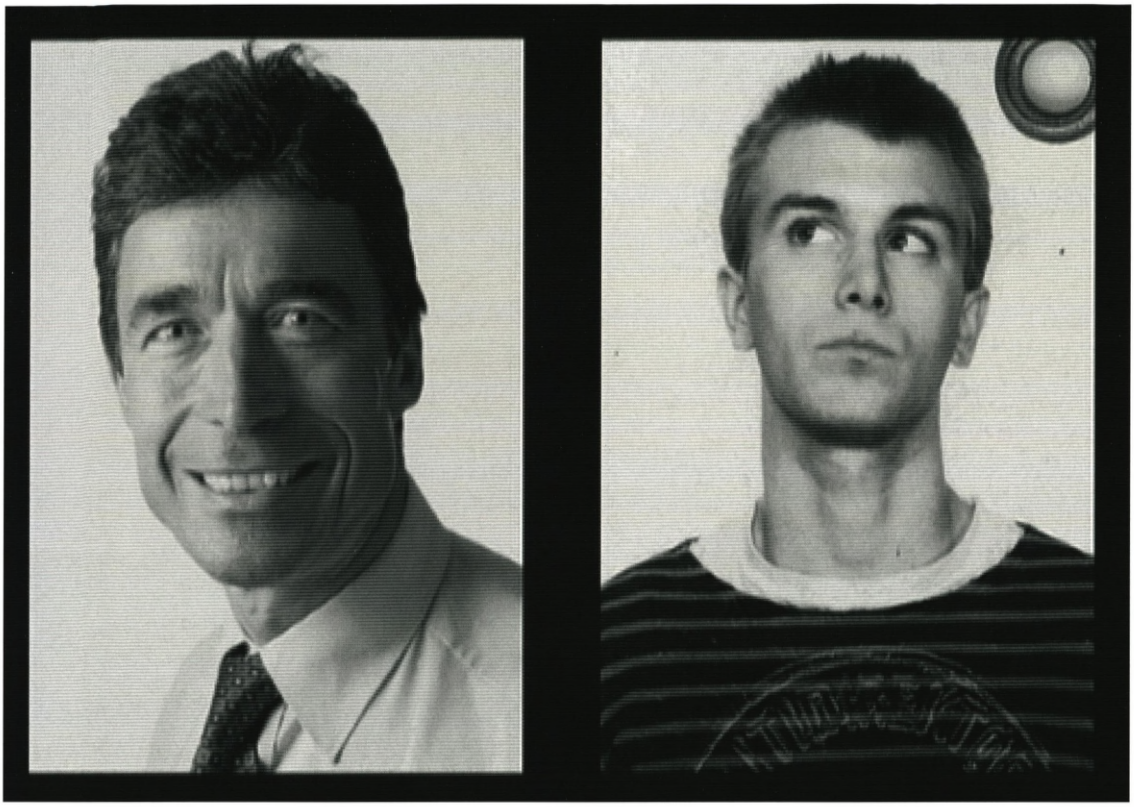


AFR (2007, instr. Morten Hartz Kaplers). Framegrab.

Den reelle forløsning

Et arbejdsnotat

Af Morten Hartz Kaplers

Irland, 16. september 2008

Sidste år præsenterede jeg filmen *AFR*, som er en blanding af fakta og fiktion. Det er svært for mig at bidrage med nogen fornuftig analyse af genren – ud over den kommentar, jeg allerede har gjort i form af filmen.

Det er klart, at der er forskelle på genrer. Men for mig eksisterer der i praksis kun én fortælling; uanset fakta, fiktion eller fakta/fiktion.

I dag kan det se pærenemt ud at lave en film som *AFR*. Men der fandtes på det tidspunkt ikke en film, som lignede – og som jeg kunne skele til, hente erfaring fra eller kopiere, så at sige.

AFR er en slags omvendt mockumentary. Filmen fremkalder eller fremprovokerer en parallel oplevelse, som hele tiden støder publikum ud af filmoplevelsen; alle tankerne: Er det statsministeren? Er politikerne gået med til det? Hvad er fiktion & hvad er fakta? Har dét forbindelse til Tamil-sagen? Bør jeg forlade salen? Tænk nu hvis ... osv.
Hvorledes jeg kunne få filmen til at fastholde publikums interesse ved lærredet, på trods af at der kører en parallel oplevelse uden for lærredet i publikums bevidsthed – og ligefrem forsøge at tale til publikums empati og følsomhed og trække publikum tilbage ind i filmen, var derfor lidt af en matematisk teoretisk udfordring.

Det er klart, at i sådan et eksperiment kan man ikke planlægge det hele fra starten. I projektets natur måtte jeg bevæge mig frem skridt for skridt i tilblivelsesprocessen; der var ganske mange praktiske parametre, fordi hele projektet jo var et cloak and dagger-projekt; kunne jeg få mine interviews, og hvad ville jeg få ud af dem? Kunne jeg få adgang til arkiver og finde det, jeg skulle bruge – og hvad ville jeg finde dér? Samtidig var det afgørende, at filmen skulle være aktuel; følge op på den politiske udvikling, sideløbende med at filmen blev lavet, osv.

Jeg vil vove at påstå, at man i dag ikke finder en film eller en bog på biblioteket, der forklarer, hvorledes man indretter en sådan film dramaturgisk, inden man går i gang.

Hvis ikke man har Chaplins & Kubricks ubegrænsede ressourcer, er man nødt til at opsætte nogle rammer for sit eksperiment og benytte nogle redskaber til at forsøge at holde det under kontrol.

Film er en særdeles dyr affære – og derfor har filmeksperimenter, i modsætning til eksperimenter inden for f.eks. teater, musik eller dans, kun ét succeskriterie: At være seværdigt fuldendt underholdende. Med andre ord: Intentioner er ikke nok.

Jeg vil fremlægge et arbejdsnotat fra 1999, der fungerer som en ontologisk dramaturgi, jeg arbejder efter – og som er brugt til at forsøge at holde eksperimentet *AFR* under kontrol.

Notatet er først og fremmest et simpelt arbejdsredskab, som jeg har lavet til mig selv. Det har aldrig været tanken, at det skulle vises frem. Men måske det kan forklare et eller andet?

Indledningsvis bliver jeg nødt til at berette om min baggrund; hvorledes og hvorfor jeg er kommet til at lave film, og hvorledes jeg opfatter fortælling – fordi det er afgørende for at forstå arbejdsnotatet.

Jeg går helt tilbage.
Hvor det hele startede med, at jeg i et sidste desperat forsøg på at få en pige tilbage besluttede mig for at lave en film til hende. I ved, hvordan det er; lykkelig såvel som ulykkelig forelskelse er en form for sindssyge, der kan drive én til hvad som helst.

Jeg havde aldrig lavet film før. Men en veninde arbejdede i Filmværkstedets apparaturrum, og hun 'lånte' mig udstyr uden om bevillingssystemet og hjalp med at lave filmen.
Jeg fik ikke pigen igen.

Men filmen vandt en kortfilmskonkurrence, en pose penge og en carte blanche-produktionsbevilling på Filmværkstedet. Det var sådan ét af de der forunderlige

skæbnesøjeblikke, man oplever engang imellem; der findes nok ikke en filmpremiere – eller nogen som helst glad begivenhed, hvor det ikke stikker én lidt i hjertet.

Temmelig hjerteknust, omgivet af venner, som dansede rundt i champagne, stod jeg og gloede forundret på et Zentropa-visitkort, nogen havde stukket mig i hånden, mens en eller anden misundelig nar svinede min film til.
Med eet var jeg instruktør.

Kort efter fandt jeg mig selv i færd med at personinstruere statsministeren og det øvrige kabinet midt i en sydende valgkamp; mit første job.
Mens et kamerahold filmede, at Göran Perssons spindoktor gav mig råd om kameravinkler, stak en let ængstelig Peter Aalbæk mig et ubrugeligt stopur og hviskede, så regeringen ik ku høre det; "Husk at sige klar til optagelse og værsgo," imens Ib Tardini i sofaen bagved kvækkede, "Han er sgu da for faen personinstruktør!" da jeg i amatørisk overmod begyndte at råbe ad Poul Nyrup, som sad og hoppede i sofaen, fordi han helst ikke ville sidde ved siden af den lidt højere Svend Auken.

En absurd, fantastisk og lidt skræmmende ilddåb.

Hvis jeg fortæller, at det faktisk var lille mig, som foreslog Peter at tale Nyrup fra at føre valgkamp på fremmedhad – så vil enkelte sikkert ønske, det var gået ad helvede til; for så havde Socialdemokraterne måske ikke oplevet vælgerflugten, og Pia Kjærsgaards vrede nok aldrig fået det fodfæste, nogle siger, vi lider under i dag.

Havde regeringen tabt valget, var jeg til gengæld nok blevet sparket tilbage i rendestenen.
Men det gik godt, og Zentropa pudsede deres manuskript-konsulent Hans Hansen på mig i en forhåbning om, at jeg kunne få en novellefilm igennem på Filminstituttet.

Formålet med at indlede sådan her er at forklare, at jeg INGEN SOM HELST baggrund havde for at lave film; filmselskabet havde engageret en cirkusartist, en performancekunstner, en anarkist, en megalomanisk drømmer, en dilettant.

Selv om jeg klarede de små jobs tilfredsstillende, måtte filmselskabet alligevel snart kapitulere, fordi jeg ikke snakkede 'sproget'. Mine idéer var for mærkelige og uforståelige for garvede filmfolk.

Alle jeg mødte prækede det samme dramaturgiske mantra: "En god film skal have en begyndelse, en midte og en slutning".
"Skal dét sige noget som helst om noget som helst?" spurgte jeg, "Det går over min forstand, hvorledes den definition definerer gode film fra dårlige film?"
"Jo!" var svaret, "Det er Aristoteles selv, som har sagt det!"
"Det er det mest idiotiske, jeg nogensinde har hørt!" sagde jeg og indså, at det ikke nyttede at arbejde på det etableredes betingelser.
Alle potentielle arbejdsgivere var optaget af en stram amerikansk fortællemodel, som ikke appellerede til mig, og som jeg i øvrigt anså for det rene humbug.

Hvis blot jeg kunne få det grønviolette kunstnerstempel af institutionerne, tænkte jeg.
For dengang troede jeg, at filmskoler var et sted for de utilpassede.
Men sådan er det jo ikke.
En del af mit ansøgningsmateriale var en

Beckett-agtig novelle, som beskrev tankestrømmen i et psykotisk selvdestruktivt sind med multi-personlighedspaltning, skrevet på ti guldøller og en gammeldags skrivemaskine.
Er det underligt, at filmskolen gav mig afslag?
Esben Høilund Carlsen fra optagelseskomitéen viste forbarmelse og ringede mig op og foreslog trøstende, at jeg istedet "blev vred".
Vred?
Hvorfor i alverden sku jeg blive vred?
Over, at jeg ikke passede ind?
Jeg havde aldrig passet ind i noget som helst – hvorfor i alverden sku jeg begynde på det nu?

Det danske filmmiljø syntes uigennemtrængeligt og gennemsyret af idioti.
Jeg besluttede at ta på filmskole i Prag for at lære mere om den østeuropæiske fortælletradition – om ikke andet så for at lære nogle basale kundskaber, inden resten af filmindustrien opdagede, at jeg stadig troede en rødhætte var noget fra et eventyr.

Prag var som at komme hjem.
På FAMU underviste man i montage-traditionen. Men selv om skolens professorer elskede stillebener og poesi, havde de svært ved at forklare den poetiske fortælleform dramaturgisk. Undervisningen var ofte reduceret til filmeksempler, drømmende filosoferen og hadefulde ene-talende angreb på postmodernismen og de enfoldige amerikanske studerende.

Det var spændende – men lidt ligesom at være låst inde i en kommunistisk pandoras æske. I Prag kunne de ikke give én nøglen – men de kunne beskrive, hvad der var udenfor; "Den amerikanske fortælletradition er alt, hvad den poetiske form ikke er!"

Det var fortvivlende. Jeg havde behov for en dramaturgi, som kunne redegøre for sammenhængen i mine filmiske idéer, for at jeg ku få et job på mine egne film.

Jeg forlod FAMU for at tage hjem til en ny forelskelse i Danmark.
Bortset fra forelskelsen følte jeg mig ude på et sidespor. Ingen i den etablerede filmverden gad høre på mine idéer – og på den anden side vidste jeg, at jeg aldrig ville blive glad for at lave film på 'deres' måde.
Det stred mod min intelligens at få at vide, at der kun var én måde at lave film på – når de fleste af de film, jeg holdt af, tydeligvis alle var uden for rammerne af industriens fortællemodel; *Veronikas to liv*, *2001*, *Spejlet*, etc.

Inden du – læseren – tænker, at jeg bare bavler mémoire-agtigt løs om mig selv – så vil jeg gi dig fuldstændig ret.
Men der er en pointe med det.

I Danmark oplevede jeg, at læreanstalterne, Filminstituttet og 'eksperterne' tvang filmfolk til at skabe industriens form, som igen er magthavernes form.

Min pointe er, at 'formen' er magthavernes – hvad enten det er kapitalister, kommunister, demokrater eller teoretikere – så er der altid 'en form'.
Formen har til formål at støtte og vedligeholde 'magten' – eller fortællingen om virkeligheden og magten; et middel til at konstruere 'sandheden'.

Det er menneskets og kunstnerens opgave at pisse på den sandhed.
At mishandle, forvanske, dekonstruere denne 'sandhed', denne 'form'.
... konstruere en ny form.
Ikke en ny sandhed men en 'mod-sandhed'

I *Le grand final* (2000) spiller Baard Owe (der her ses sammen med MHK) en tænksom, aggressiv og ulykkeligt forelsket cirkusklovn, der bliver banket ihjel af sine klovnekolleger inde i selve manegen. Foto: Marie Rosenkrantz Gjedsted.

til 'sandheden'.

Hvorfor er det nødvendigt, kan man spørge?

Det er selvklart, at det er nødvendigt. Man skal ikke finde sig i, at nogle mennesker, enkelte eller millioner, tager patent på 'sandheden'. At nogen bestemmer, hvad for historier der er vigtigere end andre; at nogle mennesker er vigtigere end andre. Alle mennesker er vigtige.
Og alle historier er vigtige.
Og hvis der er nogen eller noget, som siger, at der er noget, man ikke må gøre eller sige, er det som regel fordi der ligger en massegrav af hemmeligheder, frihed, synd og sjov og ballade begravet nedenunder.

Hvis ikke kunsten åbner døren på klem til en sandhed hinsides dét, som er kulturen, eller dét, som magthaverne har bestemt – så bliver kulturen en spændetrøje og magthaverne en farlig størrelse.

Jeg besluttede mig for at bruge min carte blanche-bevilling til at lave en film, som systematisk gjorde alt dét, som klogehoverne sagde, man IKKE måtte gøre, hvis man skal lave en god film; en ustringent uforløst fortælling, med en usympatisk, patetisk og trættende hovedkarakter, som bandede og snakkede højpandet.

Jeg VILLE bevise, at det kunne lade sig gøre at lave en filmisk oplevelse; at give publikum oplevelsen af forløsning – selv om alt i filmen var aparte og uden for spillereglerne – alene ved hjælp af de tekniske midler; den symfoniske udvikling i klipperytme, lyd og farver.

Et afsindigt lamt projekt, indrømmer jeg.

Men jeg var så pissesur, at jeg brugte alle mine penge, gældsatte mig til op over begge ører og trak al opsparet goodwill og vennetjenester ind i denne sikre kommercielle fiasko.

Hvor galt det hele var, kan bedst forklares ved, at jeg manglede en producer, da den første efter tre dage stak af til Spanien for at bolle en pige. Desperat stoppede jeg en tilfældig fyr ved søerne, fordi han lignede en produktionsleder ved et teater. "Næh, jeg er ikke ved teateret. Jeg hedder Mads," sagde han. "Nå men, du virker flink. Vil du ikke producere min film?" spurgte jeg.
Og det ville han gerne.

Det viste sig mærkværdigt nok, at Mads var under uddannelse til producer på Filmskolen. Men da jeg fortalte ham, at Baard Owe skulle spille hovedrollen, løb han skrigende væk: "Baard er lige så umulig som Kinski! Han kravler på væggene og råber og skriger – han er som en vild tiger!"
"Ja gu faen er han dét, det er derfor han skal spille hovedrollen!" svarede jeg.
Til alt held fandt Zentropa-'smådten' Sarita

Le grand final (2000). Foto: Marie Rosenkrantz Gjedsted.

Christensen mig og producerede *Le Grand Final*. Og dermed slap jeg for alle de hjernevaskede filmskolespørgmål om, hvor midten og slutningen var.

Men det er klart – midtvejs i efterarbejdet faldt hammeren, og Tonemesteren & Klipperen bad demoraliserede om en forklaring på dilettanteriet
Hvad fanden var meningen?
Og hvordan skulle det lort nogensinde blive til en sammenhængende film?

Klart nok ...
Med ryggen mod muren var jeg tvunget til at forsøge at forklare mit projekt sort på hvidt. Det gjorde jeg så weekenden over. Det blev til et tolv sider langt arbejdsnotat, som jeg valgte at kalde "Den reelle forløsning".
Jeg ved ikke, hvor meget det hjalp d'herrer i post-produktionen, og jeg ved stadig ikke, hvad jeg skal synes om den film.
Men det var det hele værd.

Arbejdsnotatet viste sig at være dét, som jeg i virkeligheden havde søgt så længe; et dramaturgisk redskab, som kan forhåndsanalysere og hjælpe filmskaberen til at strukturere et poetisk fortalt manuskript – og ikke mindst en forklaringsmodel over for uforstående producenter, filmkonsulenter og filmskoleoptagelsesudvalg ... troede jeg.

Jeg sendte filmen *Le Grand Final* og "Den Reelle Forløsning" til Filmskolen i håb om at blive optaget.
Men ak ...
Carsten Fromberg lod mig ikke engang komme til 1ste prøve.
Jeg håber stadig, det siger mere om Poul Nesgaards børnehave end om mig, men det er desværre nok ikke tilfældet.

I hvert fald måtte jeg sande, at i filmens verden er det kun resultaterne, der tæller. Det er ikke nok at kunne 'bevise' sin filmiske idé med et teoretisk argument.

Jeg indså, at der ingen anden vej var end at fortsætte med at lave film og håbe på, at jeg kunne stå den brødløse distance – og en dag hoste op med 'et resultat'.

Følgende er en redigeret udgave af det oprindelige arbejdsnotat i forbindelse med postproduktionen af kortfilmen *Le Grand Final*.
Derfor eksemplificeres der i starten fra denne film – oprindeligt henvendt til min klipper og tonemester – og jeg beder læseren bære over med, at det kan virke lidt ligegyldigt.

Arbejdsnotatet er produceret til eget brug. Det er aldrig før blevet vist frem, og det har aldrig været tanken, at det skulle udgives.

I virkeligheden må jeg erkende, at notatet ikke er særlig pædagogisk.
Men jeg trøster mig ved, at læseren forhåbentlig får et godt grin, og dømmer mine vendinger med dét i baghovedet, at notatet er ni år gammelt.

Men alt i alt fungerer den tankestrøm, der følger, som et sæt dramaturgiske arbejdsredskaber funderet i en måde at forklare væren på; hvorfor vi er, som vi er, og gør, som vi gør; som individer og som samfund.

Det er et arbejdsredskab, som jeg finder anvendeligt, og jeg har brugt det i alle mine film, inklusive *AFR* – som praktisk redskab, men også som moralsk støtte undervejs i skabelsesprocessen, der ofte føles, som ligger man fastspændt i Edgar Allan Poes brønd, mens rotterne æder, og pendulet kommer nærmere.

Nu har jeg endelig taget det fulde skridt og arbejder i disse dage på et spillefilmprojekt, "ATLANTIS", hvor jeg har en ambition om at følge arbejdsnotatets idéer 100% konsekvent.
Denne film skal blive starten på beskrivelsen af 'Det Andet'; et ontologisk værk, som berører en væren hinsides den, vi kender.

Jeg vil ikke komme ind på handlingen i dette filmprojekt – men blot præsentere denne artikel, til morskab, hovedrysten eller inspiration for andre.

Internt arbejdsnotat

Regensen, man. 13. sept. 1999
(redigeret til *Kosmorama*,
Irland, august 2008)

DEN REELLE FORLØSNING
Le Grand Final

Kære Roar & Steen[1],
Normalt er det vores opgave at bygge op omkring én pointe; et plot.
I denne film er vores mål øjeblikkets poesi.
Vores plot er mangfoldigheden, betydningsløshedens betydning.
Vi skal opstille narrative forventninger og hele tiden pille dem ned. Forstærke hvert øjebliks poesi, og bestræbe os på at arbejde frem mod en film, som teknisk forløser sig i en opadgående kurve.

Det narrative mål er at fortælle den grundlæggende historie; meningen med livet (døden), under det forhold, at publikums opfattelses- og associationsevne er langt mere udviklet, end man ellers tager for givet i filmindustriens verden.
At skabe en film, som lader sin historie fortælle i dualitet med den parallelle historie, som filmen skaber uden for lærredet; i publikums bevidsthed.

Helt konkret vil det sige, at jeg undlader at tilføre konkret information, der kan bidrage til en præcis fortolkning af filmen. Jeg indkredser temaet, men peger aldrig på det præcist, ved hjælp af for eksempel en replik.

Ligesom i virkeligheden insinueres der hele tiden en kommende handling, der som oftest negeres af den videre handling.

Eksempel:
Titlen "Løvernes Konge" (*Dengang havde jeg en midlertidig idiotisk idé om at kalde filmen for Løvernes Konge*) insinuerer, at hovedkarakteren er/bliver konge i det handlingsforløb, som skal til at udspille sig, og at han er konge over nogle løver eller er noget ædelt. Det meste af anslaget bekræfter dette med billeder af hovedkarakteren portrætteret med løver fra barnsben til voksen mand. Der hænger sågar en pistol på væggen (som aldrig bliver brugt). Allerede inden anslaget er færdigt, negeres påstanden om ædelhed, og i løbet af de næste to indstillinger negeres påstanden om, at han er konge, og at det handler om løver: Hovedkarakteren, en fordrukken sut, er et pisseirriterende gammelt liderligt aggressivt svin. Titlen er enten ironisk eller viser tilbage på noget, som har været, før filmen startede.

Filmen signalerer dermed ret hurtigt, at publikum ikke kan tage for givet, at filmen opererer på normale narrative betingelser.

Under normale betingelser vil eksempelvis et gevær vist i første akt skabe en forventning om, at det affyres senest i sidste akt.
Denne automatik er sat ud af spillet. Det eneste, publikum kan gøre, er at observere øjeblikket, fordybe sig i dét. For der angives ikke spor, som skal få betydning i den fremtidige handling. Øjeblikket forholder sig kun som kommentar til det forgangne øjeblik - og omvendt.

Heidegger:
Den tidlige begyndelse viser sig først til sidst for mennesket. På tænkningens område er en bestræbelse for at gennemtænke det oprindeligt tænkte endnu oprindeligere derfor ikke den absurde vilje til at genrejse det forgangne, men det nøgterne beredskab til at blive overrasket over det kommende i det tidlige.

Kierkegaard:
Livet skal leves forlæns og opleves baglæns.

Af samme årsag annoncerer filmen på intet tidspunkt slutningen, for den kender publikum allerede: Det er, når rulleteksterne begynder, og publikum rejser sig fra sædet.

Det er jo kedeligt, og derfor er det vigtigt at fratage publikum sikkerheden for, hvornår dette tidspunkt indtræffer:

Eksempel:
Roberto dør i manegen, og filmen går i sort. Herved fortælles, at filmen er slut. Men filmen fortsætter mod forventning, da Roberto vågner. "Nå! Så er han ikke død - eller er han?", må man tænke. En tvivl, som ændrer sig til: "Er det hans fantasi, eller er han i himlen?" Og, "Er dette den falske sortie - eller er dette slutningen?"

Denne tvivl lukker filmen, og publikum må tænke: "Er det en slutning?" Selv om filmen audiovisuelt er forløst på en sådan måde, at dette alene har fremkaldt følelser hos publikum, må publikum med forventning om en opbygget narrativ forløsning umiddelbart føle sig uforløst over filmens 'manglende' indholdsmæssige forløsning. For hvor er narrationen - teknikken, som publikum kender den fra de fleste andre film?
Således har filmen til formål at skabe en efterrationalisering af selve filmens væsen og de spørgsmål, der berøres i handlingen.

Heidegger:
Teknikken er altså ikke blot et middel. Teknikken er en form for afdækken. Agter vi på dette, da åbner der sig for os et helt andet område for teknikkens væsen. Det er afdækningens område, dvs. sandhedens.
Dette udsyn støder os. Det skal det også, og helst så længe som muligt og så påtrængende, at vi endelig for en gangs skyld tager

det simple spørgsmål for alvorligt, hvad navnet "teknik" mon siger. Ordet stammer fra græsk. TECHNIKON betyder sådant, som hører til TECHNE. Med hensyn til dette ords betydning må vi holde os to ting for øje.
For det første er TECHNE ikke kun navnet for den håndværksmæssige virksomhed og kunnen, men også for den høje kunst og de skønne kunster. TECHNE hører til frem-bringelsen, til POIESIS; den er noget poetisk.

Gem et smil Katrine (2001, instr. Morten Hartz Kaplers) er blevet belønnet med priser ved både Cosmic Zoom og Jönköping Filmfestival. Fra barnets perspektiv ser vi et skilsmisseskænderi og en udsat lillesøster – og følger derefter Katrine, der nægter at tale med børnepsykologen.

Filmens næsten udviklingsløse og uforløste narration og dens på den anden side audiovisuelle himmelfart har til formål at sætte sandheden om vores væren og forventninger til denne i relief:
Sandheden er ikke uden for vores handlinger - den ER vores handlinger (filmens morale, om jeg så må sige).
Sandheden, nuet er afskåret fra enhver anden sammenhæng end den, at alle er født og en dag skal dø.
Sandheden eksisterer i nuet - hvorfor poesi beskæftiger sig med alt fra toiletbesøg til dødsøjeblikket (forventning), der grundlæggende forholder sig imaginært til det forrige øjeblik som faktum (fødsel) og til det næste øjeblik som fiktion(død).
Fødsel, forventning og død.

Som tænkende individer opfatter og eksisterer vi kun på andet trin: Forventningen.

Livet er en konflikt, som kun forløses af det lidet attraktive, døden (den mystiske død), hvorfor man kulturelt trænes og individuelt overlevelsesinstinktivt søger at koncentrere sine forventninger mod alle mulige konstruerede forløsninger for at udfylde dét, som synes som det forventningsfulde tomrum inden dødens forløsning.

Overlevelsesinstinktivt og revolutionært forsøger individet at udødeliggøre sig, eksempelvis gennem berømmelse (filmens hovedkarakter), forskning eller reproduktion.

Vores overlevelsesinstinkt beror på teknikker, nærmere konkretiseret i idéer; idéer om os selv, verden omkring os, livets mening og mål, som tilsammen skaber os en platform at leve på, handle ud fra og inden for.

Idéerne er vores 'mad', vores beskæftigelsesterapi. Uden idéerne er der ingen anden retning end døden, og ved hjælp af idéerne er vi beskæftiget, indtil døden indtræffer. Selve idéen bygger på angst for døden. Udveksling af idéer individer imellem, inden for samfundet, er derfor terapi.
Idéerne bygger oven på hinanden - vokser ud af hinanden og skaber en kultur. En hyperkonstruktion, som vi hele tiden bygger på og kasserer fra.

Hyperkonstruktionen er en samfundskonstruktion.

Uden samfundet eksisterer individets bevidsthed om sig selv som individ ikke, og derfor eksisterer individets idé om et samfund ikke uden et samfund.

Et samfund kan ikke eksistere uden minimum én regel.
For at skabe en regel skal der være en idé og minimum to mennesker.
Før disse to mennesker møder hinanden, er der intet samfund og ingen bevidsthed om døden - og derfor intet behov for terapi; hvorfor der ingen idé er.
I dét øjeblik, de to mennesker mødes, sker der en af to ting:

a) Enten slår den ene den anden ihjel - og bevidstheden om døden opstår og dermed også behovet for terapi og idé.
Hvis ikke dette menneske møder et nyt menneske, bliver erfaringen ikke bragt videre. Og dette menneske lever som Konge og Gud i sin egen verden, til døden indtræffer.

b) Eller også mødes de to og skaber en regel. Enten fordi den ene har en erfaring, eller fordi de får en erfaring om døden, som gør, at de erfarer deres egen dødelighed. F.eks. får et barn sammen, som dør, eller fordi den ene under et skænderi hamrer den anden så hårdt i hovedet, at personen bliver syg, og idéen om, at man ikke er udødelig, opstår (og dødsangsten fødes) - og man laver en regel, for eksempel: Man får sin vilje, hvis man slår, eller man må ikke slå - ihjel.
Før man får bevidstheden om sin egen dødelighed eller effekten af andres død på ens eget liv, er der ingen angst og intet behov for terapi, og derfor intet behov for idéer - eller regler.

Alle idéer er potentielle regler.
Derfor er alle regler en idé.
Regler skal som regel brydes, for at nye idéer kan blive til regler.
Nogle gange må regler afskaffes, for at nye idéer kan opstå for måske at blive til regler.
Og omvendt kan regler og idéer ikke eksistere uden et samfund.
Samfundet i sig selv er en idé, som kun eksisterer inden for samfundet.
Samfundet er derfor en idé.
Og samfundets dynamik er drevet

af idéer.
Derfor identificerer vi os selv med idéer.

Kierkegaard siger noget i retning af: "Først fødes vi som kød, siden fødes vi som mennesker". Det vil altså sige - at vi først bliver 'mennesker', når vi får en kultur.

Individet uden for samfundet eksisterer uden bevidstheden om andre individer og overleveringens eller genkendelighedens erfaring, og derfor også uden bevidstheden om døden - og derfor eksisterer individets idé ikke uden et samfund; en kultur til at inspirere og stimulere individet med idéer.

Når et individ fødes inden for et samfund, er det første væsentlige, der sker i et menneskes bevidsthedsskabelse, tilegnelsen af det faktum, at individet skal dø.

Dette er et rystende chok.
Man er lige begyndt at leve livet - og så erfarer man, at livet har en ende; at livets forløsning er døden; at selve 'meningen' med livet, så at sige, er døden.
Dette faktum traumatiserer os i en sådan grad, at alle handlinger og tanker herefter, som ikke har til formål at oppebære basal overlevelse, er en reaktion på dette traume.

Alle tanker og handlinger, som herefter ikke afstedkommer døden, er et forsøg på at skabe mening i ventetiden, indtil vi skal dø, eller ligefrem et forsøg på at opnå udødelighed i praktisk eller overført betydning.

Derfor er alle idéer i deres grundlæggende oprindelse et udtryk for dødsangst.
Idéerne er dét, som decimerer dødsangsten - giver os en tålelig ventetid indtil døden - et 'meningsfuldt' liv.
Men ...
Det er biologisk bestemt i det øjeblik, vi bliver født til livet, at det skal forløses med døden.
Derfor er meningen med livet døden.
Alt andet er en idé.
Derfor bliver enhver handling, som er affødt af en idé, der ikke afstedkommer døden, en overspringshandling.

Og alle idéer, som ikke leder til en handling, som afstedkommer døden - men til opretholdelsen af livet, er et udtryk for dødsangstterapi.

Derfor er selve livet blot en idé, selv om det er virkeligt nok.

Men det provokerer os, fordi vi har vilje; fordi vi betragter os selv som mere end en idé, selv om vi ved, at om kort tid er vi blot reduceret til en idé.
Og idéer er som sagt flygtige -

'Det Andet' i fotografen Erwin Olafs gestaltning.

ligesom livet.
Det er lidelsesfuldt at vide, at ens egen eksistens er flygtig, og derfor identificerer de fleste mennesker sig med Martyren.

Martyren er en kompromismager, en købmand, der lytter for at blive lyttet til.
I modsætning til Martyren, som ved, at den skal dø, men bruger sin ventetid til at forædle samfundet med sine idéer - på trods af at samfundet og 'eksistensen' tilfører martyren lidelse (andres idéer) - er individets eneste alternativ at betragte sig selv som Gud, hvilket kræver, at individet får rigtigt mange idéer og er succesfuld med at gøre idéerne til regler, uanset hvilke andre regler, der står for fald til fordel herfor.

Guder er ofte drevet af empatiforladt grådighed efter dødsangst-terapi, eller idéen om at skabe idéer, som er ædle eller spektakulære, for således at opnå en form for udødelighed efter døden - for ikke at ophøre som idé; at materien bliver ånd, om man så må sige.

Men ... det er en regel i de fleste samfund, at det må man ikke tro om sig selv; for Gud er en idé, der gør, at vi kan holde ud at tænke på døden.

Der er endvidere en idé-regel (mekanisme) i samfundet, der siger, at individer, som får for mange nye gode idéer, er en trussel mod de gamle regler og idéer, som mængden af individer - samfundet - identificerer sig ud fra. Derfor er produktionen af for mange idéer Gudslignende opførsel.

Mekanismen skyldes også erfaringsbetinget mistænksomhed. For der eksisterer en kategori af 'Guder', som er ravende indifferente over for andre menneskers regler og idéer. Disse mennesker er ofte afsindige eller massemordere.

Dertil kommer, at idéerne kan

være så langt fra reglerne, at idéerne ikke kan forstås.
Det, der ikke kan forstås, identificeres som regel med den essentielle konflikt; døden, som vi ikke kan forstå - og døden og 'Det Andet' skubber vi angstfuldt fra os.

Derfor udstødes individer, som tror, de er Gud, opfører sig som Gud, er en trussel mod idéregelsamfundet eller ikke kan forstås - af samfundet.
Tænk selv over det.
Det siges, at kokkefaget har den største dødelighed. Men det er ikke rigtigt. På en delt førsteplads ligger politiske ledere, berømte kunstnere, revolutionære og narkogangstere.

Et individ uden for samfundet er isoleret fra udveksling af idéer og dermed terapi.
Individet uden for samfundet, som tror, at individet selv er Gud, er ikke længere bange for døden og derfor sindssygt ligeglad.

Men et individ, som blot er grådigt, empatiforladt eller idémæssigt hyperproduktivt, er afskåret fra dødsangst-terapi i form af idé-udveksling og mister derved muligheden for at udødeliggøre sig, men, allerværst: også muligheden for at gøre ventetiden indtil døden 'meningsfuld', dvs. udholdelig.
Når ingen vil lytte til ens idéer, er det det samme, som at de ikke eksisterer; at man ingen idéer har; at man ikke eksisterer.
Præcis som med ytringsfrihed.
Bliver man ikke lyttet til, eksisterer ytringen - og friheden - ikke.

Individet, som har en idé om at være en idé, der producerer idéer, men som ikke længere stimuleres til at producere idéer, mister idéen om at være en idé og mister idéen om sig selv og bliver enten Gud eller dør.

Fordi det menneske, som lever uden for samfundet ikke eksisterer for andre end sig selv, tæller dette menneske ikke for samfundsmennesket. Alle handlinger, tanker, idéer og kultur, som udspringer af samfundsmennesket, kommer fra den essentielle konflikt: dødsangsten.

Derfor eksisterer der ikke tre, fem, syv eller ni grundlæggende fortællinger.
Det har aldrig handlet om for eksempel seksualitet; det handler kun om dødsangst - alt andet er pålægschokolade.

Jeg opererer med, at der kun eksisterer to fortællinger - uanset genre, form og tid.
Men den ene fortælling kender vi ikke eksistensen af; for det er beskrivelsen af dét, som er på den anden side af vores forståelse eller/og på den anden side af livet.
Jeg tror, Aristoteles ville have kaldt denne fortælling for "Ko-

medien".
Men jeg tror aldrig den har eksisteret. Den er kun en myte; et iscenesat udslag af Aristoteles' galgenhumor.

For der er intet komisk ved livet; der findes intet morsomt, som man ikke lissså godt ku græde over.
Der findes kun skogger-latter; en reaktion på tragedien. Og jeg gætter på, at det er derfor, der ikke eksisterer nogen beskrivelse af komedien?
Komedien er uden sorg, uden frygt, uden angst og derfor uden for vores begreber og fatteevne.

Derfor er der ifølge min deduktion kun én praktiseret fortælling tilbage: tragedien.
Men hvis der kun er én grundlæggende fortælling, som bliver praktiseret - hvorfor så kalde den 'tragedien'?
Er livet så tragisk?
Er dette ikke blot en betragtning?
Vis mig noget tragisk, som jeg ikke formår at grine ad!
Er der ikke mere grundlæggende forhold, som beskriver os?
I mit system kalder jeg de to fortællinger for 'Det Andet' og 'Den essentielle konflikt'.

Gennem min film søger jeg at beskrive den essentielle konflikt og afdække hovedtrækkene i denne idéernes hyperkonstruktion og vores væren gennem hovedkarakterens handling og udvikling.

For at forklare har jeg lavet et skema:

Den Essentielle Konflikt

1. scene Fødsel	= Forventning	= Idé
2. scene Ventetid	= Overspringshandling	= Handling
3. scene Død	= Død	= Lykke/ulykke
4. scene Intethed	= Forløsning	= Simuleret Forløsning

Skemaet fortæller, at der principielt kun findes ét udgangspunkt og én afslutning for en historie. Underholdningsværdien og spændingsforholdet opstår i hovedkarakterens spring fra den ene overspringshandling til den næste - og slutteligt, om hovedkarakteren forløses (død) eller opnår simuleret forløsning (lykke/ulykke); hvilket er publikums primære interesse.

Eksempel:
Thelma og Louise får en idé om, at livet ikke behøver at være en passiv venten på døden. Pigerne beslutter sig for at forløse sig selv, og publikum finder grundlæggende underholdningsværdi i

uvisheden om, hvorvidt Thelma og Louise opnår forløsning eller simuleret forløsning.

Overspringshandlingerne er derfor grundlaget for enhver iscenesat handling, hvilket understøttes af analyser af menneskets simpleste handlinger: Hvorledes vi forholder os angstfuldt til os selv og verden omkring os, hvilket igen afspejler sig i konstante ubevidste overspringshandlinger i form af impulsiv og rutinemæssig selvberøring og kontaktberøring. Overspringshandlingernes og berøringernes karakter afspejler igen graden af vores øjeblikkelige individuelle angst, og disse fysiske signaler afspejler vores selvopfattelse af vores øjeblikkelige status i verden.

(I parentes bemærket er det historisk kendetegnende, at kunstens verden bruger poesiens teknikker til at indkredse sandheden ved at sætte dem i scene, og at industriens og magtens verden ligeledes bruger poesiens teknikker - men for at skjule sandheden - ved at iscenesætte teknikkerne i den virkelige verden.

På dette grundlag er det forklarligt, at kunstens verden i stigende grad søger at dokumentere virkeligheden snarere end at fortolke den, som reaktion på industriens og magthavernes brug af kunstens videnskaber til at manipulere konstruerede virkelighedsbilleder frem.

Skridtet videre er, at kunstens verden overtager magthavernes æstetik og vender den mod dem selv.)

Status angiver individets idé om sig selv reflekterende samfundets opfattelse af individets idéer. Individet og samfundet kan, som beskrevet, have tre forskellige idéer om sig selv eller andre individer: Martyr, Gud eller Den døde.

Derfor skal man i første omgang, når man konstruerer en historie, se bort fra arketyperne, som man kender dem - og i stedet inddele sine karakterer i disse tre super-arketyper, som er inddelt efter status:

Gud
Martyren
Den Døde

Arketyper er praktiske, men de siger reelt intet om status. En luder, en madonna, en konge ... ja, de angiver status, men det låser også karakterens status fast. Status er altid i bevægelse. Det vigtigste for dynamikken i en fortælling er status.

Det praktiske ved at bruge super-arkerne er, at de kan være så nuancerede og komplicerede som karakterer, men fokus vil altid være på deres status. Når man strukturerer sin historie, kan man hurtigt forvirre

Charlie Chaplin.

sig selv med alt for mange fakta.
F.eks. vil man som regel tænke på en luder som en udstødt; Den Døde. Men i et samfund af tiggere bliver luderen til Martyr, såfremt der eksisterer en Konge. Det er nødvendigt at skrælle alt af for at være sikker på, at man taler til den essentielle konflikt, ved at skabe dynamik.

Det vigtigste ved super-arketyperne er, at de kan transformeres.
Det er i dette felt, underholdningsværdien opstår; når Madonnaen med Martyr-status bliver Luderen og opnår Den Døde-status - og i klimaks bliver Direktør. En bevægelse fra Martyr til Den Døde til Gud.

Det er derfor dræbende for en histories dynamik, hvis man stigmatiserer sine karakterer ved som udgangspunkt at kategorisere dem inden for normale arketypiske kategorier.

Og det begrænser sig ikke til at se på fortællingen som et hele. Hver eneste scene må man analysere. Det kan godt være, Kongen er konge, når han mødes med hoffet - men er han også konge, når han mødes med sin dronning? Eller en edderkop?

Se en Chaplinfilm ... Chaplins karakter forandrer sig aldrig - han er altid den forarmede - og han udvikler sig aldrig. Alligevel er det rørende, spændende og underholdende og hjerteskærende magisk at følge denne udviklingsløse personlighed tumle rundt på celluloid, fordi han hele tiden skifter status.

Moderne dansk filmfortællings mantra om, at hovedkarakteren partout skal udvikle sig, er intet mindre end revisionistisk ævl.
Det er et moralistisk synspunkt, at vi som individer skal forbedre os - og vores ikoner i fortællingen skal gøre det samme. De fleste mennesker frygter alligevel udvikling.

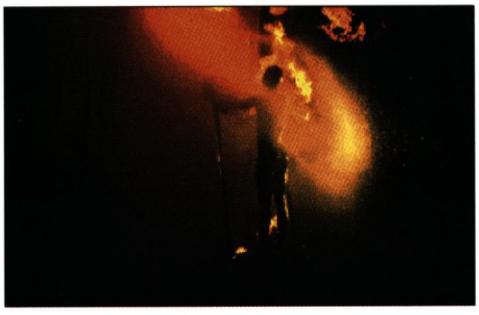
Publikum er næst efter den essentielle konflikt mest interesseret i hovedkarakterens deroute eller succes.
Høj eller lav status er lig med, hvor subtile individets muligheder er for simuleret forløsning (og dødsangst-terapi). Statusforhold er derfor sekundært grundlæggende i enhver narrati-

on, som vil have et publikum.

Eksempel:
Thelma og Louise er trætte af at være Martyrer. De beslutter sig for at opføre sig som Guder og bliver derfor erklæret døde af Martyrsamfundet. Thelma og Louise erkender, at de er blevet Den Døde, og beslutter sig for at dø som Guder i stedet for at leve som Den Døde.

Denne lange forklaring leder nærmere til forklaringen på min kunstneriske intention med filmens narrativ eller mangel på samme. Moderne film, generelt, er repræsentativ for individets overspringshandlinger. Individet, publikum, søger gennem filmen, under den traditionelle narrativ-form, at gennemgå fødslen af en konflikt og dennes forløsning, for personligt at stimulere en negering af den essentielle historie.

Med andre ord: Individet (publikum) ser film, som trøster det i den angstfyldte og meningsløse venten på døden, det mystiske - med en overspringshandling; en fortælling, der får individet til at glemme sin egen angst ved at skabe en følelsesladet situation, som taler ubevidst til dødsangsten - den essentielle konflikt - men samtidig negerer



Brændende Morten Hartz Kaplers i den hollandske kunstner Erik Hobijns installation 'Delusions of Self Immolation'.

forløsningen, døden, ved på lærredet at skabe simuleret forløsning - ved at få individet i salen til at opleve simuleret forløsning. Publikum græder ikke over det, som sker på lærredet. Publikum græder over genkendeligheden - sig selv.
Min film forsøger at skabe angst, og derved inspirere til kontemplation, ved at udelade konflikten og dennes forløsning, ved at forholde sig direkte til den essentielle konflikt: bevidstheden om døden og vores forventninger dertil. Dermed bliver filmens narrative struktur poetisk frem for litterært enfoldig.

Poesi søger gennem en raffineret teknisk løsning at indkredse det uforløselige - indholdet - men søger samtidig at forløse sig selv teknisk, hvorved kunst opstår. Kvaliteten heraf må bedømmes på teknikkens raffinement i at forløse sig selv og på, i hvor høj grad teknikken formår at indkredse det uforløselige.

Det er endvidere min intention at diskutere filmkunstens præmisser. Film eksisterer i dag på industriens betingelser. Industrien har specialiseret sig i og eksisterer af at levere overspringshandlinger til kontantbetalende, forløsningshungrende individer.

Det er indlysende, at industriens betingelser er afgørende for, at industrien overvejende udvikler film som "opium til folket".

Film, der vagt insinuerer det utilnærmelige, er sjældent set, men findes f.eks. i *Veronikas to liv*, *Solaris*, *Picnic at Hanging Rock*.

Det må derfor diskuteres, hvorfor poesien sjældent finder sin form i filmmediet under kommercielle former. Selv om det er indlysende, på baggrund af ovenstående, at individet bærer på angsten for den endelige forløsning og, allermest, kun er interesseret i det blændværk, som bedst formår at skabe kortsigtede forløsninger og bistår den kulturelle massefornægtelse og illusion om individets betydning og jordiske mål.

Filmens teknik må afsløres som det, den er, så længe den overvejende søger forbi målet, uden om den essentielle historie.
For elitært set bør enhver forskning overordnet koncentrere sig om det essentielle faktum, at vi lever, handler og dør, og især, at muligheden for, at vi ikke behøver at dø eller sørge derover, eksisterer.
Det vil sige forskning i det mystiske, eller hvad livet også kan være. Og derfor må det diskuteres, hvorfor beslutningstagerne i magtinstanserne overvejende har lagt kurs mod at støtte kommercielle produktioner, såkaldt eskapistiske film og socialt regulerende film - frem for eksistentielt og socialt udfordrende film?
Svaret ligger lige for.

Angstfuld menneskelig konservatisme sætter begrænsninger for kunsten: Samfundets største fjende er dets egen udvikling – i hvert fald så længe samfundet styres af angst for forandringen, fremtiden, døden.

En diskussion af støtteordninger bør klart nok ikke have som mål at afskaffe film, som dulmer menneskets angst. Men diskussionen bør rette sig mod prioriteringen mellem den eskapistiske, den socialt regulerende og den eksistentielt udfordrende film.

Film bør ikke kun være til gavn for samfundets sociale kapital og kulturelle PR-stunts i lokalindustriens kapitalistiske eksporteventyr.
Filmmediet er ikke blot massivt meningsdannende. Det er også trendsættende for samfundets tankekræfter.
Hvorfor skal statsmonopolet investere 95% af midlerne i encellede amøbiske public service-film, der ikke stimulerer samfundets tænkende til andet end indifferens?

Hvis samfundet skal bestå, skal det ud af den kulturelle tilstand af konsumeristisk angststyret trøstespisning; og derfor skal der investeres i kunst, som handler om ukendte samfundsformer, det mystiske og film, som skaber angst.

Alright ...
Det var sådan cirka det, som stod i arbejdsnotatet.
Okay ... det var lidt højpoleret. Og det er da klart for mig selv, at det ikke er forbilledligt konsumérbart for enhver.
Der er udeladt en del mellemregninger.
Jeg håber dog, at der var elementer, som kan forklare *AFR* – eller fakta/fiktion-genren en smule?

Det mest spændende synes jeg selv er, at den her teori ikke blot giver mulighed for opløsningen af skellet mellem fakta og fiktion, men at den åbner op for 'Det Andet', som kan blive en helt ny dimension inden for filmfortælling.

Kærlig hilsen
Morten

Note
1. Tonemester Roar Skau Olsen og klipper Steen Johannessen (red.).