lov at beholde BH'erne, men alle må i bar overkrop, selvom kun Joachim er decideret junkietynd – han har undgået frokostbuffeterne til fordel for tørre vegetarfalafler under hele produktionen.

Vi får lidt hurtig makeup; denne gang er det ikke skidt, men sved, i klamme kager, som havde man blandet husblas med *Ghostbusters*-ektoplasma. Min falske joint er gået ud, så jeg får en ny – en af fyrene fra holdet pulser løs under hvert take, så der altid er friske smøger parat.

Baggrund

Sammen med folkemusikeren Stig Møller stiftede Eik Skaløe syrerockgruppen Steppeulven, der i 1967 blev frontfigurer for ungdomsoprøret med pladen Hip. De nåede dog aldrig at følge op på succesen: Eik begik selvmord på en rejse til Indien i 1968.

Eiks stormfulde kærlighed til Iben Nagel Rasmussen ligger til grund for mange af Steppeulvenes tekster.

Ole Christian Madsen har som 20-årig lavet en dokumentarfilm om Eik og Ibens forhold: Kun for forrykte. At fortælle historien som en spillefilm har været en ambition lige siden.

”Værsgo!” lyder det fra køkkenet, hvor det meste af holdet står klemt. Joachim går i gang, og vi andre følger med – Christian er i hjørnet og messer med gefühl. ”Der VAR engang EN, der hed HARry –”, pulse, pulse, ”– han gik på TO BEN og var et MENneske–”, ohm-ohm, ”– men i GRUNDen VAR han dog en STEPPE- ulv”. Vi ruller ihærdigt med defokuserede øjne og rokker så energisk, at vi støder ind i hinanden, og for hvert take bliver vi svedigere og mere afklædte. En af statisterne tilbød at stå på hovedet, og hun bliver mere og mere rundtosset. Da vi endelig har messet færdigt, er stuen en ildelugtende sauna, fyldt med røg og en varm hørm af sur tobak og (ægte) sved.

…og så i seng

Vi ånder dybt, da scenen endelig er færdig, og vi bliver vist ind i lejligheden ved siden af. Her bor en gammel, svensk dame normalt, og mens nogle kigger på nips, familiefotos og svensk aften-tv, tager jeg 15 minutter på sofaen. Klokken er hen ved otte på en mørk novemberaften, og jeg er fuldkommen smadret.

Inden længe bliver vi hentet tilbage til den sidste scene: Eik og Iben vågner op den efterfølgende morgen, mens deres generiske junkievenner sover hulter til bulter bag dem. Da vi messede, dansede og spassede ud på legemorfin og psykedelisk placebo, var det blevet mørkere, efterhånden som solen gik ned, men nu er der sat morgenlys: Kæmpestore hvide skærme lyser ind gennem altanvinduerne, og fra at have været fuldstændig segnefærdig, føler jeg mig pludselig morgenfrisk. Sjovt, som den slags virker.

Vi tager scenen et par gange, men hvor fotografen under narkofesten luskede rundt med kameraet som et rovdyr efter bytte, er der ingen tvivl om motivet i denne omgang, og det varer ikke længe, før der bliver kaldt fra køkkenet: ”It’s a wrap!”

Det er det i hvert fald for de fleste: OC tager med Joachim og et par andre til Argentina i januar for at optage den udsultede Eiks mentale deroute, men Christian og Marie – og hele resten af holdet – er nu færdige efter at have arbejdet mere eller mindre konstant sammen i en måned. Hvis stemningen er vemodig, er det nu svært at spore; efter så mange lange dage vil alle bare hjem og sove. Jeg smider kostumet og vasker noget indtørret teatersved væk, og efter en smuttur i Søborg (”Kan du ikke lige køre kostumebilen hjem?”) er det præcis, hvad jeg gør.

Da Iben forlader Eik, får han afløb for sine frustrationer ved at danne syrerockgruppen Steppeulvene.

Ordet stiller folk fra filmverdenen spørgsmålet: Hvis du kunne anbefale en film – uanset almen interesse, aktualitet eller akademisk pondus – hvad skulle det så være?

Kærligheden som fantasi, filmen som legeplads

– Om *Les Amours Imaginaires*

Af Jacob Ludvigsen, filmredaktør på Soundvenue

Xavier Dolan insisterer på, at han kun har set en enkelt eller to af Jean-Luc Godards film. "Og jeg kan virkelig ikke lide dem," tilføjede han i et interview for lige at slå et ekstra søm i ligkisten på den franske nybølges store (og stadig nulevende) nestor.

Når man ser den canadiske instruktørs fransksprogede *Les amours imaginaires* (engelsk titel: *Heartbeats*) fra 2010, føler man sig dog ret overbevist om, at det er løgn. Det er en film, der står på skuldrene af Godards lyst til at lege med filmsproget, og som tilmed åbenlyst citerer franskmandens mesterværk *Le Mépris* med sine markante sengescener af henslængte kroppe i stærk neonbelysning. Men den provokerende udtalelse er typisk Dolan. Hans film er viltre, excentriske, sommetider nærmest infantile i deres glitrede æstetisering. De er ikke perfekte, men hvem gider forlange perfektion af en fremstormende instruktør, der *vil* det hele og tror på, at han også *kan* det?

LES AMOUR IMAGINAIRES XAVIER DOLAN, 2010, CANADA

Xavier Dolan har lavet fem spillefilm. Han skriver dem selv, instruerer, klipper og er kostumedesigner. I tre af dem spiller han tilmed en af hovedrollerne. Fik jeg sagt, hvor gammel han er? 25! Han er en stilbevidst, homoseksuel og ekstremt velartikuleret prettyboy og et gudsbenådet talent, der godt selv ved, at han er det. Jeg interviewede ham under Cannes-festivalen tidligere på året, hvor hans '*Mommy*' (dansk premiere til april) var på alles læber, og selvtilliden lyste ud af ham. Men han udstråler også en sitrende sårbarhed, der gør det svært ikke at holde af ham.

Det er netop denne blanding af overmod, stilbevidsthed og sensibilitet, der gennemsyrer hans værker og ikke mindst *Les amours imaginaires*, hans anden film. Det er en simpel historie om to bedstevenner – den lidt anspændte Marie (Monia Chokri) og den homoseksuelle Francis (Dolan) – som forelsker sig i den samme fyr, den æteriske Adonis-skønhed Nicolas (Niels Schneider), der måske er biseksuel, måske polyamourøs og med sikkerhed lidt af en *tease*.

Den centrale *ménage á trois* vækker naturligvis minder om en anden nybølgeklassiker, Francois Truffauts *Jules og Jim*, men filmen udspiller Marie og Francis' intense forelskelse og indebrændte jalousi i en form spækket med slowmotion, excessive farveholdninger og et spraglet musikrepertoire, der spænder fra The Knife til Bach og en italiensk udgave af Chers *Bang Bang*. Hovedplottet bliver løbende brudt op af simuleret autentiske interviews med unge mennesker, der fortæller om deres svære kærlighedsliv, og det akkumulerer til en florlet film, man glider lige igennem. Men lidt som i Soderberghs indie-milepæl *Sex, lies and videotape* er der også dybde bag den henslængte overflade, og uden at være egentligt intellektuelt krævende skaber Dolan en præcis menneskelig følelse af umulig og indbildsk forelskelse og kærligheden som fantasi.

Netop det er med til at løfte Dolan til mere end en storskrydende nybølge-imitator. Hans popkulturelle selvbevidsthed gør ham til en instruktør, der rammer (og definerer) en særlig zeitgeist – som den intelligente stemme til en ung generation af selvoptagede, men følsomme og reflekterede storbyunge. Den franskprogede og homoseksuelle pendant til Lena Dunham, om man vil.

Efter *Les amour imaginaires* lavede Dolan den endnu mere grænsesøgende – og skiftevist uimodståeligt og irriterende ujævne – *Laurence Anyways*, før han med *Tom at the Farm* demonstrerede, at han også behersker en mere stramt komponeret psykologisk spænding. Alle tre film kan ses som byggesten frem mod *Mommy*, instruktørens foreløbige hovedværk (om en mildt sagt uregerlig teenager og hans bramfri mor), der blander det formmæssigt eksperimenterende, det excentriske temperament og et psykologisk portræt med langt større tyngde end i Dolans tidligere film.

I en årrække har den stringente realisme sat dagsordenen på artfilmscenen med Palme-vindere som de belgiske Dardenne-brødre, østrigske Michael Haneke og tyrkiske Nuri Bilge Ceylan som vigtige eksponenter. Alene af den grund er den flamboyante, purunge Xavier Dolan et friskt pust med sin suveræne filmfornemmelse og befriende megalomane mangel på selvbeherskelse. Man kunne have undet ham en større pris ved årets Cannes-festival end Prix de Jury (tredjepræmien), men det var på sin vis passende, at han delte den med en ganske særlig person, nemlig instruktøren bag *Goodbye to Language*, der også deltog i hovedkonkurrencen: Jean-Luc Godard.

Kold og ubarmhjertig – et blik på volden i Michael Hanekes film

Af Niels J. Harpoth

Billedet er grynet og kameraet håndholdt. En gris' hvinen får en brat ende, da en slagtepistol sættes for dens pande, og aftrækkeren trykkes i bund. Dyret dejser om, og krampetrækningerne fortsætter lidt endnu, mens blodet ikke sprøjter, men stille og roligt løber ud af skudhullet. Klippet stopper og spoler tilbage. Scenen får lov til at udspille sig igen, denne gang i slowmotion. Den lavere framerate skaber hak i billedet, og rumklangen, der tilføjes lyddesignet, får det dræbende skud til at runge, som var det et menneske, der blev henrettet.

Michael Haneke

Født 1942 i München, Tyskland, men voksede op i Wien.

Studerede psykologi, filosofi og drama på Universitet i Wien.

Spillefilmsdebuterede med *Der Siebente Kontinent* I 1989.

Har vundet Guldpalmen 2 gange med henholdsvis *Det Hvide Bånd* (2009) og *Amour* (2012).

Sådan starter Michael Hanekes *Benny's Video* (1992). Benny er en afsondret teenager opslugt af exploitationfilm, som han ser i sit mørklagte værelse. Her har han sat et kamera op, så det kigger ud mellem gardinerne, så han kan følge med i livets gang på gaden. Et møde med en jævnaldrende pige ender med hendes død på gulvet i hans værelse. Hun bliver skudt i maven med slagtepistolen, men om det er overlagt, er ikke til at sige, og efter flere minutters vriden, skrigen og klynken på gulvet gør Benny det af med hende. Scenen får lov til at udspille sig på Bennys tv, som er koblet til endnu et kamera. Indstillingen er blodløs og grænseløst forstyrrende i kraft af Bennys umiddelbare mangel på forståelse for, hvad der er sket, samt hans løsning på problemet: at aflive hende, hvilket kræver mere end ét forsøg. Benny er blevet fuldstændig distanceret fra voldens realitet igennem sin fortæring af den filmiske vold, men konfronteres nu af dens reelle natur. *Benny's Video* er interessant, da man kan se små antræk til flere af Hanekes mere berømte værker som *Funny Games* (1997) og *Skjult* (2005). De greb, som Haneke bruger i sin behandling af vold, tilskuerrollen og disses indbyrdes forhold, har deres rødder her.

Fremhævelse i distance

Haneke er ikke bare interesseret i at vise mange forskellige voldshandlinger. Han vil udfordre publikums forhold til hver eneste af dem, så man ikke bare passivt oplever dem. Man tvinges til refleksion. Instruktøren har da også tidligere udtalt, at målet med hans film er "at voldtage publikum til uafhængighed". Den slags udtalelser ville lyde bedre fra filmskabere som Gaspar Noé eller Virginie Despentes, for Hanekes film får ikke deres foruroligende karakter gennem hysteriske sansebombardementer, men tværtimod gennem den iskolde ro, de besidder.

Haneke udtalte til en pressekonference i Cannes i forbindelse med *Det Hvide Bånd*s premiere i 2009, at "alle hans film handler om vold", og det kan der dårligt argumenteres imod. Haneke er interesseret i at vise volden, som den er. Det gør han i distancerede indstillinger, som ofte er statiske og langsomme som gletsjere. Her er der ingen ikke-diegetiske elementer taget i brug for at understrege pointen. Voldshandlingerne, hvad end det er fysiske, verbale eller seksuelle overfald, bliver serveret uden nogen form for filmisk filter, der kan hjælpe til at distancere tilskueren fra det hændende. Væk er det skrigende lyddesign og den overbærende underlægningsmusik, som dikterer tilskuerens reaktion. Tilbage står destruktionen alene, og man bliver ude af stand til at ignorere den.

Alligevel er volden sjældent fuldt ud synlig i Hanekes værker. De befinder sig ofte et sted i grænselandet mellem off- og onscreen, eller også foregår de så dybt i billedet, at alle de blodige detaljer kun forekommer for det indre øje; blodet sprøjter på væggen, men man får aldrig rigtig såret at se. Man er jo efterhånden som tilskuer blevet kodet til, at volden bliver fremhævet, at den bliver blæst op, så man kan se hver en detalje. Når det visuelle udtryk på denne måde bliver minimeret, er det så meget mere effektivt, da udbruddene sker uafhængigt af filmiske virkemidler som klip til nærbillede. Det bryder med tilskuerens vante måde at se vold, og uroen intensiveres. Det er en sadistisk leg med tilskueren, som frarøves muligheden for at finde fred i filmisk eskapisme. Når det kommer til Haneke, er det nemlig strengt forbudt at være inaktiv beskuer.

Nonchalant sadisme i *Funny Games*.

Filmisk sadomasochisme

I Hanekes home invasion-klassiker *Funny Games* finder man hans absolut mest eksplicitte behandling af tilskuerens forhold til film og vold deri. Her terroriseres en overklassefamilie (far, mor, barn og hund) af de to unge mænd Paul og Peter. I stedet for bare at lave en klassisk gang ubehagelighed vælger Haneke at flå den fjerde mur fra hinanden og aktivt inddrage publikum i det sadistiske spil. Paul blinker til én, mens de sagesløse ofre gang på gang fornedres og ydmyges. Paul og Peter indgår nemlig et væddemål med familien: Hvis familien er i live den næste morgen, vinder de, hvis ikke, så vinder Paul og Peter. Paul vender hovedet mod publikum og spørger ind til, hvem de holder med. Man må da holde med familien, ikke? Men hvorfor går man så ind til en film som Funny Games? Hvis man holdt med familien, hvorfor så forblive i filmen, når det hurtigt står klart, at der intet håb er at finde? Der opstår et sadomasochistisk forhold mellem publikum og film, som der til sidst sættes fokus på, når Paul og Peter diskuterer det omskiftelige forhold mellem virkelighed og fiktion. I sidste ende sidder man med en følelse af at være blevet slæbt ind til forhør for sin passive medvirken i overfaldet.

Åbne sår og lukkede døre

I *Skjult* er det Hanekes fascination af voyeurismen, som kommer til udtryk. En overklassefamilie begynder at modtage anonyme videobånd med timelange optagelser af deres lejligheds facade. Visheden om, at de bliver overvåget, skaber ravage i familiens liv, og deres facader begynder langsomt at krakelere. Her er der langt mellem selve voldshandlingerne, men de ligger konstant og lurer lige under overfladen. I hver af de mange konfrontationer i filmen – hvad end det er mellem mand og kone, mand og fjende eller bare mand og fremmed – skabes der en følelse af, at volden kan eksplodere når som helst. Denne fornemmelse gennemsyrer filmen og bevirker, at filmens ene egentlige voldshandling fremstår så meget mere forstyrrende. Ikke blot fordi, at den foregår dybt inde i en indstilling, men fordi at voldshandlingens naturlige karakter bliver ændret i filmen. Et selvmord bliver gjort til en aggressionshandling, der aktivt skal forvolde skade på andre – beskuerens forestillinger om selvmordet som handling vendes på vrangen og dette brud med normaliteten har en utroligt forstyrrende effekt. Det er et af de finere eksempler på

Hanekes brug af kontekst i forbindelse med hans undersøgelse af voldens natur.

I Guldpalmevinderen *Det Hvide Bånd* (2009) plages den lille tyske landsby Eichwald af sadistiske og tilsyneladende tilfældige voldshandlinger – snubletråde bliver spændt ud for heste, børn bortføres og mishandles. Det er dog ikke bare disse mystiske afstraffelser, der forpester byen, som i sin kerne er bundrådden. Fysisk, emotionel, verbal og seksuel vold florerer i det autoritære samfund, hvor en håndfuld patriarkalske skikkelser sidder på magten. Ligesom *Skjult* antyder *Det Hvide Bånd*, frem for at vise – piskningen af en ung dreng foregår bag lukkede døre, hvor smældene får lov til at runge, og endnu en gang spiller den filmiske distance til handlingen en afgørende rolle i ubehaget. Lige når man har vænnet sig til, at alt bliver holdt lidt på afstand, præsenteres man for et nærbillede af drengen Karlis forslåede ansigt og blodige øjne, mens han hjælpeløst klager sig i store smerter. Det er et filmisk valg, der næsten kan indfange alt, Haneke er som filmskaber: Lige når man tror, at man ved, hvor man har ham, flår han gulvtæppet væk under én på den mest ubehagelige måde. Det er variationen i fremstillingerne, som gør, at de kan bibeholde deres chokerende og foruroligende effekt. Hvis alt blev slået stort op, ville man hurtigt nå et mætningspunkt og derefter blive følelsesløs over for volden. Hvad der burde være rystende og forstyrrende ville blot ende som hvid støj, hvad der synes at være det værst tænkelige resultat i Hanekes øjne. For i hans film tages alle midler i brug for at undgå, at man som seer blot bliver en passiv iagttager af forfærdelighederne på lærredet.

Vold kan nemlig meget let blive for nemt. Ikke et øjenbryn bliver løftet over lemlæstelse, likvidering eller lammetæv. Hvorfor skulle man også lade sig mærke af det? Man er jo efterhånden blevet klimatiseret til at acceptere det og så fortsætte med dagligdagen. Det afskyelige er i en filmisk kontekst blevet alment. Det er sket løbende igennem hele filmhistorien. Derfor er Michael Hanekes ambition om at ryste publikum i deres grundvold ekstremt vigtig. Han konfronterer os med voldens væsen igennem en rekontekstualisering, hvor den bliver vendt og drejet, så vi bliver tvunget til at anskue den fra nye vinkler. Haneke kaster blod på vores hvide vægge og ser fornøjet på, mens vi prøver at tørre det op.

I *Det Hvide Bånd* hersker tugtelsen bag det stille ydre.

Ordets top 5:

Børn med slag i

Ordets Top 5 er denne gang også i voldens tegn, men i stedet for at fokusere på gamle mafiabosser og superskurke falder opmærksomheden denne gang på filmverdenens voldelige små! Vi giver her et udpluk af de fem mest brutale, voldelige eller ondsindede børn i fem meget forskellige film!

Af Ida Lydom

#5 Kevin i Home Alone *(1990)*

Den evigt genudsendte familiefilm forener på mest naturlige vis skolernes juleferie og voldsorgie. Den nuttede, ansigtsklaskende hovedperson, Kevin MacCalister, der spilles af 90'ernes superstjerne Macaulay Culkin, får én til at kigge igennem fingre med, at han i virkeligheden er en rendyrket sadist. Med blandt andet en enorm gasbrænder og flyvende mursten beskytter Kevin, hvad der tilhører ham og hans familie.

#4 Hit-Girl i Kick-Ass *(2010)*

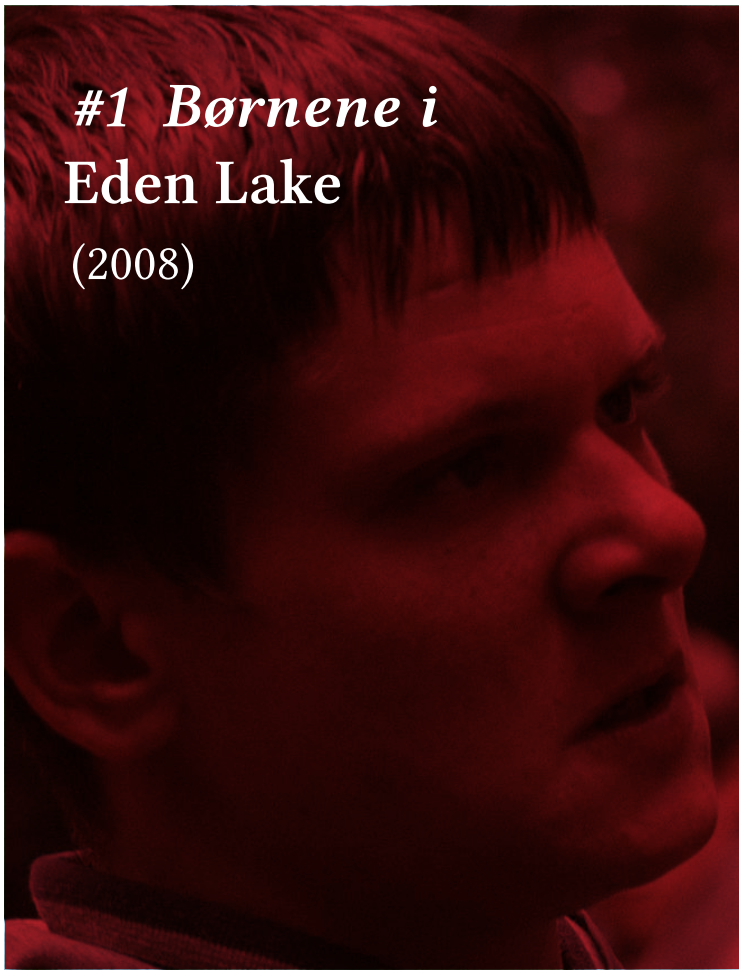
Fra-Hit-Girl-til-it-girl-fænomenet Chloë Grace Moretz spiller som 13-årig den lille, iskolde superheltepige, der sammen med sin far bekæmper de onde og hjælper den akavede Dave under hans alias Kick-Ass. Hit-Girl er vokset op i et voldeligt miljø med hård træning derhjemme og besidder ikke barnlige karaktertræk, men fungerer derimod som en voksen heltekarakter i miniaturestørrelse. Hit-Girl dræber hårdnakket skurke, og hun gør det med stil!

#3 Rhoda i The Bad Seed *(1956)*

Med sine lyse fletninger, sin falske opførsel og de drabelige tendenser bliver Rhoda i The Bad Seed forløber for den utraditionelle og uforventede morder. Rhoda hævner sig over klassekammerater, naboer og de, der gennemskuer hende, og langsomt begynder der for hendes mor at danne sig et billede af sin lille pige som skyldig i de dødsfald, der har floreret i deres nærmiljø.

#2 Kevin i* We Need to Talk About Kevin *(2011)

Vold og psykisk terror forårsaget af sønnen Kevin er selve omdrejningspunktet i filmen af Lynne Ramsay, der rejser spørgsmålet: Kan et barn være født ondt, eller er det noget, det lærer? Kevin er en manipulerende dreng, der overfor samfundet fremstår charmerende og sympatisk, men som især over for moderen er ondsindet og destruktiv. Med stor nydelse saboterer han sin mors liv og mishandler familien, mens han planlægger sit drabelige exit fra det etablerede samfund.



#1 Børnene i Eden Lake (2008)

Filmhistorien byder på en række film, hvor børn i grupper udfører grufuld vold enten mod andre eller hinanden, som for eksempel i *Lord of The Flies* (1990) eller gyserfilmen *Children of the Corn* (1984). I *Eden Lake* terroriserer en gruppe unge et kærestepar, der er taget campingtur i skoven. Hvad der starter som drengestreger, udvikler sig til fatal vold og tortur, særligt accelereret af gruppens leder, Brett, der fremstår ekstremt afstumpet. Filmen viser et modbydeligt billede af umotiveret vold, der fodres af rastløshed. De unges tykke arbejderengelske accent og utilpassede opførsel spiller på klichéerne, men virker godt i en vanvittig uhyggelig film.

Home invasion: Når volden kommer indenfor

Af Daniel Hartvig Nielsen

Tre maskerede psykopater står i stuen, kæresteparret James og Kristen sidder bundet til deres stole. ”Hvorfor os?” spørger Kristen, og svaret fra de ubudne gæster er simpelt: ”Fordi I var hjemme”.

Selvom monstre, vampyrer og vareulve har været horrorfilmens varetegn, siden genren tog sine spæde skridt, så har home invasion-filmen, der holder sig til langt mere realistiske forhold, skabt skræk og rædsel siden 1950’erne. Som det ses i det indledende scenarie fra *The Strangers* (2008), er det netop meningsløsheden, der i alle årene har været den gennemgående indgydelse til frygt; for hvis der ingen mening er, så kan det jo ske for både dig og mig!

Er der en mening med meningsløsheden? Det spørgsmål stiller jeg, i mens jeg trænger ned i denne voldelige subgenres historie, lige fra dens tidlige start i 1950’erne over dens opstigning i 1970’erne til dens internatonale popularitet i dag.

En mørk tid

Efterkrigstidsstemning og 1930’ernes depression dominerer den amerikanske film i 1940’erne og 50’erne, der også kendes som film noir. Netop i denne periode dukker tydelige genretræk fra home invasion-filmen op, og det er i første omgang som et plot device i en række noir-film. I filmen *Suddenly* (1954) indtager tre mænd, heriblandt den stærkt psykotiske Frank Sinatra, et hjem, fordi det giver et godt udsyn til at likvidere præsidenten. Det er dog først året efter i William Wylers *The Desperate Hours* (1955), at tonen for alvor slås an. Her invaderer tre undslupne fanger med Humphrey Bogart i spidsen et hvidt middelklassehjem bestående af far, mor, teenagerdatter og en lille søn. De tre fanger bruger hjemmet som skalkeskjul, men det afholder dem ikke fra at terrorisere den stakkels familie. Udover den obligatoriske invasion af det private hjem, så indeholder filmen tilbagevendende karaktertyper fra genren; den maskuline og modstridige fader/ægtemand, den fromme moder og teenagepige og den lille dreng, som af de indtrængende bruges som forhandlingsmiddel. Tilbagevendende

genretræk ses også i tematikken, eksempelvis da faderen stiller det nødvendige spørgsmål: ”Hvorfor mit hus?”, og hertil svarer den altid iskolde Bogart: ”Dit held. Jeg kan lide beliggenheden og cyklen udenfor. Jeg er glad for børnefamilier. De tager ikke chancer”. Svaret indkapsler rædslen – det er ikke et svar på hvorfor, men blot en bekræftelse af meningsløsheden og tilfældigheden. Filmene fra 1950’erne ligger også i tråd med krimien, som i sidstnævnte film, hvor også politiets jagt på de undslupne fanger følges. Ligeledes forekommer flere af film noir-genrens tematikker, herunder den depressive efterkrigstid samt en kritik af middelklassen og kernefamilien.

> “Svaret indkapsler rædslen – det er ikke et svar på hvorfor, men blot en bekræftelse af meningsløsheden og tilfældigheden”

Ubudne gæster er ikke altid lige velkomne. Foto fra *The Strangers* (2008).

En subgenre etableres

1970'erne kan meget vel kaldes home invasion-filmens første guldalder. Det er nemlig i dette årti, at subgenren for alvor vinder frem og bliver etableret. De første spadestik tages dog allerede i 1967 med filmen *Wait Until Dark*, der for alvor sætter home invasion-filmen på landkortet med en Oscar-nominering. Her terroriserer tre mænd på skift en blind kvinde, spillet af Audrey Hepburn (der altså blev nomineret til en Oscar for præstationen), i hendes lejlighed i håb om at finde en dukke fyldt med heroin, som hendes kæreste ved en tilfældighed har fået i lufthavnen. Alan Arkin spiller den iskolde og onde hovedskurk, og filmens klimaks er intenst og chokerende.

Filmen har dog stadig en grad af krimi over sig, da de tre mænd på skift klæder sig ud som forskellige karakterer i forsøget på at narre dukken fra den blinde kvinde.

I slutningen af 1960'erne havde film som Arthur Penns *Bonnie og Clyde* (1967) og Sam Peckinpahs *The Wild Bunch* (1969) introduceret begrebet "ultra violence" og taget vold på film til helt nye højder. Det var dog først i 1971, at tendensen for alvor blev slået fast med de fire ekstremt voldelige film; *Straw Dogs* (Sam Peckinpah), *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick), *The French Connection* (William Friedkin) og *Dirty Harry* (Don Siegel), der hver for sig indeholder scener, som sætter helt nye standarder og blev afgørende for fremtidens home invasion-film.

I *Straw Dogs* flytter den unge amerikaner David (Dustin Hoffman) og hans engelske kone Amy (Susan George) til en lille engelsk landsby, hvor de gradvist bliver udsat for ondsindet chikane fra de lokale. Det hele kulminerer i filmens slutning, hvor de lokale prøver at trænge ind i parrets hus, mens David kæmper for at holde dem ude. Stemningen er på grænsen til galskab, da en af de lokale begynder at cykle rundt om huset iført en klovnenæse, mens han griner højlydt. Modsat tidligere home invasion-film indeholder denne langt mere vold og blod end hidtil. David dræber de udefrakommende én for én i en katarsisfyldt afslutning, der ikke blot er en kamp om ejendomsretten, men også stiller spørgsmålstegn ved det dyriske i mennesket.

En af de mest modbydelige home invasion-scener, på trods af at den kun varer i 4 minutter, ses i *A Clockwork Orange*, da en bande unge invaderer et tilfældigt hus. Ude foran huset står et neonskilt med teksten "Home", nærmest som en direkte kommentar til det brud på privatsfæren, som den kommende scene byder på – for når man ikke engang kan føle sig i sikkerhed i sit hjem, hvor kan man så? I huset gennembanker de manden i huset til et punkt, hvor han er lam for livstid, for derefter at voldtage hans hustru, alt i mens filmens hovedkarakter Alex DeLarge (Malcolm McDowell) kontrapunktisk synger "Singin' in the Rain". Galskaben og vanvidet er på sit højeste, mens de fire maskerede mænd terroriserer og ødelægger alt. *A Clockwork Orange* tager ikke kun volden men også afskyen til et niveau, som ikke tidligere er set. De to film danner i høj grad et grundlag for mange af de film, som

Home invasionen-scenen fra *A Clockwork Orange* (1971) var med til at danne grundlag for en række af grove og ultravoldelige home invasion-film op gennem 1970'erne og 80'erne.

The Desperate Hours (1955) er muligvis den første rigtige home invasion-film. Her invaderer tre undslupne fanger en hvid middelklassefamilies hjem.

følger i tiden efter. Hver for sig etablerer de home invasion-filmens to mulige syntaktiske udfald; henholdsvis den katarsisske sejr og det uundgåelige nederlag.

Den første film, der følger i kølvandet på ultra-volden og galskaben og for alvor placerer home invasion-filmen i horrorgenren, er Wes Cravens debutfilm *The Last House on the Left* (1972). Filmen følger en gruppe unge, der tager en 17-årig pige til fange. De tager i skoven for voldtage og torturere hende – men da hun undslipper, bliver hele hendes familie taget til fange i deres hjem. *The Last House on the Left* er ekstrem og sadistisk og satte standarden for en lang række film, som følger i årene efter. Heriblandt kan nævnes *The House on the Edge of the Park* (1980, Ruggero Deodato), der heller ikke holder igen i fremstillingen af vold, der er på grænsen til det perverse.

Metakritik

I 1997 skaber den anerkendte østrigske filmskaber Michael Haneke på papiret noget nær den perfekte home invasion-film, *Funny Games*, hvor to unge drenge for sjov terroriserer og dræber en familie i deres sommerhus. Under overfladen lurer en skarp kritik af den voldelige genre og dens tilskuere. Flere gange henvender en af filmens voldsmænd sig til tilskueren ved at kigge direkte ind i kameraet og kommenterer derved handlingen på et metaniveau. I *Funny Games* er det hele sat på en spids. "Hvorfor os?" spørger familiefaderen, hvortil svaret er: "Hvorfor ikke?" – og da moderen spørger: "Hvorfor slår I os ikke bare ihjel nu?" er svaret: "Hvor er underholdningsværdien så henne?" Meningsløsheden bliver budskabet i sig selv. Selvom Haneke kritiserer tilskueren, der sidder og labber den meningsløse vold i sig, så disker han selv op med den ene 'lækkerbisken' efter den anden. Stilistisk benytter filmen tilmed en række lange indstillinger, som er med til at give den et art filmisk præg.

Mainstream succes

På trods af at Audrey Hepburn i 1967 fik en Oscar-nominering, så er home invasion-filmen aldrig blevet betragtet som stueren. Genren steg dog til nye mainstreamske højder i 2002, da den respekterede instruktør David Fincher lavede *Panic Room* med Jodi Foster og Denzel Washington i hovedrollerne. Den spændingsfyldte thriller benytter home invasion-filmens udgangspunkt, men det

er ikke indbrudstyvenes formål at skræmme familien. Inspirationen er nok i højere grad hentet hos Hitchcock end hos Wes Craven, men ikke desto mindre er og bliver *Panic Room* home invasion-filmens første blockbuster.

Et internationalt fænomen med fornyet popularitet

Kort inde i det nye årtusinde oplevede home invasion-genren altså fornyet popularitet – noget man kunne kalde dens anden guldalder. Her bliver især den omtalte *The Strangers* fra 2008 af Bryan Bertino et vendepunkt. Filmen følger et ungt par, som terroriseres af tre maskerede udefrakommende i et ødeliggende sommerhus, og modsat de omtalte film fra 1970'erne, satser *The Strangers* i langt højere grad på chok og stemning end på splat. Med andre ord er *The Strangers* trods sit indhold en mere finpuleret udgave af 70'ernes og 80'ernes ekstreme home invasion-film. Med et budget på blot $9 millioner indtjente filmen på verdensplan for $82 millioner. Den startede derved en ny bølge af vellavede low-budget home invasion-film – heriblandt sidste års *The Purge* (2013) og *You're Next* (2013), hvor sidstnævnte desuden indeholder et twist i karaktertyperne.

Til trods for at home invasion-filmen i høj grad er en amerikansk opfindelse, så er der de senere år også dukket en række både velproducerede og eksperimenterende, internationale home invasion- film op. Især Frankrig har markeret sig med en række effektive film som *High Tension* (2003), *Them* (2006) og *Inside* (2007), men også den spanske Miguel Ángel Vivas' *Kidnapped* fra 2010 gjorde sig bemærket, blandt andet med dens stil. Den halvanden time lange film består af 15 long takes (og bruger blandt andet også splitscreen), og modsat tidligere film, så har de tre udefrakommende faktisk et motiv; penge. Dog skånes seeren ikke for modbydeligheder, hvor blodet får lov til at sprøjte, og i denne forbindelse minder den mere om 1970'ernes film, end om de nyere af slagsen.

Den meningsfulde meningsløshed

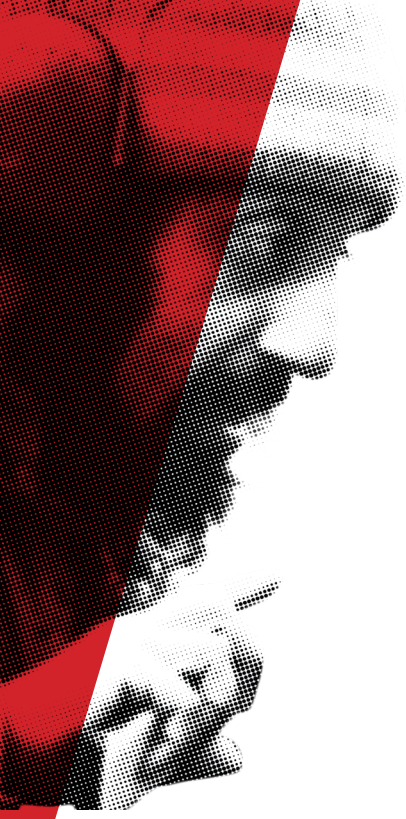
Home invasion-filmen berører tematikker som privat ejendomsret, brud på privatsfæren, isolation, afsondrethed, frustration og fremmedhad, men frem for alt frygten for at meningsløs og uvilkårlig vold kan ramme helt almindelige og uskyldige mennesker. Den kan ramme dig og mig. Når volden kommer indenfor, bliver den mere uhyggelig – og det er ikke altid en mulighed at holde den ude.

Meningsløsheden bliver budskabet i sig selv. Frederich Nietzsche erklærede Gud for død, og Søren Kierkegaard erklærede tilværelsen for meningsløs. Jeg siger ikke, at der er en lige linje til home invasion-filmen, men måske er denne subgenre meget mere filosofisk, end vi tror…

"Inspirationen er nok i højere grad hentet hos Hitchcock end hos Wes Craven, men ikke desto mindre er og bliver *Panic Room* home invasion-filmens første blockbuster."

"Når volden kommer indenfor, bliver den mere uhyggelig – og det er ikke altid en mulighed at holde den ude."

FILMSTRIBER af Signe Lilja



Voldsomt sjovt – Må jeg grine nu?

Om vold og humor på film og tv

Af Malene Straarup

Næsten lige siden filmmediet blev opfundet, har publikum fundet glæde i at se diverse komikere tumle rundt på lærredet i mere eller mindre voldelige stunts. I de tidlige stumfilmsdage klaskede folk sig på lårene over falde-på- halen-komik og kiksede slåskampe, som Chaplin blandt andet var en sand mester i. Men at være skadefro er trods alt lettere, når det er skurken, der får en på siden. Så hvordan er det sjovt, når det er den sympatiske hovedperson, der får tæsk? Artiklen her ser nærmere på dette fænomen.

Selve ordet for vold med humor "slapstick" indikerer at nogen skal have slag. Egentlig kommer ordet fra en anordning, man brugte i teaterverdenen, som kunne give et ordentlig smæld, selvom man kun gav sin medspiller et lille dask med den. Altså beskriver det en overdrivelse af fysisk vold inden for komedie. Man kan endda gå så vidt at kalde det for en af verdens første special effects!

Hysteriske håndgemæng

Fysisk komedie, som man kender fra Buster Keaton og Mr. Bean, bliver ofte brugt i tv-serier eller film som et comic relief, ved f.eks. at lande på rumpen eller gå ind i en væg.

Jim Carrey giver sig selv tæsk i *Liar Liar* (1997) for desperat at udsætte en retssag, med latterkrampe hos tilskueren til følge. Det er trods alt ham selv, der volder skaden, og det føles derfor mere legalt at grine her, end hvis en tilfældig bad guy slog ham til plukfisk.

Man kan selvfølgelig også gøre en slåskamp utrolig klodset eller kikset, som for eksempel i *Bridget Jones 2: På randen af fornuft* (2004), hvor Hugh Grant og Colin Firth forgæves prøver at give hinanden et par på næven, men fejler, da de simpelthen ikke har styrken og nok aldrig har været oppe at slås før.

Overdrivelse er også ofte med til at gøre volden morsom. Dette specialiserer blandt andre Quentin Tarantino sig i med voldsomme mængder af sprøjtende blod og diverse flyvende lemmer i flere af hans film. Denne form for ultra-vold bruges også ofte i horror-komedier, som f.eks. *Cabin in the Woods* (2011). Her bliver karaktererne flået i stykker af diverse monstre på en så absurd måde, at det forekommer hylemorsomt.

Don't try this at home!

Jackass-drengene fra MTV gjorde det næsten til en (ofte – i bogstaveligste forstand – latrinær) kunst at volde hinanden eller sig selv skade. MTV var flink til at advare seerne om volden, hvor blod og andre væsker kom til syne. Men lige meget hvor galt det gik, endte de altid med at grine hysterisk af hinanden. Bevares, nogle af dem var da også trænet i at lave diverse stunts og sande mestre i at komme til skade. En af dem, Steve-O, var ligefrem uddannet klovn. Humoren grænser

næsten til det sadistiske, fordi det rent faktisk er virkelige og farlige stunts, og at de morer sig på trods af de blødende sår, de nu må påtage sig.

Gakket galgenhumor

Er man som filmskaber lavet af en lidt mere provokerende støbning, (Nej Lars. Gå væk – du er persona non grata i denne artikel!) kan man også finde den helt brede, politisk ukorrekte pensel frem. Det har man i den grad gjort i *Four Lions* (2010), der handler om en gruppe muslimske mænd i London, der vil være terrorister. Desværre ved de intet om at være terrorister, og alle på nær én er deciderede tåber. To af dem tager endda til Pakistan for at få den rette træning, men ender med at sprænge deres terror-coach i luften! De tester deres sprængstoffer på krager, og et par uldede får må også lade livet for de utrænede terroristers dumheder og u-ekspertise.

Terroristerne i *Four Lions* skal skjule deres bomber og trækker derfor i lidet graciøse kostumer.

Omar er den eneste, der virker som et forholdsvist normalt og rationelt menneske, og det er også morsomt at se ham prøve at holde styr på sine tre kompagnoner. Den ene af dem tager endda en uskyldig, ældre mand med sig i døden, da han sprænger sig selv i luften, men igen tager man sig selv i at grine, da det hele forekommer så absurd, kikset og pludseligt.

Men er det egentligt i orden at grine af det? Eller er nogle ting for voldsomme eller voldelige, til at det kan blive komedie? Ifølge instruktøren Chris Morris handler terrorisme om ideologi, men også idioter. Og dumme kriminelle har da også til alle tider været et elsket emne i diverse actionfilm og komedier.

Det er højst sandsynligt et spørgsmål, der blev stillet af mange allerede for 74 år siden, da Charlie Chaplin med hans *Den store diktator* (1940) skabte både latter og furore hos publikum og anmeldere verden over. At udstille Hitler som en magtliderlig tåbe var for mange en lettelse at grine af, men for andre en påmindelse om, at man ikke skal gøre grin med noget, der har voldt så mange mennesker smerte.

Voldsom mor(d)somt!

Denne form for galgenhumor kan godt blive for meget for nogen. Andre, der har udnyttet galgenhumor til fulde, er Monty Python med deres sang 'Always Look on the Bright Side of Life' på trods af, at de er blevet korsfæstet.

Four Lions delte kritikerne, og omvendt af hvad man måske umiddelbart ville tro, blev det muslimske samfund i London ikke stødt af den. Tværtimod var det en lettelse, at der nu også kunne gøres grin med deres levevis.

Men det er måske en måde at tage afstand fra realiteten på? Og det er jo trods alt kun personerne, der bliver karikerede og gjort til satire, og ikke selve terroren, forbrydelsen eller volden. Det er en kreativ måde at underminere det på. Måske får man det bedre med sig selv, når man ser andres ulykke, eller også kan det være en afspejling af lavt selvværd? Misundelse over en persons succes kunne sikkert også være en grund til, at man ser lettere på dennes uheld.

Der vil altid være dem, der ikke synes, det er sjovt at gøre grin med for voldelige emner, men heldigvis findes der også dem, der ikke tager verden og livet alt for seriøst, og som kan overbevise os om, at det er okay at grine lidt af vold.

"Men er det egentligt i orden at grine af det? Eller er nogle ting for voldsomme eller voldelige, til at det kan blive komedie?"

Peter Schepelerns

Filmquiz: *Vold*

Sidst drejede det sig om temaet sort:

1) Balletdanserinden bliver mere og mere vanvittig ...

Svar: Black Swan (Darren Aronofsky 2010)

2) Hun præsenterer sin forlovede for forældrene, der får sig lidt af et chok. For den unge mand er nok en nydelig ung læge, men han er også sort!

Svar: Gæt hvem der kommer til middag (Stanley Kramer 1967)

3) Nybølgeinstruktøren hyldede sit amerikanske forbillede i en film om et fatalt bryllup.

Svar: Bruden var i sort (François Truffaut 1968 – hyldest til Hitchcock)

4) Dansk roman om herregårdsliv med stærke lidenskaber omsat til distingveret filmkunst.

Svar: Sort høst (Anders Refn 1993)

Og nu gælder det så temaet vold. Det har bestemt ikke været let, men vi har med besvær fundet frem til enkelte film, hvori der indgår vold. Spørgsmålet er hvilke film?

1) Den pæne akademiker bliver nødt til at forsvare sig med gloende olie, rævefælde og skydevåben.

2) Overklassedrengene raserer krostuen og maltrakterer kroværten.

3) Midt under slaget redder han en fjende fra summarisk nedskydning og lader ham løbe, men bliver senere selv skudt af ham.

4) Det dødelige overfald varer kun tre minutter, mens den efterfølgende rengøring tager betydelig længere tid.

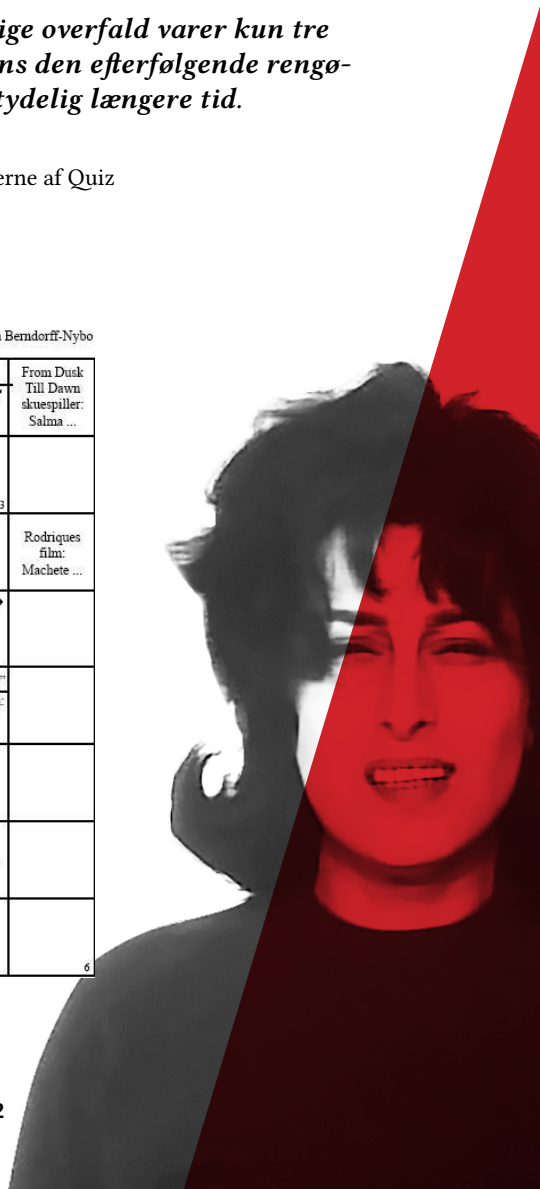
Der udloddes 3 · 2 billetter til Ruben Östlunds *Force Majeure* til vinderne af Quiz nr. 34. Sponsoreret af Øst for Paradis.

Film og TVærs

af Sean Berndorff-Nybo

vol. 8	Kurosawa film: / Woo film: ... Boiled		... Saw the Devil	Fight Clubber: Edward ...	Tango & ... / Hostel-instruktor: ... Roth	1				From Dusk Till Dawn skuespiller: Salma ...
Cassel Film: La ... / The Running...	2					Taxi-chauffør: Robert ... Niro	Offscreen skuespiller Nicolas ...	Scarface skuespiller: ... Pacino	3	
			Park Chan-Wook film							Rodriques film: Machete ...
Asbæk film: ... Kier / ... Chien Andalou		Antichrist man Lars von ... / Shoot 'Em Up man: Clive ...			4			Richard Donner film: The ...		
			Ex-wrestler tv-vært: Mr. .... / ... Liotta		Boyz ... the Hood	Dette giver licens til at dræbe / City of ...			"...'ll be back" / Dracula man: Richard .... Grant	
	... Turn / Shaw Brothers film:	8					Braveheart instruktør: ... Gibson / ... Mariachi			
... Streets / TV-gangster: ... Soprano			7		Nattevagt instruktør: ... Bornedal				... Clockwork Orange	
				Michael Fassbender film: ... Lake				5	Blade forfatter: David .... Goyer	6

Der udloddes 3 · 2 billetter til Mike Leighs *Mr. Turner* til vinderne af Film og TVærs. Sponsoreret af SF.



DEADLINE D. 12/12 KL. 12

Kun vold tager volden alvorligt - Irreversible

Af Joachim Morre

En voldtægt i den parisiske undergrund.

Gaspar Noés *Irreversible* udråbes bredt som en af filmhistoriens mest nådesløse voldsfremstillinger. I to af filmens scener udspiller volden sig i en bemærkelsesværdig og påtrængende realisme:

Et ansigt smadres med en skumslukker i filmens indledende scene. Det håndholdte kamera trænger sig ind på overfaldet og viger ikke fra sine observerende nærbilleder, før offerets ansigt er splittet til atomer.

En kvinde voldtages analt i en undergrundspassage i det parisiske natteliv. Scenen udspiller sig i realtid uden klipning eller kamerabevægelser, og tilskueren fastholdes med voldtægtsofferet i 11 ubærlige minutter.

IRRÉVERSIBLE, GASPAR NOÉ, 2002, FRANKRIG

På grund af disse sceners indiskutable voldsomhed har filmen tilbagevendende fundet vej til debatterne om, hvad der er etisk forsvarligt at vise på filmlærredet. For hvordan reagerer vi tilskuere i mødet med disse voldsscener?

Vi får tudet ørene fulde af, at vi lever i et voldssamfund hvor spil, film, tv og den resterende uundgåelige og allestedsnærværende underholdning er spækket med vold. Aktuelt lyder der forargede røster over den seneste familien-Danmark-satsning *Fasandræberne* for at være unødigt hård i sin eksplicitte fremstilling af volden. Det store spørgsmål i denne debat er, om denne voldsfascination afføder vold i virkeligheden. Dette høne-og-ægget spørgsmål vil nærværende artikel ikke søge at svare på.

Men tilbage til *Irreversible*. For er den ikke bare endnu et kapitel i historien om den kollektive voldsfascination?

Måske vil den ikke fascinere med sin ekstreme voldsfremstilling, men i stedet provokere? Og hvorfor så det – for provokationens skyld? Sådan lyder kritikken i hvert fald.

Og jo, *Irreversible*s to voldsscener er unægtelig voldsomme. Men det er virkelighedens vold også.

Denne artikel argumenterer for at, *Irreversible* med sin realistiske og brutale fremstilling af voldshandlinger tager volden alt for alvorligt til blot at ville fascinere eller provokere.

To overfald, én nat i Paris

Filmens handling udspiller sig over en enkel aften og nat i Paris. Scenerne afvikles regressivt, som vi famøst kender det fra Christopher Nolans *Memento*. En kronologisk ordnet sammenfatning af plottet vil være nogenlunde sådan her: En mand og en kvinde ligger og sengekantsflirter til langt ud på aftenen. Det stormforelskede par og deres fælles ven skal til en privatfest. Til festen bliver fyren (Vincent Cassel) høj på stoffer, og hans kæreste (Monica Belluci) tager tidligt hjem på grund af hans højtråbende og fraværende opførsel. På vej hjem alene voldtages hun og smadres til uigenkendelighed. Da fyren nogen tid efter er på vej hjem fra festen sammen med parrets fælles ven, kommer han forbi gerningsstedet for voldtægten. Han opdager hurtigt, at offeret er hans kæreste. Forfærdet starter han sin egen eftersøgning af voltægtsmanden i en desperat vendetta-mission. Han opsøger voldtægtsmanden i undergrunds bøssebaren Rectum og overfalder ved en misforståelse den forkerte mand. Han overmandes af sin modstander, men reddes af sin ven, der kynisk overfalder modstanderen med en skumslukker. Og slår ham ihjel foran den opstemte og testosteronfyldte bøssebar.

Dermed optræder volden to gange i filmen: Voldtægten og skumslukkermordet (der fremstilles langt værre end dette navn antyder). Det lyder nok som en film, der handler om vold: Vold, der afføder mere vold. Vold, der hævnes med vold og den kronologiskordnede fortælling afsluttes og klimatiseres da også i et mord. Men sådan føles det ikke at overvære. Ved at vende handlingsforløbet på hovedet opnår Noé nemlig en fin effekt: Volden er placeret i begyndelsen af filmen og skal, med rædsel og fysisk ubehag hos tilskueren, overstås før vi kan opleve Cassel og Belluccis troværdige og overbevisende kærlighedsscene i slutningen af filmen(de to dannede par under produktionen). Og det opleves da som om filmen handler om et forelsket par, der udsættes for en stor tragedie. Men filmen kulminerer dramaturgisk i forelskelsen fremfor tragedien.

Dermed ikke sagt, at voldsscenerne ikke er fremtrædende i filmen. Fortællingen domineres af et desillusionerende filmsprog: Narrativt i den bagvendte kronologi, visuelt i den hyperbevægelige kameraføring og på lydsiden, primært i overfaldsscenen i Rectum, hvor et mystisk og subjektivt lydspor tiltager i volumen og intensitet. Når disse narrative forstyrrelser pludselig ophæves skærpes tilskuerens opmærksomhed.

Bellucci/Cassels rørende kærlighedsscene i slutningen af filmen.

Dette abrupte formskift virker særligt demonstrativt i afviklingen af voldtægtsscenen. Efter at have gennemgået 40 minutters kamerarutsjebane har det statiske kamera en stærk effekt i oplevelsen af tid og rum. Kameraet placerer sig direkte udfor voldtægten og fastholder denne position hele akten igennem. Scenens ubehag kan ikke nedfældes på skrift eller i udklip. For tid er en ting, og netop varigheden er afgørende. Det bliver enormt voldsomt af, at vi overværer volden i sin fulde rædsel, tidsligt såvel som visuelt.

Et håb om frelse

Noé giver under voldtægtsscenen tilskueren et momentant håb om frelse. I billedets baggrund indtræder en tredje person der stopper op og tydeligt registrerer overfaldet. Personen vender sig om og forlader gerningsstedet, mens voldtægtsmanden upåagtet fortsætter sin penetration af offeret.

Den tredje mands korte tilstedeværelse gør tilskueren enormt opmærksom på sin egen situation. Først stødes man over hans manglende indgriben. Dernæst må man sande, at man i virkeligheden har mest lyst til selv at lukke øjnene eller simpelthen forlade gerningsstedet ligesom personen i baggrunden(og som en lang række kritikere i øvrigt gjorde det ved filmens første forevisning på Cannes). Men der er ingen vej ud af situationen. Hvis man vel og mærke vil se filmen færdig. Noé tvinger sine tilskuere til at observere volden, som den er og dermed forholde sig til den.

Ingen voldsæstetik eller adrenalinkick

Noé ønsker ikke at tilskuerne skal leve sig ind i voldsscenerne. Ingen hurtige klip, ingen special effects og ingen atletiske stuntmænd, der kan tage imod fire cirkelspark og en skalle og stadig stå oprejst. Nej, hos Noé er der ingen voldsæstetik eller adrenalinkick at hente.

I stedet anvender han en række filmiskrealistiske virkemidler (lange indstillinger, håndholdt kamera), der trækker tilskueren ud af dramaet. Ud som observerende, fremmedgjort og magtesløs. En position hvor man blot må forholde sig til det helvede, der udspiller sig for øjnene af én. Forholde sig til voldens alvor og brutalitet. *Irreversible* giver en etisk forsvarlig fremstilling af vold. Ikke på trods af, men på grund af sine forfærdelige billeder. Den lyver ikke, og den forfører ikke. Den skaber ikke helte, underholdning eller spændingskurver. I stedet giver den ganske enkelt tilskueren lyst til at beskytte sig selv ved at lukke øjnene. Ligesom vold gør det i virkeligheden.

”Irreversible giver en etisk forsvarlig fremstilling af vold. Ikke på trods af, men på grund af sine forfærdelige billeder”.

Illustration af Line Worm Poulsen

Censurdebat i USA: Er PG-13-film for voldelige?

Af Sara Prahl

Vold på film hitter. Det viser en nyere undersøgelse, hvori det fremgår, at antallet af P3-13-film med pistolvold er steget drastisk siden 1980'erne. Denne tendens samt et øget fokus på mulig sammenhæng mellem medievold og unges voldelige adfærd skaber stor debat om det amerikanske filmbedømmelsessystem.

Flere bemærkelsesværdige skudepisoder har plaget USA det sidste årti. Den uhyggelige tendens fik sidste år præsident Barack Obama til at pålægge CDC (Center of Disease Control and Invention) en undersøgelse af sammenhængen mellem medier og vold som et led i en 23-punktsplan mod pistolvold.

Mens CDC først forventes at kaste endelige resultater af sig om to til fire år, har en anden undersøgelse, udgivet i tidsskiftet Journal Pediatrics, i mellemtiden påpeget en stigning i pistolvold i film tilladt fra trettenårsalderen.

Forskergruppen bag, som bl.a. består af professor Daniel Romer, har undersøgt de mest populære film siden 1950 med fokus på filmenes visning af pistolvold. Konklusionen lød, at sekvenser, hvor en af filmens karakterer bærer pistol med hensigt på at dræbe, er tredoblet siden 1985 i de såkaldte PG-13-film. Det er samtidig denne gruppe af film, der samlet hiver flest mennesker i biografen om året.

Den øgede pistolvold vækker bekymring hos Romer, der efterfølgende har udtalt sig kritisk om det amerikanske bedømmelsessystem til CNN: "Forældre skal forstå, at bare fordi en film er tilladt fra tretten år, betyder det ikke, at deres trettenårige skal tage ind at se den. Vi så gerne, at Hollywood gik tilbage til at stemple film med vold og særligt pistolvold som uegnede for børn under sytten, ligesom de hele tiden har gjort med eksplicit sex".

Det forbudte f-ord

Med sin udtalelse slår Romer ned på en tendens ved det amerikanske filmbedømmelsessystem, som programansvarlig på CPH PIX Thure Munkholm også påpeger. Munkholm fortæller, at bedømmelserne er lempelige, hvad vold angår, men at de slår hårdt ned på f.eks. sex. Han mener, at det skyldes en grundlæggende religiøs frygt for seksuel ophidselse: "Hvis du ser en nøgen pige, kan du få lyster, som du ikke kan styre", siger han i podcasten Filmnørdens Hjørne i en samtale med vært Casper Christensen om de forskellige censurdogmer.

Den amerikanske bedømmelseskomité ved MPAA (Motion Picture Assiociation of America) er hemmelig for omverdenen. Den eneste oplysning, som komitéens stifter Jack Valenti vil offentliggøre om komitéen, er, at den efter sigende skulle bestå af helt almindelige amerikanske forældre uden særlige kvalifikationer. Mens metoderne og medlemmerne er hemmelige, står det imidlertid klart, at de arbejder ud fra et meget stringent afkrydsningssystem, hvad angår sprogbrug, sex og nøgenhed. Hvis der f.eks. siges "fuck" mere end én gang i en film, ryger den automatisk op på en R-rating, hvilket betyder, at man skal være sytten for at se den i biografen. Lignende regler gælder for nøgenhed.

I Oscar-vinderen *Kongens Store Tale* (2010) blev ordet "fuck" gentaget sytten gange i en

taleterapeutisk situation. Det gav filmen en R-rating til trods for de uskyldige omstændigheder. Stemplingen har fået instruktør Tom Hooper til at kritisere, hvad han kalder absurditeten ved det amerikanske bedømmelsessystem.

Han sammenligner i et interview sin egen film med Coen-brødrenes *True Grit* (2010), som i USA fik stemplingen "egnet for trettenårige": "Jeg fandt den virkelig foruroligende. Du ser en mand blive skudt i øjet på nært hold og et lig fyldt med slanger, der bider og forgifter en ung pige, og det er alt sammen helt fint. Men når en konge bruger ordet "fuck" i en taleterapeutisk situation, hvor det ikke menes hverken seksuelt eller aggressivt, betragtes det som et problem".

Gjaldt de samme regler i Danmark, kunne det have betydet, at en sekstenårig måtte tage sin mor med i biografen for at få lov til at se familiefilmen *Den eneste Ene* (1999), der som bekendt benytter sig hyppigt af det farlige f-ord.

Eksempel til efterfølgelse

Romer frygter, at den øgede vold i PG-13-film muligvis har en indflydelse på, hvordan unge opfører sig i det virkelige liv: "Der har været en række undersøgelser, der viser at fortsat udsættelse for vold på skærmen blandt børn, hovedsagligt på TV, lægger fundament for senere aggressiv adfærd." Han fortsætter: "Vi ved ikke om pistolvold på skærmen har en unik effekt, men det er bekymrende taget i betragtning af, at vi har set en stigning i pistoler i skoler og andre steder i de seneste år".

En af de undersøgelser, som Romer henviser til, blev foretaget af APA Task Force tilbage i 2005. De skriver bl.a. "[Der] synes at være bevis for, at udsættelse for voldelige medier øger følelser såsom fjendtlighed, aggressive tanker, mistænksomhed i forhold til andres motiver, og [at disse] demonstrerer vold som en metode til håndtering af potentielle konfliktsituationer".

Der er dog blevet sat spørgsmålstegn ved undersøgelsens gyldighed i en udtalelse, underskrevet af en gruppe på 228 akademikere, researchere og psykologer. De 228 underskrivere påstår, at kommissionens resultater blev baseret på for svag bevisførelse og derfor må revideres kraftigt.

Udtalelsen peger videre på statistikker, der viser, at ungdomskriminaliteten faktisk er faldet og ikke steget, som APA's undersøgelse havde forudset, at den ville. De medieomtalte skudepisoder til trods, er andelen af voldstilfælde blandt unge lavere, end den har været de sidste fyrre år. Derfor er der ifølge akademikergruppen en grund til at betvivle den påståede sammenhæng mellem det virkelige liv og den øgede vold i mediebilledet.

Den belærende vold

Kritikken af MPAA's bedømmelsessystem er langtfra ny. Tilbage i 2006 stillede Kirby Dick med dokumentarfilmen *This film Is Not Yet Rated* skarpt på blandt andet den voldsomme diskrepans i komitéens vægtning mellem vold og sex.

I et interview til filmen nuancerer instruktør Darren Aronofsky det opdragende aspekt i medievoldsdebatten. Han påpeger, at den vold, der portrætteres i PG-13-film, ofte involverer skudepisoder uden en hel masse blod. Omvendt siger han, at de film, der rent faktisk viser de grusomme konsekvenser af volden, forbeholdes det ældre publikum. Derfor, påpeger han, lærer unge ikke, at vold er farlig og blodig: "Hvis du viser vold uden blod, er det som en fantasi, og de eneste mennesker, som rent faktisk kan håndtere det intellektuelt, er voksne. Vold med blod burde omvendt være tilladt for de trettenårige, så de kan se, hvad den egentlig fører med sig".

"Hvis du viser vold uden blod, er det som en fantasi, og de eneste mennesker, som rent faktisk kan håndtere det intellektuelt, er voksne. Vold med blod burde omvendt være tilladt for de trettenårige, så de kan se, hvad det egentlig fører med sig".

- Instruktør Darren Aronofsky

"Du ser en mand blive skudt i øjet på nært hold og et lig fyldt med slanger, der bider og forgifter en ung pige, og det er alt sammen helt fint. Men når en konge bruger ordet "fuck" i en taleterapeutisk situation, hvor det ikke menes hverken seksuelt eller aggressivt, betragtes det som et problem".

- Instuktør Tom Hooper om True Grit og Kongens Store Tale

Michael Tucker, instruktøren bag dokumentarfilmen *Gunner Palace* (2004), der følger en gruppe amerikanske soldater i Irak, undrede sig ligeledes over, at hans film oprindeligt fik en R-rating på grund af sprog og referencer til stoffer. Tucker appellerede dog sagen og fik i sidste ende filmen ned på en trettenårsgrænse. Med påstanden om at folk har brug for at se sandheden omkring soldaternes hverdag i øjnene, påpeger han ligesom Aronofsky, at hårde film kan være nyttige. De fremmer ikke nødvendigvis voldelig adfærd, men fungerer tværtimod som påmindelse om de skrækkelige konsekvenser, som vold kan føre med sig.

De lempelige danskere

Mens spørgsmålet om, hvorvidt unge efterligner eller kan tage ved lære af medievolden, præger debatten i USA, er situationen i Danmark en lidt anden. Katrine Munch, som sidder i Medierådet for børn og unge, fortæller i Filmnørdens Hjørne, at man i den danske censur lægger større vægt på barnets generelle velvære end på bekymring om replikering. "Vores ærinde er, at børn og unge for det første skal se noget, der er godt for dem at se", siger hun. "Her tænker jeg ikke moralsk, men psykisk, udviklingsmæssigt og kognitivt".

Som konsekvens er det danske system væsentlig mere lempeligt end det amerikanske, især hvad gælder skildring af seksuelle situationer. Videre påpeger hun, at man i Danmark ikke benytter sig af et stringent afkrydsningssystem, men at man i stedet ser på konteksten, når man skal afgøre, om en film er egnet eller ej: "Det er altid en vurderingssag. Også fra forældrenes side".

Samtidig adskiller det danske system sig fra det amerikanske ved at have en mere gennemsigtig struktur og lægge større vægt på de enkelte medlemmers kompetencer. Alle relevante oplysninger om Katrine Munch er frit tilgængelige, og det fremgår, at det bl.a. er i kraft af hendes uddannelse på lærerseminariet og hendes tidligere arbejde som folkeskolelærer, at hun har kvalificeret sig til stillingen som børnesagkyndig i Medierådet.

Hvem skal dømme?

Selvom det amerikanske system på ingen måde synes at bevæge sig hen imod den lempelige danske model, er der flere og flere amerikanske kritikere, der presser på for mere fokus på vold frem for f.eks. sex og sprogbrug i filmbedømmelser. Samtidig ønsker mange en mere gennemsigtig og professionel bedømmelseskomité til at vejlede forældre. Nok hersker der stor uenighed om, i hvilken grad medievolden påvirker de unge, men der er blandt fagfolk bred enighed om, at det er problematisk, at det er hemmeligholdte, såkaldte "almindelige" forældre, der bestemmer, hvad børn skal udsættes for.

Dr. Theresa Webb fra UCLA siger i *This Film Is Not Yet Rated*, at man i det mindste kunne forvente, at en komité med så stort et ansvar ville holde sig opdateret omkring den ekstensive research, der efterhånden findes på området. Hun peger, ligesom Romer, på de 13-årige som en meget påvirkelig gruppe og antyder, at det i den amerikanske komité er økonomiske årsager frem for fokus på barnets tarv, der sætter dagsordenen.

Den nyligt afdøde Richard Heffner, der selv har været formand for bedømmelseskomitéen, har i selv samme dokumentar sagt, at han gerne så, at det i stedet var eksperter, der vurderede filmene: "Jeg ville hellere lade en, der havde læst medicin, informere mig om et medicinsk problem. På samme måde så jeg hellere, at en person, der havde læst psykiatri, fortalte mig, hvad psykiateren ved om seksualitet og volds indflydelse på børn. Jeg vil altså gerne bringe ekspertens mening på bane".

Til trods for de mange kritikere, har det amerikanske bedømmelsessystem ikke ændret sig synderligt, fra da *This Film Is Not Yet Rated* udkom i 2006, til Romers undersøgelse blev udgivet sidste år. Pistolvold er stadig dominerende i PG-13-film, og MPAA har ikke reageret på kritikken af deres lukkede forældrevældesystem. Om Obamas undersøgelse, der ventes klar om en årrække, vil have nogen indflydelse, kan kun tiden vise.

Indtil da vil amerikanernes foretrukne forsvarsmetode, skydevåbnet, nok beholde sin prominente plads på det store lærred foran det gunstige teenagepublikum.

Temafilm: Natural Born Killers

NATURAL BORN KILLERS, OLIVER STONE, 1994, USA

Grotesk vold er smurt ud over skærmbilledet, og blodet løber ned af Mickeys ansigt. Reporteren Wayne Gale rekonstruerer mord i programmet "American Maniacs", og vold og incest er blevet til sit-com'en *I Love Mallory*. Utallige og mærkværdige begivenheder som disse er kun en brøkdel af det potentiale *Natural Born Killers* indeholder. Den kræver eftertænksomhed og en skarp seer. En film der serverer vold for at gøre os hypersensitive og ikke hærdede.

Af Ditte Fiil Ravn

Filmkritikeren Roger Ebert har engang sagt om *Natural Born Killers*: "Seeing this movie once is not enough. The first time is for the visceral experience, the second time is for the meaning." Ordene illustrerer, hvordan opfattelsen af *Natural Born Killers* har ført til utallige misforståelser. Da den fik premiere i 1994, blev der ramaskrig over hele USA. Dens blodige indhold, intolerance og glorificering af livet som voldsmænd vækkede de konservative kræfter i samfundet. Samtidig tog unge mennesker den til sig som en kultfilm, og visse af virkelighedens mordere har været inspireret af Mickey og Mallory.

Man er tilbøjelig til at tro, at begge parter har set filmen uden at se ordentligt efter. Eberts citat viser, hvordan *Natural Born Killers* er mere end stærk visuel vold. Bag filmens ydre er der et helt essentielt budskab at forstå.

90'ernes Bonnie & Clyde

Hvad der forargede og fascinerede den amerikanske befolkning var først og fremmest handlingen. Mickey (Woody Harrelson) og Mallory (Juliette Lewis) er på en makaber roadtrip, hvor de myrder enhver på deres vej, men altid efterlader én i live, der kan fortælle historien. Reporteren Wayne Gale (Robert Downey Jr.) følger dem tæt i sit program "American Maniacs", hvor han gør dem til stjerner, og tv-seerne æder det råt. Politimanden Jack Scagnetti

(Tom Sizemore) er lige i hælene på parret, mens han udlever sin egen morderiske lyst. Scagnetti fanger M&M, og efter et år i fængsel skal århundredets interview stå mellem Mickey og Wayne Gale.

Ligeledes provokerede den grafiske vold. Nådeløse mord, hvor blodet sprøjter, kvinder voldtages, og et afskåret hoved hyldes. Men volden i *Natural Born Killers* er ikke det egentlige fokus; det er fremstillingen af den. Instruktøren, Oliver Stone, ønskede at gøre sine seere opmærksomme på, hvordan vi gennem medierne er blevet vant til vold og accepterer dens tilstedeværelse ved middagsbordet. Den ekstreme vold skal forarge os på ny, og det anvender filmen forskellige metoder til.

Vold i nyt format

Filmen indeholder 18 forskellige formater: Sort/hvid, farvefilm, tegneserie, Super 8 og 16mm er blot nogle af de tekniske finesser, som Oliver Stone eksperimenterer med. Legen ses, da Mickey hugger en mands finger af i sort/hvid, og den lander på hans fod i farve. Det sort/hvide format filtrerer oplevelsen for seeren, og da den pludselig skifter over i farve, chokerer det os. Det er med disse stilistiske overvejelser, at Stone forsøger at gøre os sensitive over for volden igen.

Men samtidig med at volden skal virke unormal, bliver den gjort naturlig. En slange er afbilledet i Mickey og Mallorys vielsesring – den er deres indre dæmon, og den straffer dem med dens giftige bid. Dyrene symboliserer det naturlige i at slå ihjel, en overbevisning Mickey selv har. Han kalder sig en "natural born killer" – for ham er mordet det reneste, fordi det sker i naturen.

Umoralske medier

Og hvis det naturlige mord er det reneste, så er det menneskeskabte det mest spolerede. Mickey erklærer medierne for et produkt af mennesket, og filmens andet budskab præciseres: Medierne glorificerer på uansvarlig vis vold og gør mordere til superstjerner. De har mistet moralen og trukket befolkningen med ned i sølet. Et interview med en massemorder bliver sendt til Super Bowl-finalen, og i reklamepausen drikker isbjørnene Coca Cola og tilføjer et tilfredsstillende "aaaahh". Vold og familiehygge på lige fod.

Det har sine konsekvenser. Det endegyldige offer for mediernes ugerning bliver Wayne selv, som bliver en skydegal galning, der har fundet sit livs kald – inspireret af Mickeys ord. Kritikken er skarp, men for mange stadig svær at se. Spørgsmålet er jo uundgåeligt; hvorfor har så mange ikke hørt budskabet?

Offer eller bøddel?

I stedet for at se voldens grusomhed har fans måske set den som et symbol på frihed. Mickey og Mallory er hovedkulds forelskede i hinanden, og just som de har myrdet fem mennesker, danser de i en romantisk rus. De er fuldstændigt uafhængige af andre og lever af kærlighed og koldt blod.

Stone ser dem dog ikke som frie, men som ofre for en ubarmhjertig opvækst og mediernes tyranni. Mallorys teenageår præsenteres i sit-com'en *I Love Mallory*, hvor dåselatteren elsker faderens hentydninger om incest og tæsk. En bizar scene, der prøver at gøre seeren opmærksom på mediernes camouflering af vold i tv, men som også fostrer en smuk kærlighedshistorie om prinsen Mickey, der redder Mallory. Deres romance og hengivenhed lægger en dæmper på den virkelighed, seeren bør gennemskue: At de begge er ofre. For selvom de dræber, viser de menneskelighed, da de senere i filmen fortryder mordet på en fredelig indianer. Mickey og Mallory bør vinde seerens sympati, fordi de er uskyldige ofre, og ikke fordi de er frie, unge og egenrådige.

Kunstfilmens voldsfærd

Misforståelsen af Mickey og Mallory, der angiveligt har fået nogle voldslystne unge til at slå ihjel, stiller et vigtigt spørgsmål: Har Oliver Stone selv glorificeret volden i sit forsøg på at afmaskere den? Kritikere igennem tiden er dybt uenige. Men ser man efter i sømmene,

vil filmen sofistikere sit publikum – det er en eksplosiv samfundskritik. Skuespilleren Tommy Lee Jones, der spiller fængselsinspektøren, siger om filmen: ”It’s not an exploitation film; it’s an art film”.

Natural Born Killers kan skrive sig ind i historiebøgerne som en af de mest provokative film nogensinde lavet. Ikke fordi den er voldelig, men fordi den siger noget om vold: Vi som publikum er blevet ødelagt og dermed ukritiske, og det skyldes medierne, der har ignoreret sit ansvar. Den siger det igennem en fuldkommen unik stilistisk leg, hvor alle regler brydes, ligesom Mickey og Mallory selv gør det. Og selv 20 år senere er dens samfundskritik stadig relevant, hvor censuren ser vold som mindre farlig end for eksempel homoseksuel kærlighed.

> ”*Natural Born Killers* kan skrive sig ind i historiebøgerne som en af de mest provokative film nogensinde lavet.”

Wayne Gale er desperat efter at få høje seertal og dét på bekostning af alt.

Filmen eksperimenterer med formater, som når Mickey og Mallory bliver til tegneserief-igurer.

Den fredelige indianer ser klart, hvad der er galt med det skrupelløse par.

Dansk Journalistforbund

Den førende fagforening for journalistik, medier og kommunikation

Foto: Jakob Carlsen

Kære studerende

Interesserer du dig for journalistik, kommunikation, pr, public affairs, tv eller lignende? Og vil du arbejde med det, når du er færdig med universitetet?

Så meld dig ind i DJ – Dansk Journalistforbund – Danmarks førende fagforening for journalistisk, medier og kommunikation.

DJ støtter faglige og sociale netværk på studierne.

SMS **DJ + din mailadresse** til 1999.
Så kontakter vi dig.

Vil du vide mere? Så gå ind på
journalistforbundet.dk/studerende

Dansk Journalistforbund
medier & kommunikation