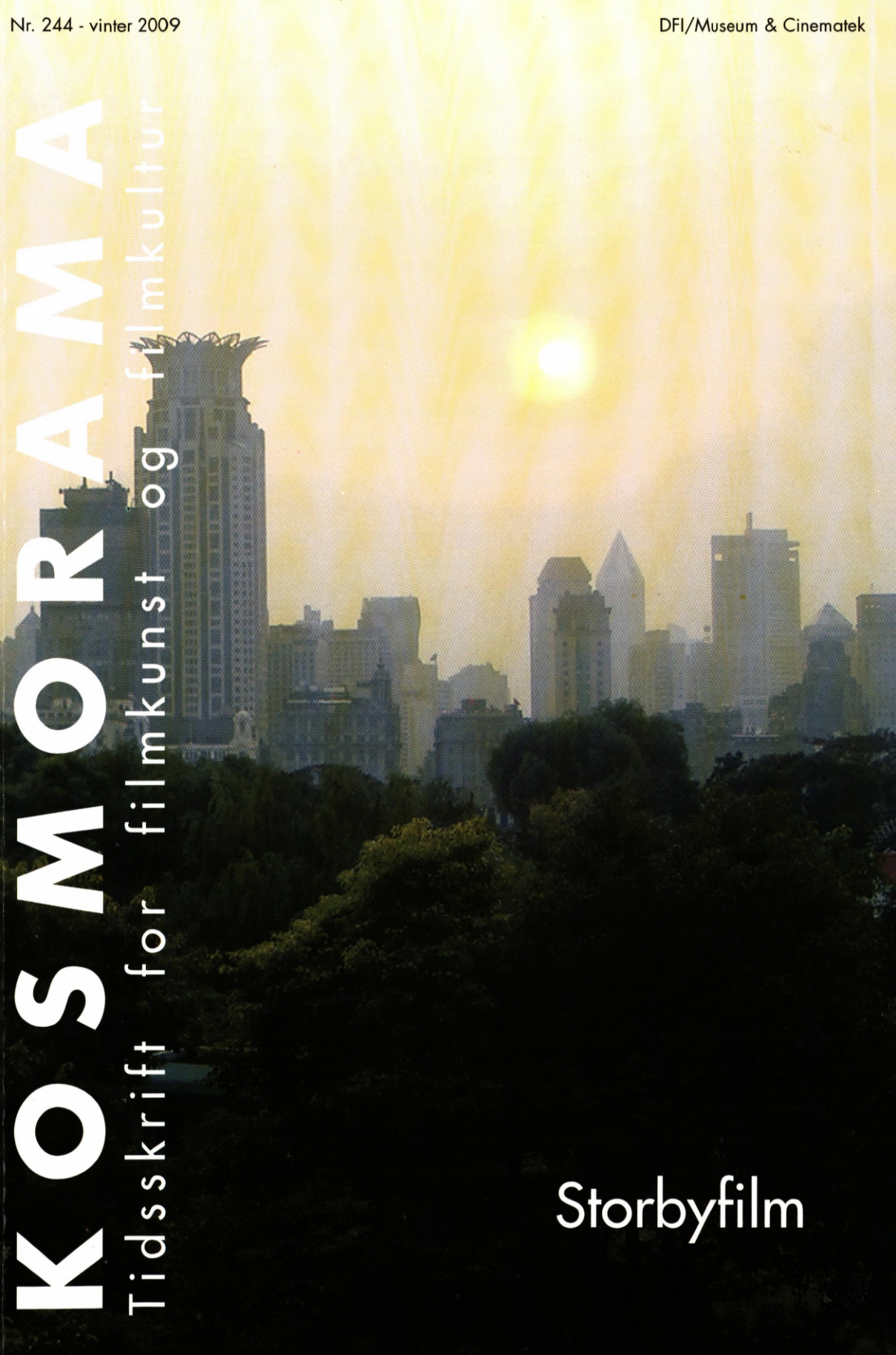
Nr. 244 - vinter 2009

DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur



Storbyfilm

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Gothersgade 55, 1123 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.
Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek hos Jette Palsbo (jettep@dfi.dk), samt pr. check udstedt til Kosmorama eller ved indbetaling via Danske Bank – reg.nr.: 0216, kontonr.: 4069018262 att. Kosmorama. Abonnement 2009, 55. årg., koster kr. 250. For medlemmer af Cinemateket er prisen kr. 200, idet man ved tegning af abonnement opgiver medlemsnummer. Løssalg kr. 175 pr. nummer.
Redaktion: Eva Jørholt (ansvarshavende), Jesper Andersen, Rasmus Brendstrup, Dan Nissen, Peter Schepelern, Lars-Martin Sørensen.
Visse af dette nummers artikler er fagfællebedømt.
Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri.

ISSN nr. 0023 4222.

http://www.dfi.dk/Filmhuset/Cinemateket/Kosmorama.aspx

Kosmorama har forgæves forsøgt at finde og kontakte eventuelle ukrediterede rettighedshavere til billeder benyttet i dette nummer. Skulle der mod forventning være rettighedshavere, som redaktionen er ubekendt med, vil DFI mod behørig legitimation udbetale royalty for de anvendte illustrationer, som om aftale var indgået.

Omslag: *Shanghai – Space* (Nanna Frank Møller, 2009). Foto: Nanna Frank Møller. Bastard Film

Storbyfilm

Forord

Siden sin fødsel i slutningen af det 19. århundrede har filmen været tæt knyttet til storbyen. Ikke alene var det i storbyerne, det nye medie skulle finde sit publikum, hovedparten af de tidligste film udspiller sig også i urbane omgivelser. Og som ingen anden kunstart var filmen i kraft af montagen i stand til at formidle den særlige storby-erfaring med alle dens muligheder og begrænsninger.

I dag bor over halvdelen af klodens befolkning – eller omkring 3,4 milliarder mennesker – i byer. Og skønt informationsteknologien hævdes i et vist omfang at gøre befolkningskoncentrationen i storbyerne overflødig, fortsætter mange byer med at vokse ufortrødent, nogle endda med nærmest eksplosiv hast. Og lige så ufortrødent fortsætter filmkunsten med at udforske storbyfænomenet.

Temaet for dette nummer af *Kosmorama* er netop storbyfilm, nye såvel som gamle, i fiktionens gevandter såvel som i dokumentarisk form, og med en geografisk spredning fra 'klassiske' storbyer som New York og Berlin over moderne mega-cities som Shanghai i øst og Bogotá i vest til relativt nye og væsentligt mindre storbyer som Reykjavik i nord og Ouagadougou i syd.

Lasse Kyed Rasmussen lægger ud med en artikel om alle storbyfilms mødre, 1920'ernes dokumentariske storbysymfonier, som tog pulsen på livet i samtidens Berlin, Paris, New York og en række sovjetiske storbyer.

Efter denne indledning starter vi i København, som med Max Kestners nye film, *Drømme i København*, nu også har fået om ikke en symfoni så et magisk portræt, der skal få os til at se på byen med nye øjne. Ikke Amalienborg og Den Lille Havfrues København, men Grundtvigskirken, Gør-Det-Selv-Værkstedet på Glentevej, lagkagehuset på Christianshavn, menneskelige historier bag facaderne ... Vi har fået lov at bringe Max Kestners oprindelige synopsis til filmen.

Ingen storbyer uden forstæder. Det gælder også København, og selv om forstæderne har levet en relativt skjult tilværelse i dansk kunst og kultur – hovedsagelig som skræmmebilleder – så findes der faktisk en række danske film, der beskæftiger sig med livet som det leves, på godt og ondt, i den del af København, der ligger uden for voldene. Palle Schantz Lauridsen ser nærmere på forstadsfænomenet i danske – og visse udenlandske – film og opridser samtidig de københavnske forstadsbiografers historie. Og på baggrund af en række danske spillefilm om livet i betonforstæderne følger Tina Brændgaard Nissen udviklingen i vores syn på betonbyggeri – fra det tidlige velfærdssamfunds funktionalistiske begejstringsrus til vore dages socialt betændte ghettoer.

Endelig står 'det homoseksuelle København' i centrum for Niels Henrik Hartvigsons analyse af en række københavnerfilm, hvori der optræder homoseksuelle, fra *Bundfald* og *Kispus* i 1956 til i dag.

Fra København går turen til Weimar-republikkens Berlin, som eftertiden har haft en tendens til at gøre synonymt med et syndefuldt paradis, hvor alle tænkelige – og utænkelige – lyster kunne leves ud i fri dressur. Anne Jespersen argumenterer imidlertid for, at

det billede, film som bl.a. Bob Fosses *Cabaret* giver af Weimar-Berlin, ligger ganske langt fra det Berlin, der skildres i samtidens tyske film, hvor social nød, kriminalitet og politisk radikalisering har en langt mere fremtrædende plads end "divine decadence".

Da Hitler kom til magten i 1933, flygtede mange af tidens tyske intellektuelle til Los Angeles, hvor de på forskellig vis var med til at præge den amerikanske film noir. Bo Tao Michaëlis tager læseren på en guidet tur i LA's suburbane labyrinter og den særlige sydcaliforniske blanding af sunshine & noir, som især Raymond Chandler var eksponent for.

Og Jan Oxholm introducerer til Woody Allens New York – et trygt og nostalgisk fristed for urbane neurotikere. Dvs. nærmest det stik modsatte af Martin Scorseses urbane jungle, og også lysår fra film som *Death Wish*-serien, hvor Charles Bronson spiller en newyorker, der griber til selvtægt mod den kriminalitet, som ordensmagten står magtesløs overfor. Jacob Lillemose og Karsten Wind Meyhoff argumenterer for, at *Death Wish*-serien ikke bare skal ses som en gennemsnitlig voldsfilm, men i høj grad som en refleksion over den almindelige amerikaners oplevelse af et fundamentalt tab i forbindelse med storbyens systematisering af menneskers liv.

Interessant nok koncentrerer de fleste storbyfilm sig om storbyens *billeder*, mens de virkelige storbyers overvældende støj filtreres fra i filmenes som regel rolige og ustressende lydspor. Andreas Halskov giver eksempler på en række amerikanske filmskabere – ikke mindst John Cassavetes, Robert Altman og Jim Jarmusch – som bl.a. skiller sig ud ved deres bevidst kaotiske urbane soundscapes.

Fra de klassiske europæiske og amerikanske storbyer bevæger *Kosmorama* sig videre ud i verden. Lars Movin lægger for med en artikel om det nye danske dokumentarprojekt Cities on Speed – fire film om fire af vor tids eksplosivt voksende megacities – Bogotá, Mumbai, Shanghai og Kairo. Vi bliver i Kairo med den svenske billedkunstner og filmskaber Karin Westerlund, der har boet og arbejdet i den egyptiske hovedstad siden 1990. I "At filme og bo i Kairo" giver hun et fascinerende indblik i baggrunden for sine film.

Længere sydpå på det afrikanske kontinent ligger Burkina Faso, hvis hovedstad, Ouagadougou, har stået i fokus i adskillige film. En af dem er blevet sammenlignet med Robert Altmans *Short Cuts* – Eva Jørholt vurderer holdbarheden af denne sammenligning.

Og højt mod nord har også Reykjavik i løbet af det 20. århundrede udviklet sig til en storby – som danner ramme om stadig flere islandske film. Birgir Thor Møller ser nærmere på fænomenet storbyfilm i en islandsk kontekst.

Lars-Martin Sørensen lukker og slukker med en artikel om Yasujiro Ozus Tokyo. Før, under og efter Anden Verdenskrig og den efterfølgende amerikanske besættelse af Japan.

Næste nummer af Kosmorama kommer til sommer og handler om filmen i det ny medielandskab.

Indhold

Lasse Kyed Rasmussen
Visuelle rytmer
1920'ernes storbysymfonier 7

Max Kestner
Dage i København
En film om det, der gør en by 21

Palle Schantz Lauridsen
Omegnshistorier
Forstæderne i filmen – filmen i forstæderne 26

Tina Brændgaard Nissen
Fra slot til skrot
Fremstillinger af betonboligbyggeri i dansk film 43

Niels Henrik Hartvigson
Det homoseksuelle København
Fra *Bundfald* og *Kispus* til i dag 56

Anne Jespersen
Fra Mutter Krause til Sally Bowles
Weimar-republikkens Berlin i sam- og eftertidens film 72

Bo Tao Michaëlis
Paradis *Noir*
Los Angeles, film noir i forstæderne 87

Jan Oxholm
Barndommens gader
Woody Allens minder om New York 102

Jacob Lillemose og Karsten Wind Meyhoff
Byen bløder
Selvtægt og urbanitet i *Death Wish*-serien 115

Andreas Halskov
På sporet af storbyen
Storbyens lyd i nyere amerikansk film 131

Lars Movin
Træer og trafik i den globale megaby
Om projektet Cities on Speed, fire danske dokumentarfilm om megabyerne Bogotá, Kairo, Mumbai og Shanghai 143

Karin Westerlund
Det er ikke alt, man kan forstå
At filme og bo i Kairo 159

Eva Jørholt
Short Cuts i Sahel?
Ouagadougou og Los Angeles på film 172

Birgir Thor Møller
I lyset af Reykjavik
Om islandske byfilm – før og nu 189

Lars-Martin Sørensen
I Hattori-bygningens slagskygge
Yasujiro Ozus filmiske brug af fødebyen Tokyo 205

Om forfatterene 223

Chelovek s kino-apparatom (1929, *Manden med kameraet*, instr. Dziga Vertov).

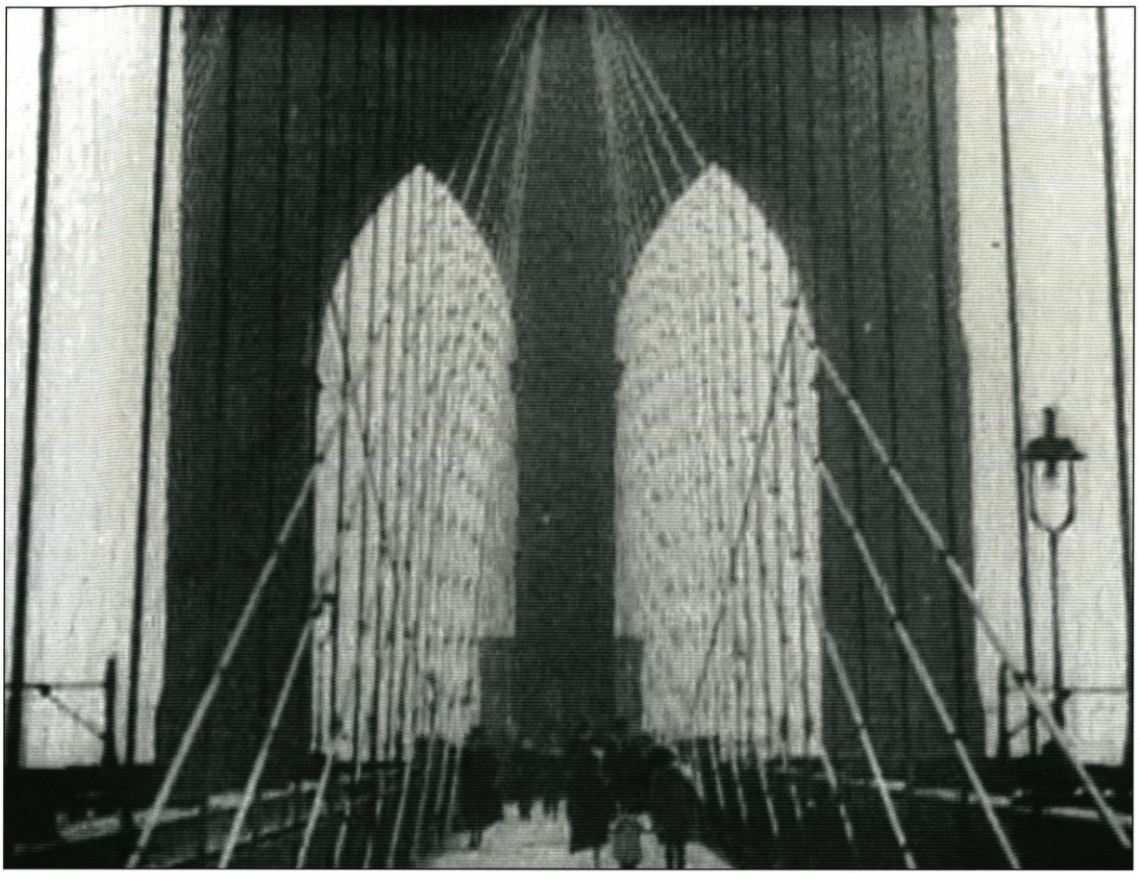
Visuelle rytmer

1920'ernes storbysymfonier

Af Lasse Kyed Rasmussen

Allerede fra fødslen interesserede filmmediet sig for livet i byerne. Således finder man (stor)byen i de allerførste små filmstumper, der nogensinde er produceret: Louis Le Prince indfangede livet på en bro i Leeds i 1888, Max og Emil Skladanowsky filmede hustage i Berlin i 1895, mens brødrene Lumière senere samme år optog den sidenhen så berømte togankomst på en befolket perron i Lyon (Barber 2002: 15).

Op gennem det 19. århundrede havde storbyen etableret sig som et af de allervigtigste temaer og motiver for kunsten generelt (Zerlang 2002: 23). I både litteraturen og billedkunsten var den blevet den helt store inspirationskilde, hvilket ikke mindst Claude Monets impressionistiske malerier og Charles Baudelaires digtning er slående



Manhatta (Paul Strand og Charles Sheeler, 1921).

eksempler på. Og nogle af de mest spektakulære og sindrige forsøg på at indfange storbyen var de storslåede panoramaer, hvor man ved hjælp af altomsluttende maleri-installationer gengav bymiljøer.

I forhold til skelsættende malerier og virtuose digte var de tidligste filmbilleder fra storbyen en kende primitive. Men der skulle nu ikke gå mange årtier, førend de allermest prægnante kunstneriske udsagn om storbyen skulle findes på filmruller. Derfor kan Nezar AlSayyad, der er professor i bl.a. byplanlægning, indlede sin bog *Cinematic Urbanism* med at fastslå: "Intet medie har nogensinde fanget storbyen og oplevelsen af den urbane modernitet bedre end filmen." (AlSayyad 2006: 1). Selv om denne påstand er både kontroversiel og næsten hovmodig, vil den udgøre udgangspunktet for nærværende artikel, hvor jeg vil forsøge at blotlægge, hvordan og hvorfor filmmediet skulle vise sig så ideelt til at portrættere de moderne storbyer og livet i disse.

Indfaldsveje. Palle Schantz Lauridsen har foretaget en meget grov inddeling af de film, der forholder sig til storbyen. Resultatet er følgende tre kategorier: tidlige dokumentarfilm, 1920'ernes storbysymfonier

og fiktionsfilm med byen som klangbund (Schantz Lauridsen 2003: 161). Her vil jeg primært fokusere på storbysymfonierne, der ifølge den tyske arkitektur- og filmforsker Helmuth Weihsmann udmærker sig ved at tilbyde et stort potentiale for refleksion over forholdet mellem storbyen og filmen (Weihsmann 1998: 106).

Trods Schantz Lauridsens inddelinger findes der ingen håndfast definition af storbysymfonien. Men centrale filmhistorikere som Kristin Thompson og David Bordwell (2003: 181), Scott MacDonald (1997: 3), Clark Arnwine (2003: 19) og Colin McArthur (1997: 38) fremhæver alle en kvartet af helt uomgængelige storbysymfonier: Paul Strand og Charles Sheelers *Manhatta* (1921), Alberto Cavalcantis *Rien que les heures* (1926, *Nothing but Time*), Walter Ruttmanns *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927, *Berlin – en storbysymfoni*) og Dziga Vertovs *Chelovek s kino-apparatom* (1929, *Manden med kameraet*). Disse fire storbysymfonier vil også udgøre de vigtigste destinationer for denne artikels filmhistoriske byvandringer.

Bygrænser. Da storbysymfonierne blev undfanget i 1920'erne, skete det i en generelt meget frugtbar periode for filmmediet. For i løbet af dette brølende årti gennemgik filmen store omvæltninger såvel kunstnerisk som teknologisk, og årtiet betegnes ofte som filmens første egentlige modernisme. Det skyldes bl.a., at filmsproget på dette tidspunkt var blevet så tilpas modent, at adskillige filmskabere nu forsøgte at definere det specifikt filmiske gennem såvel film som teoretiske manifester.

Disse bestræbelser kommer også mere eller mindre eksplicit til udtryk i de fire storbysymfonier, hvoraf Charles Sheeler og Paul Strands *Manhatta* er den, der først så dagens lys. *Manhatta* er en montage af forskellige optagelser fra New York og består primært af billeder fra en byggeplads, af havnefronten, jernbanen og byens broer, men derudover gør filmen brug af en række indstillinger, hvor der tiltes op og ned ad skyskrabernes imponerende facader, og af *high-angle* indstillinger, der meget virtuost *framer* byens bygninger på en måde, der giver billederne et grafisk udtryk og en kompositorisk værdi.

Den næste film i rækken er Alberto Cavalcantis *Rien que les heures*, som udspiller sig på Montmartre i Paris. Filmen udfolder sig som en række modstillinger mellem rig og fattig – mellem det mondæne og det pauvre. I *Rien que les heures* introduceres vi for fire karakterer, der knyttes sammen i filmens sidste tredjedel, og dermed befinder vi os så at sige mere i øjenhøjde med indbyggerne i Cavalcantis Paris – end med newyorkerne i *Manhatta*.

Kun kort tid efter at Cavalcanti havde indspillet *Rien que les heures*, lavede Walter Ruttmann – der tidligere havde markeret sig med yderst abstrakte animationsfilm i forbindelse med *absolut film*-bevægelsen – sin Berlin-symfoni. Ruttmanns film er udformet som en rejse til og gennem Berlin. Således indledes den med en togtur ind til byen, og i fem virtuost klippede og stramt strukturerede akter bliver vi derpå præsenteret for forskellige aspekter af Berlin, indtil både biler, sporvogne og kameraet atter forlader byen.

Den sidste af de fire store storbysymfonier er Dziga Vertovs *Manden med kameraet*, der er en metatekstuel undersøgelse af filmmediet og storbyen. I filmen følger vi kameramanden Mikhail Kaufmans dokumentation af livet i flere forskellige sovjetiske byer – Moskva, Kiev, Donbas, Yalta og Odessa (Roberts (2000): X) – alt imens disse optagelser projiceres op på lærredet i den biografsal, der fyldes i filmens start.

Modernitetens hjemstavn. Filmenes altoverskyggende scene er i sagens natur storbyen, og da netop storbyen ofte udråbes til at være modernitetens og det moderne livs hjemsted par excellence, er det oplagt at kigge nærmere på forholdet mellem modernitet og storby.

I det meget omfattende værk *Storbyens billeder* (2002) analyserer Anne Ring Petersen forholdet mellem storbyen og billedkunsten, og i et afsluttende kapitel reflekterer hun mere generelt over forholdet mellem modernitet og urbanisering. Det er Ring Petersens konklusion, at moderniteten både bygger på og fremelsker nogle kulturelle forandringsprocesser, der er filtret ind i hinanden. Det skyldes, at moderniteten har sine rødder i og er drevet af de politisk-økonomiske, teknisk-videnskabelige og sociokulturelle omvæltninger, der blev slået an i sidste halvdel af det attende århundrede. En af disse afgørende omvæltninger var urbaniseringen, og dermed etableringen af den moderne storby. (Ring Petersen 2002: 282, 293).

En lignende kobling mellem modernitet og urbanisering finder man hos litteraturteoretikeren Malcolm Bradbury. Han hævder nemlig, at det er disse omvæltninger og i særdeleshed urbaniseringen, der nedfælder sig i modernismens æstetiske udtryk. Bradbury skriver:

> Det kulturelle kaos som fostredes af den tæt befolkede evigt voksende storby [...] udspiller sig som et tilsvarende kaos og en tilsvarende tilfældighed og pluralitet i den moderne litteraturs tekster og i konstruktionen af og formen på det modernistiske maleri. (Cit. in ibid.: 293).

Ifølge Bradbury sætter storbyens opståen altså tydelige spor i den modernistiske kunst. De følgende afsnit vil søge at afdække, om dette også gælder for filmmediet. Først er det imidlertid nødvendigt at kigge nærmere på storbyen selv som kulturelt og sociologisk fænomen.

Manden ved byporten. En af de mest skelsættende og indsigtsfulde beskrivelser af livet i den moderne storby finder man i den tyske filosof og sociolog Georg Simmels forelæsning "Storbyerne og det åndelige liv" fra 1903. Simmels urbansociologiske arbejde beskæftiger sig med de nye fysiske og psykiske forhold, der opstår og gør sig gældende i storbyen. Det er Simmels pointe, at der med storbyen opstår et nyt og distinkt kulturelt rum, der har visse gennemgående fællestræk og kendetegn på tværs af de enkelte byer, og på den vis kan man tale om, at Simmel udformer en genealogi for den moderne storby.

Simmel hævder, at indtrykkene i storbyen er så mange, at storbymennesket hele tiden oplever en konstant omskiftelighed af både ydre og indre indtryk og påvirkninger, hvilket bunder i byens tempo, det pulserende liv på gaderne og mangfoldigheden i det økonomiske, professionelle og sociale liv. Disse myriader af indtryk resulterer i, at der i storbyen opstår en anderledes oplevelsesform, idet omskifteligog flygtigheden i den grad skiller sig ud fra den statiske harmoni og genkendelighed, der kendetegner livet på landet (Simmel 1903: 217).

Derfor karakteriser Simmel oplevelsen i og af storbyen som "en ophobning af diskontinuerte billeder, der simpelthen ikke kan opfattes eller rummes i et enkelt blik" (ibid.). Set fra enkelindividets perspektiv fremstår storbyen altså både fragmenteret, ubegribelig, partiel og uoverskuelig.

Det er netop disse storbykarakteristika, der ifølge Bradbury udfælder sig i den modernistiske æstetik, og i forlængelse heraf er det også værd at bemærke, at den danske kultur- og byteoretiker Henrik Reeh sågar taler om storbyskildringens behov for

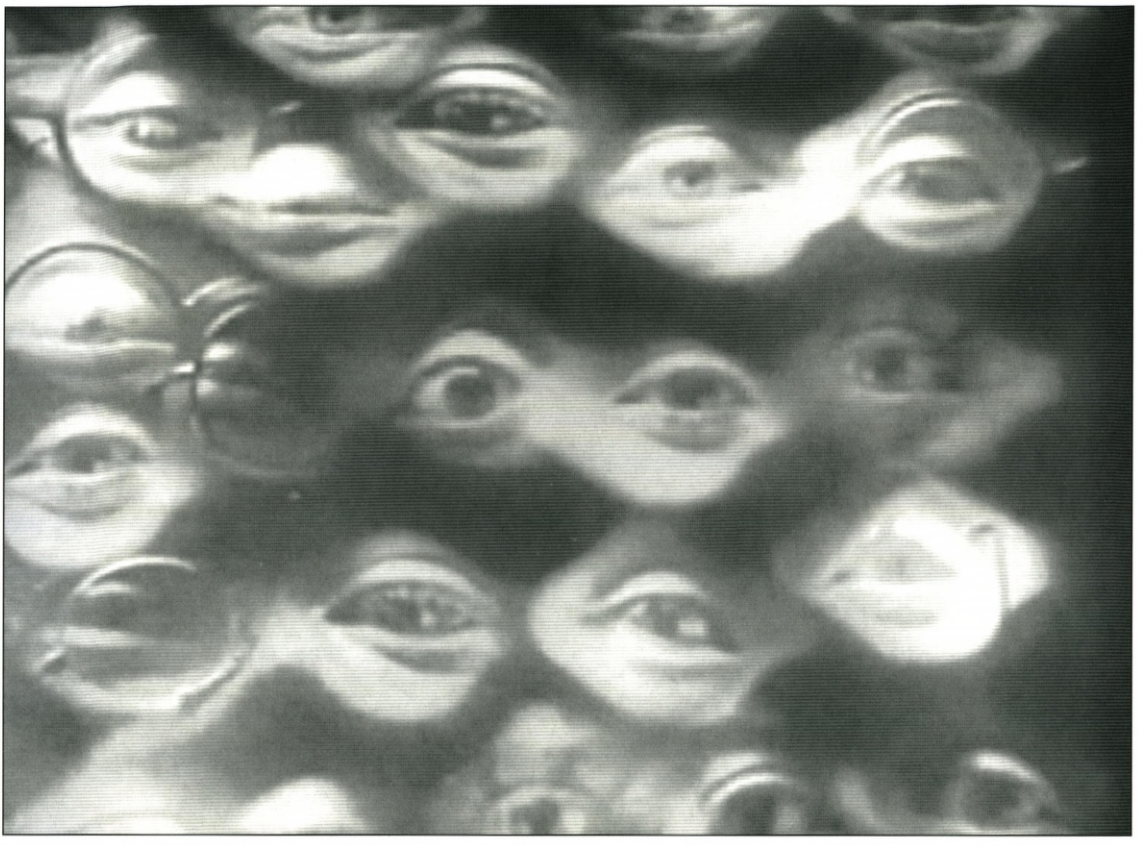
et helt nyt sprog: "Den urbane virkelighed er så mangfoldig og i visuel, social og historisk forstand så uoverskuelig, at der må udvikles nye tanke- og skriftformer for at indfange bare en del af den." (Reeh 2002: 134). Således er storbyen altså ikke blot et nyt kulturelt fænomen, men et fænomen, der fordrer et helt nyt sprog.

City slang. Et eksempel på et sådant nyt formsprog affødt af storbyen finder man netop i billedkunstens impressionisme, der dels blev undfanget i datidens centrale storby, Paris, men hvor storbyen også var et yndet motiv (Madsen 1882: 194). De impressionistiske malere havde nemlig et yderst "hensynsløst" forhold til forudgående "kompositionsregler", de introducerede et helt anderledes farveskema bestående af sarte afdæmpede farver, og endvidere kastede de tidligere tiders detaljerigdom over bord til fordel for en dyrkelse af de flygtige indtryk (ibid.: 188). Disse nye metoder og teknikker kan ses som billedkunstens forsøg på at gengive det urbane tempo og den storbyens omskiftelighed, som beskrives hos Simmel. Resultatet blev det skitseagtige og ufærdige udtryk, der kendetegner impressionismen, og som i høj grad skiller sig ud fra tidligere tendenser i billedkunsten.

Men også i litteraturen spillede storbyen en meget markant rolle, og hvis man kigger på de største storbyromaner fra storbysymfoniernes samtid, finder man helt centrale værker som John Dos Passos' *Manhattan Transfer* (1925), Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) og Jules Romains' store romancyklus *Les hommes de bonne volonté* (1932-46). I forbindelse med disse værker er det værd at bemærke, at deres virkemidler i en vis udstrækning kan siges at være netop filmiske. Således sammenlignes Döblins montagelignende skrivestil i *Berlin Alexanderplatz*, hvor der pludselig skiftes mellem parallelle handlingsforløb, ofte med filmens virkemidler (Hake 1994: 366).[1] Ligeledes skal Dos Passos have været både dybt fascineret og inspireret af filmmediet, og om storbyskildringen har han sågar konkluderet: "Kunstneren må indfange den flygtige verden på samme måde som filmen indfangede den." (Maine 1985: 82).

Plakat for Walter Ruttmanns *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1929).

Det mest bemærkelsesværdige i karakteristikken af storbyforfatternes metoder er, at disse berømte romaner angiveligt forsøger at tilegne sig filmens virkemidler for at gengive storbyen, hvorved filmen umiddelbart fremstår som det bedste eksempel på det nye sprog, storbyskildringen ifølge Reeh forudsætter.



Rien que les heures (1926, *Nothing but Time*, instr. Alberto Cavalcanti).

Denne tese underbygges yderligere, hvis man sammenligner Simmels signalement af storbyen med den karakteristik af filmmediet, som den mangefacetterede tyske kulturkritiker og filosof Walter Benjamin giver i sit herostratisk berømte essay "Kunstværket i den tekniske reproducerbarheds tidsalder":

> [Filmen] beror på skiften mellem scener og indstillinger, der som stød trænger ind på beskueren [...] Næppe har man taget [filmen] i øjesyn, før den allerede har ændret sig. Den kan ikke fikseres. [...] Faktisk bliver associationsforløbet hos den, som betragter disse billeder, straks afbrudt gennem ændringen af dem. Herpå beror filmens chokvirkning. (Benjamin 1935: 153).

Benjamins karakteristik af filmens ontologi er altså stort set analog med Simmels beskrivelse af enkeltindividets storbyoplevelse, hvor omskifteligheden og de mange sanseindtryk ligeledes umuliggør kontemplation, forankring og overblik. Ud fra Benjamins karakteristik af filmen kan man derfor argumentere for, at filmen rent faktisk besidder potentialet til at skildre storbyen på en måde, der kan overgå andre kunstarters forsøg på samme. For i kraft af især filmens klippemuligheder antager storbyens omskiftelighed pludselig et konkret og taktilt udtryk, og dermed kommer både litteraturens og billedkunstens tidligere forsøg på at gengive storbyen til kort.

Byfornyelse. Filmmediet er altså alene i kraft af sine basale sproglige virkemidler fordelagtigt disponeret for at indfange

storbyen, og det faktum udkrystalliserer sig især i *Rien que les heures* og *Manden med kameraet* som en slet skjult hån mod andre kunstarter og forudgående storbyportrætter. Mest eksplicit ses det i indledningen til *Rien que les heures*, hvor Cavalcanti problematiserer og underkender billedkunstens evne til at gengive storbyen. En mellemtekst lyder: "Kunstmalere fra alle samfundsklasser ser storbyen ..." Herefter indklippes et close-up af et øje og en montage med storbymalerier, der er lavet af malere som Matisse, Bonnard, Chagall og Signac. Denne montage af malerier efterfølges af endnu en mellemtekst, der erklærer, at "kun en serie af billeder kan gengive livet". Denne *succession d'images* må hentyde til filmens konstruktionsprincip med de bestandigt skiftende billeder, og dermed synes Cavalcanti altså også at have haft den opfattelse, at filmen er særlig privilegeret i forhold til storbyskildringen.

Efter maleri-montagen ser vi igen øjet. Denne gang er det dog udspaltet i adskillige små øjne ved hjælp af en kalejdoskop-effekt, og således henleder Cavalcanti opmærksomheden på, at *Rien que les heures* og filmmediet indstifter en anderledes perceptionsform end den, man kender fra billedkunsten. En pointe, der har en vis lighed med Reehs udsagn om, at storbyen kræver et nyt sprog.

I *Manden med kameraet*s indledende programerklæring spores en lignende tiltro til filmmediet. For her definerer Vertov sit eksperiment som et forsøg på at skabe et nyt og universelt filmsprog, der skal være uafhængigt af både teater og litteratur, hvorfor virkemidlerne fra disse kunstarter naturligvis afskrives.

Den eksplicitte forkastelse af andre kunstformer i *Rien ques les heures* og *Manden med kameraet* markerer imidlertid en klar forskel til *Manhatta* og *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*. For hverken Sheeler og Strand eller Ruttman udviser på samme måde ringeagt for andre kunstformer – snarere tværtimod. De fleste mellemtekster i *Manhatta* stammer nemlig fra Walt Whitmans digtsamtling *Leaves of Grass* (1855). Så hvor Vertov og Cavalcanti altså affejer de andre kunstarter, synes Sheeler og Strand i stedet at betragte litteraturen som et stadig lødigt og givtigt supplement til de filmiske storbyportrætter, ligesom akt-strukturen i Ruttmanns Berlin-film må ses som en accept af scenekunstens kvaliteter snarere end en foragt for samme.

Ikke noget at skrive hjem om. Som det fremgår af ovenstående, synes filmmediet umiddelbart at være i stand til at skildre storbyen på en mere direkte måde end f.eks. litteraturen og billedkunsten. Men vi mangler endnu at se, hvordan storbysymfonierne helt konkret distancerer sig fra andre typer film, der også gør brug af storbyen. For at belyse dette vil jeg inddrage en iagttagelse fra Clark Arnwines store studie *The City Seen: Cinematic Representation of Urban Space* (2003). Arnwine indstifter nemlig begrebet 'postkortskuddet', der betegner en indstilling, som kun har ikonografisk værdi. Arnwine skriver: "det skud af storbyens skyline, som indleder så mange film, [er] et stærkt konventionaliseret *postkortskud*, der ofte tjener samme formål som et simpelt tekstskilt og blot angiver, hvor fortællingen udspiller sig." (Arnwine 2003: 39).

Postkortskuddet gør altså kun brug af byen for at stedfæste filmens handling, hvorved storbyen reduceres til et bagtæppe for en fortælling. Med dette in mente kan vi vende os mod storbysymfoniernes narrative forløb – eller mangel på samme.

For allerede ved første gennemsyn står det klart, at filmene ikke udfolder egentlige fortællinger eller avancerede handlings-

forløb, og i forbindelse med tre af de fire film undsiges fortællingen sågar ganske eksplicit. Således blev *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* skabt ud fra manuskriptforfatteren Carl Mayers idé om at lave en film om Berlin "uden fortælling" (Weihsmann 1998: 119).

I Vertovs indledende programerklæring fastslås det ligeledes, at det nye, specifikt filmiske sprog skal realiseres "uden hjælp fra en historie", mens en mellemtekst i *Rien que les heures* bekendtgør: "Denne film har ingen fortælling". Dog skal det nævnes, at *Rien que les heures* ikke desto mindre etablerer et spinkelt narrativt forløb i filmens sidste tredjedel, hvor de fire hovedpersoner bindes sammen. Men man kan med god ret hævde, at dette forbehold ingenlunde underminerer filmens egen undsigelse af det narrative, eftersom strukturen stadig er meget løs og ligger langt fra en stringent og stramt fortalt historie.

Manhatta er dermed den eneste af de fire film, hvor der hverken i selve filmen eller i de sekundære tekster gøres op med fortællingen. Det er imidlertid ganske åbenlyst, at der heller ikke her gennemspilles nogen egentlig handling, ligesom der ikke er gennemgående karakterer, der binder indstillingerne fra de forskellige locations sammen. Den amerikanske filmanalytiker Jan-Christopher Horak har fremført et argument om, at *Manhatta* besidder en cyklisk lukkethed, der tenderer mod narrativ *closure,* idet filmens indledende og afsluttende indstillinger forholder sig til hinanden som *shot-reverse shot* indstillinger (Horak 1995: 282), men jeg vil her fastholde, at ej heller *Manhatta* besidder nogen egentlig fortælling.

Når de fire storbysymfonier ikke gør brug af egentlige fortællinger, kan storbyen ikke længere siges blot at udgøre en detalje i et narrativt forløb. I stedet bringes byen i fokus i egen ret, og denne forskydning kommer bl.a. til udtryk i filmenes distancerede og spottende brug af netop 'postkortskuddet'.

Således indledes *Manhatta* med et billede af New Yorks skyline, der umiddelbart ligner et postkortskud. Men dette ellers konventionelle skyline-billede er manipuleret i en sådan grad, at det får et grafisk udtryk, der giver 'postkortet' et unaturligt præg, som giver et praj om, at storbyen her ikke blot bruges som neutral scene for en eventuel fortælling. Den grafiske bearbejdning af byens skyline indikerer snarere, at denne er vigtig og betydningsbærende i sig selv. Og ser man indstillingen i relation til resten af filmen, står det da også klart, at *Manhatta* i langt højere grad er en undersøgelse af de bygninger, der skaber konturerne i skylinen, end en fortælling om nogle få personer, der lever under den.

En endnu mere eksplicit demontering af postkortskuddets funktion ses i *Rien que les heures*, hvor en mellemtekst erklærer: "Alle storbyer ville være ens, hvis det ikke var for monumenternes individuelle kendetegn." Dernæst ses postkort-agtige skud af Eiffeltårnet og Madeleine-kirken, der i kraft af deres ikonografi meget åbenlyst sætter scenen som Paris. Men her er tale om reproduktioner og ikke de faktiske monumenter. For tårnet er en miniature, der fungerer som termometer, mens kirken er placeret i en glaskugle med snevejr. Netop ved at lade disse ikonografiske monumenter være repræsenteret af reproduktioner udstilles hulheden i postkortskuddet, og dets brug problematiseres.

Kritikken af de hule storbyillusioner får ekstra luft i en indstilling kort efter, hvor der klippes til et *establishing shot* af trafikken på Place de la Concorde, hvor Eiffeltårnet skimtes i baggrunden. Men bedst som man køber præmissen om, at vi

nu befinder os i det faktiske Paris, dukker der en hånd op og pudser kameralinsen. Troværdigheden af disse tilsyneladende stedfæstende indstillinger undermineres altså flere gange i denne korte sekvens, og således positionerer *Rien que les heures* sig selv som et nyt og anderledes selvbevidst portræt af storbyen.

Den distancerede og næsten ironiske tilgang til postkortskuddet kan altså ses som et opgør med og en kritik af de konventioner, der præger den type indstillinger og den mere traditionelle brug af byen som bagtæppe. Dermed eksemplificerer *Manhatta* og *Rien que les heures* på hver sin måde, hvordan storbyen nu bliver en hovedperson i egen ret og filmenes egentlige omdrejningspunkter.[2]

Når storbyen gøres til den egentlige hovedperson, betoner storbysymfonierne imidlertid et andet aspekt af storbyen end det, som står i fokus i Simmels karakteristik. For hvor Simmel primært beskæftiger sig med byen, som den tager sig ud fra enkeltindividets perspektiv, og med de konsekvenser, storbylivet har for det enkelte menneske, så er storbysymfonierne også i stand til at operere på et mere generelt niveau, hvor byerne skildres fra deres eget overordnede perspektiv. Netop dette mere overordnede perspektiv af storbyskildringen vil jeg afslutningsvis vende tilbage til.

Storbyfilmen farer vild. Storbysymfonier-nes eksplicitte fravalg af narrative forløb gør også, at de adskiller sig fra eksempelvis 1930'ernes og 40'ernes kriminalfilm, der ellers ofte gør brug af storbyen. I artiklen "Filmbyer" redegør Anders Troelsen for storbyens rolle i disse kriminalfilm, og det er hans pointe, at fortællingen her fungerer som en meget konkret strukturering af en ellers uoverskuelig filmisk storby:

> I en klassisk film inden for genren vil filmens narrative "closure" derfor også være byens lukning efter endt læsning. Fortællingen, som den traditionelt gennemføres, er et middel til at bane sig vej gennem byen, bogføre den, gøre den læselig, hvor kaotisk den end tager sig ud. (Troelsen 1998: 138).

Hvis man her genkalder sig Simmels karakteristik af storbyens fragmentering og uoverskuelighed, kan man argumentere for, at fortællingen, i kraft af dens iboende strukturerende og overbliksskabende implikationer, på sin vis er uforenelig med et dækkende storbyportræt, idet den simpelthen vil udviske og reducere den fragmentering og omskiftelighed, der ellers hører til storbyoplevelsens mest signifikante kendetegn.

Såfremt man altså accepterer Anders Troelsens udlægning, kan et stramt og velstruktureret narrativt forløb forfladige storbyportrættets nuancer, fordi det forbinder de mange visuelle indtryk og stimuli på en så stringent måde, at storbyens egentlige natur går tabt.

Ser man fortællingens iboende struktur i lyset af storbysymfoniernes erklærede mål om at indfange byen på en måde, der overgår både litteraturens og billedkunstens forsøg, så må fortællingen naturligvis fravælges, sådan som det også gøres ganske eksplicit i storbysymfonierne. Dermed kan fravalget af fortællingen ses som endnu et eksempel på, hvordan filmenes indhold, den omskiftelige og fragmenterede storby, får lov at præge selve formsproget.

Infrastruktur. Selv om storbysymfonierne i høj grad formår at indfange og gengive byernes diversitet, fragmentering og mangfoldighed, så er der trods alt stadig forskel på de faktiske storbyer og de filmiske repræsentationer. For hvor livet i de faktiske storbyer ifølge Simmel affødte blaserthed

Berlin: Die Sinfonie der Großstadt (Walter Ruttmann, 1929).

– en forsvarsmekanisme mod storbylivets uoverskuelighed, konstante stimuli og omskiftelighed, der resulterede i en sådan indifferens over for byen, at den til sidst mistede sin betydning og blot fremstod som en monstrøs og kakofonisk storbyforvirring (Simmel 1903: 216) – så efterlader storbysymfonierne os hverken blaserte eller indifferente.

Symfonibetegnelsen giver indtryk af struktur og en forbindelse til den klassiske musik, hvilket umiddelbart kan opfattes som et fast holdepunkt midt i forvirringen. Men det symfoniske skal næppe forstås i konkret musikalsk forstand. For selv om der måske nok blev komponeret specifikke scores til filmene, og både Rutmann og Vertov var yderst interesserede i dette aspekt af deres film, så blev kompositionerne fremført af skiftende orkestre fra biograf til biograf, og i dag foreligger filmene kun med rekonstrueret eller nykomponeret musik. Det er derfor problematisk at forholde sig analytisk til de lydspor, man finder på vore dages dvd-udgivelser af filmene.

I stedet er det værd at vende blikket mod 1920'ernes *cinéma pur*-film, der i høj grad eksemplificerer, hvordan films billedside i sig selv kan opfattes som en slags musik. Puristerne betragtede nemlig film som 'visuel rytme', og musikken var derfor den eneste kunstart, som de ville vedkende sig et slægtskab med (Thompson og Bordwell 2003: 91).

Accepterer man en sådan opfattelse af filmen som visuel musik, bliver det muligt at argumentere for, at storbysymfoniernes symfoniske og på sin vis strukturerende aspekter i stedet kan findes i deres visuelle udtryk og struktur. Carl Mayer synes at have haft netop denne forståelse af sammenhængen mellem musik og billede, idet han mente, at *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* skulle tænkes som "en melodi af billeder" (MacDonald 1998: 17).

Denne forståelse af det musikalske, eller symfoniske, som noget visuelt står endnu tydeligere, når man inddrager den etymologiske betydning af ordet symfoni, som blot er 'samklang'. Dermed kan man forstå det symfoniske som en visuel samklang, og således står det også klart, at det må være gennem filmenes billeder og montagen af disse, at det symfoniske opstår.

Det er formentlig også en sådan visuel samklang mellem billederne i *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, John Grierson hentyder til, når han om filmens forankring i symfonien konkluderer, at den "koncentrerede sig om [...] at bygge enkeltbilleder sammen til satser" (Grierson 1964: 109). Her skal det nævnes, at også Weihsmann har behandlet de symfoniske aspekter af Ruttmanns film, men hans direkte kobling mellem filmens akter og symfoniens satser (Weihsmann 1998: 117) virker en kende mere spekulativ, idet filmen *ikke* består af

nummererede satser, men af akter, hvilket, som tidligere nævnt, snarere markerer en forbindelse til scenekunstens aktstruktur.

På sin vis kan Weihsmann dog have ret i, at alle fem akter i *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* udgør afsluttede forløb, der kan betragtes som samklange i kraft af akternes tematiske og temporale afgrænsninger. Men ifølge Griersons karakteristik af det symfoniske skal den visuelle sats umiddelbart forstås som nogle kortere, lukkede visuelle forløb. Og i overensstemmelse med Grierson vil jeg i det følgende eksemplificere, hvordan der i sådanne korte strukturerede forløb kan etableres visuel samklang.

Således udgør de allerførste indstillinger fra selve Berlin et godt eksempel på en sådan kort visuel sats. For efter togets ankomst til byen vises en kort montage af fem forskellige indstillinger, der alle gengiver nogle af byens hustage. I en narrativ film ville dét være meget overflødigt og dræbende for fortællетempoet, men i denne sammenhæng er repetitionen selve pointen, idet der i sammenstillingen af disse kun svagt varierede indstillinger opstår netop visuel samklang. Dermed udgør den korte sekvens altså sit eget lukkede forløb, der kan ses som en af storbysymfoniens mange små visuelle satser.

Berlin: Die Sinfonie der Großstadt indeholder adskillige eksempler på sådanne visuelt symfoniske sidestillinger skabt gennem montage. Der er satser, som hver især bygges op af en lang række forskellige indstillinger af tomme gader, butiksruder, neonskilte og frokostritualer på tværs af sociale klasser. I disse forløb bestående af næsten ens indstillinger ses det, hvordan man i den filmiske gengivelse af storbyen har mulighed for at ordne og strukturere de mange visuelle indtryk sådan, at de ikke længere blot fremstår ubegribelige og fragmenterede. Dermed bliver etableringen af den visuelle samklang altså en måde, hvorpå der skabes orden i det visuelle kaos, som storbyen ellers umiddelbart kan ligne fra enkeltindividets perspektiv.

De andre storbysymfonier rummer lignende eksempler på sådanne korte velstrukturerede forløb, og eksempelvis træder det rytmisk og visuelt musikalske meget tydeligt frem i et stramt komponeret og klippet forløb i *Rien que les heures*. I en kort sekvens kontrasteres et markeds mange overdådige madvarer mod nogle skraldespande, der langsomt fyldes mere og mere. Disse stadig mere overfyldte skraldespande og det stødt voksende antal fødevarer vidner om en meget bevidst opbygning og struktur i scenen, der umiddelbart kan opfattes som et visuelt crescendo. Og selv om indstillingerne af både skraldespande og madvarer er faste, får scenen 'visuel rytme' gennem brugen af *wipes*, der hele tiden skifter retning og dermed nærmest kommer til at fungere som visuelle taktslag. Denne lille sekvens etablerer altså i kraft af modstillingerne mellem madvarer og skrald et kort tematisk visuelt forløb, der problematiserer forbrug og fordærv. Derfor må også denne sekvens betragtes som en selvstændig visuel sats, der på sin egen underspillede vis bringer orden i storbyens kaos.

Ovenstående eksempler viser altså, hvordan storbyen gennem montagen af de enkelte indstillinger organiseres tematisk og struktureres visuelt i små korte forløb, så den totale forvirring og blasertheden udebliver.

Når rådhusklokkerne ringer. På et mere overordnet plan kan montagen imidlertid også skabe visuelle og tematiske strukturer, der tenderer det samklingende eller symfoniske, hvilket eksemplificeres af Horaks

pointe om *Manhattas* cykliske struktur. Hans iagttagelse om filmens åbnings- og afslutningsindstillinger, der forholder sig til hinanden som *shot-reverse shot* indstillinger, kan nemlig ses som et udtryk for en strukturel samklang.

I forlængelse heraf kan det symfoniske også forstås i en endnu mere overordnet forstand, idet man både i storbyerne og i filmene kan tale om en samklang mellem de mange indbyggere. Simmel skriver således:

> I kraft af ophobningen af så mange mennesker med så differentierede interesser griber deres relationer og aktiviteter ind i hinanden i en så mangeleddet organisme, at uden den mest præcise punktlighed i aftaler og ydelser ville alt bryde sammen i et uopløseligt kaos [...] Således er storbylivets teknik overhovedet ikke tænkelig, hvis ikke alle aktiviteter og gensidige relationer blev indordnet i et fast, overindividuelt tidsskema. (Simmel 1903: 218).

Simmel betragter altså storbyen som en mangeleddet organisme, der kun opretholdes i kraft af et overindividuelt tidsskema. Det har imidlertid den konsekvens, at storbyens mange indbyggere bestandigt må referere til tiden for at sikre sig, at de ikke ryger ud af takt med resten af byen, hvilket resulterer i en ny punktlighed og udbredelse af lommeuret (ibid.). Det er netop denne overordnede rytme og synkroni dikteret af tidens gang, der afføder en slags samklang mellem de mange indbyggere. For gennem byens tidslige forankring får samtlige enkeltindivider et klart fælles holdepunkt i forvirringen, mens tiden på det overordnede plan altså også forhindrer storbyen i at kollapse.[3]

Denne menneskelige samklang og tidens altafgørende betydning for storbylivet er også til stede i storbysymfonierne, hvilket ekspliciteres af de mange indklip af byens ure, der ses i både *Rien que les heures* og *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*. Ligesom den tidslige styring også antydes, når vi i begyndelsen af *Manhatta* ser en færge lægge til kaj. For de mange trippende arbejdere ombord er alle afhængige af færgens punktlighed for at nå på arbejde til tiden – ligesom deres arbejdsgivere igen er afhængige af, at de ansatte ikke forsinkes.

Derudover udgør tiden også den egentligt styrende ramme for filmene, idet de alle er underlagt døgnets gang og irreversible cyklus. Således er døgnets gang og struktur meget eksplicit til stede i tre af de fire film: I *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* markeres timernes gang løbende med tilbagevendende indstillinger af byens ure, så man aldrig er i tvivl om, hvor på døgnet man befinder sig. Mellemteksterne i *Rien que les heures* angiver en klar progression fra 'morgen' over 'frokost' til 'aften'. Mens *Manhatta* indledes i den årle morgenstund og afsluttes med solnedgangen over Hudsonfloden.

Manden med kameraet har et lidt mere kryptisk tidsforløb, der dog også er underlagt døgnets struktur. Allerede filmens undertitel, 'uddrag af en filmfotografs dagbog', antyder en vis accept af døgnets gang og dagenes adskillelse. En accept, som også findes i filmen. For filmen-i-filmen indledes med en montage af sovende mennesker, tomme gader og stillestående maskiner, der giver indtryk af en by, som er ved at vågne. Hvis vi her genkalder den metatekstuelle ramme, hvor publikum ser filmen-i-filmen i en biograf, må vi antage, at forevisningen sker om aftenen, og dermed opstår der altså en udvikling fra morgen til aften, idet filmen ender med filmen-i-filmens slutning. Og selv om denne progression etableres på tværs af forskellige tidslige niveauer, indrammes filmen af døgnet.

Denne respekt for døgnets cyklus og

Chelovek s kino-apparatom (1929, *Manden med kameraet*, instr. Dziga Vertov).

den iboende synkroni er medvirkende til at binde de mange indbyggere og filmenes visuelle satser sammen i en cyklisk og harmonisk form, der er signifikant for symfonien. Dermed kan filmenes tidslige strukturer anses for at være både en cementering af det symfoniske og en yderligere præcisering af filmene som storbyportrætter, idet den tidslige forankring og struktur også afspejler den vigtige rolle, tiden spiller i det faktiske storbyliv.

Frakørsel. Når man som her betragter storbysymfonierne i lyset af Georg Simmels karakteristik af den moderne storby, synes det at stå ganske klart, at de filmiske repræsentationer, med få afvigelser, er imponerende inkarnationer af selve storbymoderniteten. Og dét i en sådan grad, at AlSayyads polemiske udsagn synes retfærdiggjort.

Afslutningsvis står det derfor også klart, at storbysymfonierne i kraft af klipningen, fravalget af fortællingen, brugen af byen som egentlig hovedperson samt blikket for storbylivets mere overordnede holdepunkter formår at indfange *både* enkeltindividets fragmenterede opfattelse af storbyen *og* byens mere generelle styrende strukturer. For i storbysymfonierne bliver byens fragmentering og omskiftelighed indlejret i en harmonisk, begribelig og organisk form.

Noter

1. Döblins roman blev filmatiseret af Piel Jutzi i 1931 og siden af Rainer Werner Fassbinder til den monumentale tv-serie *Berlin Alexanderplatz* (1980).
2. En lignende kritik af storbyen som bagtæppe for fortællingen kommer til udtryk i forbindelse med Robert Flahertys film *Twenty-four-dollar Island* (1928), der har visse storbysymfoniske træk. Om filmen har Flaherty fastslået: "Jeg taler om en film, hvor New York er hovedpersonen, ikke en film om individer, hvor New York blot optræder som baggrund for en fortælling. Jeg taler om en film, hvor New York er historien." (Her citeret efter dvd-udgivelsen *Unseen Cinema – Early American Avant-Garde Film 1894-1941*).
3. I den lille film *Onésime horloger* (Jean Durand, 1912) portrætteres denne afhængighed af tiden i øvrigt yderst præcist og meget satirisk. For her ser vi, hvordan en utålmodig arving simpelthen sætter tidens, livets og storbyens hastighed i vejret alene ved at manipulere det centrale ur i Paris. Hermed illustreres det, hvordan det er visernes gang og tempo, der styrer livet i storbyen.

Litteratur

AlSayyad, Nezar (2006). *Cinematic Urbanism*. Abingdon, Routledge.

Arnwine, Clark (2003). *The City Seen: Cinematic Representation of Urban Space*. California, University Microfilms International.

Benjamin, Walter (1935). "Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder". In: *Kulturhistoriske essays*. København, Gyldendal 1998.

Grierson, John (1964). "Dokumentarismens grundprincipper". In: Monty, Ib og Piil, Morten (red.): *Se – det er film, bind 1*. København, Forlaget Fremad.

Hake, Sabine (1994). "Urban Paranoia in Alfred Döblin's Berlin Alexanderplatz". In: *The German Quarterly*, Vol. 67, No. 3, *Of Novels and Novellas: Focus on Narrative Prose*. Summer 1994.

Horak, Jan-Christopher (1995). "Paul Strand and Charles Sheeler's Manhatta". In: Horak, Jan-Christopher (red.): *Lovers of Cinema – the first American film avant-garde, 1919-1945*. London, The University of Wisconsin Press 1995.

Lauridsen, Palle Schantz (2003). "Børnenes byer". In: *Tidsskriftet Antropologi*, Nr. 47, 2003/2005.

McArthur, Colin (1997). "Chinese Boxes and Russian Dolls: Tracking the Elusive Cinematic City". In: David B. Clarke (red.): *The Cinematic City*. London, Routledge.

MacDonald, Scott (1998). "The City as the Country: The New York City Symphony from Rudy Burckhardt to Spike Lee". In: *Film Quarterly*, Vol. 51, No. 2., Winter, 1997-98.

Madsen, Karl (1882). "Impressionismen". In: Balling m.fl. (red.): *Den Moderne Kulturs Historie*. København, Gads Forlag 2006.

Maine, Barry (1985). "U.S.A.: Dos Passos and the Rhetoric of History". In: *South Atlantic Review*, Vol. 50, No. 1., Jan., 1985.

Petersen, Anne Ring (2002). *Storbyens billeder*. København, Museum Tusculanums Forlag.

Reeh, Henrik (2002). *Den urbane dimension*. Odense, Syddansk Universitetsforlag.

Simmel, Georg (1903). "Storbyerne og det åndelige liv". In: Balling m.fl (red.): *Den moderne kulturs historie*. København, Gads Forlag 2006.

Thompson, Kristin og Bordwell, David (2003). *Film History – An Introduction, second edition*. New York, McGraw-Hill.

Troelsen, Anders (1998). "Filmbyer". In: Schantz Lauridsen, Palle (red.): *Filmbyer*. Hellerup, Forlaget Spring 1998.

Weihsmann, Helmut (1998). "Storby-symfonier". In: Schantz Lauridsen, Palle (red.): *Filmbyer*. Hellerup, Forlaget Spring 1998.

Zerlang, Martin (2002). *Bylivets kunst. København som metropol og miniature*. Hellerup, Forlaget Spring.

Drømme i København (Max Kestner, 2009). Foto: Henrik Bohn Ipsen. Upfront Films.

Dage i København

En film om det, der gør en by

Af Max Kestner

Jeg elsker København. Jeg er født og opvokset i byen, og jeg bilder mig ind, at jeg kender hvert et hus. Jeg elsker København, og når jeg har været bortrejst længes jeg efter min by som jeg længes efter min kone og mine børn. København er min by. Og København er en fantastisk by.

Det er en film om arkitektur. Og så alligevel ikke. Det er en film om de fysiske omstændigheder, der er med til at forme vores liv. Om de huse vi bor i og de gader vi går på. Det er en film der sanser byen. Den forsøger ikke at være klog, filmen. Den vil bare gerne vise hvor fantastisk og magisk en by København er.

Der er huse lavet af kobber og gangbroer af glas. Der er gader, som ligeså vel kunne ligge i andre verdensdele. Der er Føtexhuset på Vesterbrogade og lagkagehuset på Christianshavn og Nationalbanken på Havnegade. Der er små nuttede villaer og kæmpe facader med hundredvis af vinduer. Der er fantastiske lejligheder, som hemmelige skatkamre på den anden side af

facaderne. Der er Grønttorvet i Valby hvor blomsterhandlere går rundt på våde gulve og vælger dagens blomster. Der er parker hvor familierne griller og bænke hvor kærester kysser. Og der er den mørke mand, der i silende regnvejr knæler ved en grav på Vestre Kirkegård og vender håndfladerne opad. Der er månelys på skifertage.

Sproget. De fotografiske regler er vigtige for at skabe *oplevelse*. To forhindringer vil forsøge at stå i vejen for oplevelsen og dem vil vi undgå. Forhindringerne er: den rene registrering på den ene side og klichéen på den anden side. Vi skal se byen i det magiske lys, som man oplever i korte lykkelige og ulykkelige øjeblikke, hvor man pludselig er åben og kan se verden som den er. Oplevelsen er omdrejningspunktet for fotograferingen og filmen.

Det grundlæggende fotografiske synspunkt er, at for at opleve byen må vi tvinges til at glemme den. Filmen portrætterer København på en måde, så vi der kender den vil *opleve den på ny*. Vi ser et billede og tænker for eksempel at det er et smukt sted. Vi ser det og oplever det, som man oplever det, man aldrig har set før. Men så går det op for os, at det er et sted vi kender. Faktisk kender vi det rigtigt godt. Vi har bare aldrig set det med de øjne, som vi nu ser med. Vi stiller os steder vi normalt ikke står og ser byen fra vinkler, som vi normalt ikke ser den fra. Vi vælger fra. Vi beskærer facaderne anderledes end vores øjne normalt gør. Vi ser steder i et lys vi normalt ikke ser dem i. På de måder gør vi betragteren i stand til at opleve byen på ny. *Bevægelserne* er mekaniske. Ikke ufølsomme men mekaniske. Bevægelser forbi facader og vinduer og familier i forskellige indretninger og forskellige liv. Vandrette og lodrette bevægelser. Og en bevægelse hvor vi ser direkte ned mod jorden og bevæger os opad eller hen ad. Men bevægelserne er altså mekaniske. Sanseligheden ligger ikke i et 'levende' kamera, der peger tilbage på fotografen. Sanseligheden ligger i framingen, i lyset og sprogets konsekvens.

Vi arbejder med *tableauer og enkelhed.* Oftest er det verden der bevæger sig, og ikke billedet. Vi arbejder med totaler og supertotaler, hvor mennesker ankommer og forandrer billedet med deres tilstedeværelser og handlinger. Det er en film der er sammensat af mange elementer, og det kræver orden og enkelhed.

Linierne er vigtige. Vi er fuldstændigt vandrette hele tiden, og telen trækker perspektivet sammen og holder *linierne* rette. Det er vigtigt i en film om arkitektur. På afstand er detaljerne, menneskene, blot dele af helheden. Tæt på får de deres eget liv. Filmen skifter mellem *afstand* og *nærhed*. Men den glemmer aldrig byen når filmen går tæt på. Når fokus ligger på familien inde i en lejlighed, så er muren om vinduet med som påmindelse om, at dette ikke er et billede af en familie, men et billede af en lille del af en by. En familie, i en lejlighed, i et hus, i en gade, i en by.

Vi ser også på byen oppefra. Det er et tværsnit af en myretue. Og de fleste har deres grannål at slæbe på.

Der er lyd i filmen. Der er *musik* i filmen. Musikken er forankret i byen. Den kan være tyrkisk og komme fra en parkeret taxa eller den kan være københavnersmart og komme fra en fortovscafe. Musikken er byens lyde. Den er lavet af stemmer og motorer og flasker og flyvere og den skal laves til filmen. Men også af stereoanlæg og ghettoblastere. Og vi kan vende tilbage til fortsættelsen af det samme stykke musik.

Ikke alle *lyde* har deres udspring i billedet. Nogle af lydene tilhører begivenheder

der udspiller sig uden for billedrammen, eller bag de lukkede døre. Skænderierne i køkkenet, vi ikke ser men kun hører. Mens vi ser den pæne dagligstue.

Der findes regler men de brydes. Ikke vilkårligt, men af andre regler. Når vi betragter scener gennem vinduerne hører vi gadelyden, derfra hvor vi selv befinder os. Men når scenen udspiller sig i rummet længere tilbage i lejligheden end vores blik kan tage os, så træder reglen om at vi kan høre begivenheder uden at se dem, i kraft. Det er ikke altid at lyden er der. Nogen gange er den der ikke. Så er den væk og vi betragter scenen med en anden form for opmærksomhed. Og måske påvirker fraværet af lyd scenens tempo en anelse.

Lyden skal kunne lede blikket. Den skal kunne udpege mennesker i vrimlen. Den skal kunne trække niveauerne frem og tilbage i forhold til hinanden.

Lydene er ikke autentiske, men de udgiver sig for at være det. Alle lyde, der ikke er tvunget til at skulle optages sammen med billedet, skal produceres selvstændigt. Måske ved siden af på samme tid, men ikke på det samme bånd.

Historier. Der er *mennesker* med i filmen. De viser byen. Ikke som guider. Men ved blot at være i byen. De er et ensemble af mennesker, der er med til at gøre byen til København. De er ikke fantastiske, men unikke og almindelige sådan som mennesker er. Der er den travle cyklende familiefar på vej til vuggestuen, en tidlig morgen, lidt for sent, langs med søerne, der hvor man ikke må cykle. Der er teenagerne, der har fundet hinanden tidligt søndag morgen og springer i en taxa, mens solsorten netop er vågnet i Nørregade. Der er pendleren oppe nordfra der sidder i motorvejskøen og starter dagens arbejde på telefonen. Der er fire indvandrere, der uden at blive enige, diskuterer bilmærker ude ved Gør-Det-Selv-Værkstedet på Glentevej. Der er moderen der forsøger at vække sin lille datter, fordi det er morgen og dagen skal til at begynde. Der er unge arkitekter, der i de sene morgentimer bliver uenige om deres konkurrenceforslag til en forskønnelse af Lille Trianglen. Det er små scener, der i sig selv rummer et lille hjørne af en større historie. Det er et virvar af historier der fletter sig, og som tilsammen er historien om byen. Historierne er brudstykker. Som scener er de afsluttede, men ikke som historier. De bliver aldrig vigtigere end byen, organismen. Helheden er vigtigere.

Vi ser også ind *bag ved facaderne*. Ind i lejlighederne og ind i baggårdene. Steder som vi i vores daglige liv går forbi uden at kunne se.

Måden historierne udspiller sig på er vigtigere end den konkrete handling. Små handlinger, som at stoppe op og lede efter sin nøgle, finde den og gå tilfreds videre, kan være nok, hvis det udspiller sig med tilpas stor magi og kan få os til at smile og mærke genkendelsen. Det er 'hvordan' tingene sker, der er vigtigt.

Filmen er dokumentarisk fordi vi tror på det dokumentariske øjeblik. Derfra kommer troværdighed og dermed oplevelse. Hvis vi af praktiske grunde må iscenesætte enkelte dele af optagelserne, så vil troværdigheden have forrang frem for teknikken. Jeg tænker her i særdeleshed på de lange bevægelser forbi mennesker, der lever deres forskellige liv bag ved vinduerne.

Der sker meget med byen for tiden. Nye fremmedlegemer trænger sig på og vil gerne optages som en del af byen. Og næsten altid bliver de det med tiden, ligegyldigt hvor meget byen forsøger at afstøde dem i begyndelsen. En helt ny bydel er ved

Drømme i København (Max Kestner, 2009). Foto: Henrik Bohn Ipsen. Upfront Films.

at blive rejst. Det er en unik mulighed. Det er en moderne og anderledes bydel. Vi ser den tage form og vi ser menneskene indtage den.

Fremdrift. Det er menneskene i filmen der giver den stærkeste oplevelse af udvikling.

Nogle mennesker og nogle steder vender tilbage. En anden gang er det faren der vækker datteren. Han gør det anderledes end moren gjorde det. De unge arkitekter står og ser på deres konkurrenters vinderforslag. Det er blevet efterår og bilisten sidder igen i bilkøen og snakker i telefon. Og en bydel bliver rejst. Nogen flytter ind i en lejlighed. De sætter den i stand. De har middagsgæster. Vi følger altså både *små og store udviklinger*. De tager ikke over. Men de er noget vi kan følge med i, og som hjælper filmen til at bevæge sig fra begyndelse til slutning. Menneskers handlinger får betydning for andre mennesker. De ved det ikke, for de kender ikke hinanden, men vi ser det. Byens liv driver filmen fremad.

Vi oplever byens *cykluser* som også bevæger filmen. Stille og roligt, neden under virvaret. Vi ser byen vågne og vi ser byen gå til ro. Og vi ser de samme steder forvandle sig gennem årstiderne. Der er kølige klare dage med sne der daler og knirker under fodsåler, og der er mørke dage med tåge og regn. De genkendelige forløb er med til at give filmen en slags aktinddeling eller måleenhed for dens bevægelse fra start til slut. Og vi fornemmer at det er en organisme i bevægelse, der har sit eget liv.

Kriterier. Filmen er en ufuldstændig og levende encyklopædi over København. Et røntgenbillede af København, som den

ser ud i 2008. På den måde er den ren og nøgtern. Vi oplever byen. Men det er også en film med en kunstnerisk tilgang til materialet. Intet er med fordi det bør være med. Alt er med fordi det vil være med. Amalienborg og Paustians Hus vil for eksempel ikke være med. Filmen afgrænser ikke København ved broerne. Hvis lufthavnen insisterer på at være en vigtig del af byen så kommer den med. Hvis metroen eller Brøndby Strand, eller Ungdomshuset eller Burger Palace eller Grundtvigskirken insisterer, så kommer de med. Der vil være arkitektoniske mesterværker med i filmen, men kriteriet er ikke hvorvidt et sted eller et bygningsværk er et mesterværk. Men om det har afgørende betydning for rummet København. Og på den måde kan grimhed være et lige så gyldigt kriterium som skønhed. Og tilfældige sammenstillinger lige så gyldige kriterier som bevidste byplanmæssige beslutninger. Og en grillbar kan være nødvendig for at tegne byen præcist. Udvælgelsen af steder i byen vil være personlig, men også bygge på samtaler med specialister og lægfolk. Og på boglige studier og cykelture og på 35 års forelskelse i byen.

Det er et tidsdokument til os og eftertiden. Det er København 2008. Og København er en fantastisk by.

Ovenstående er Max Kestners oprindelige oplæg fra 2005 til den film, der endte med at få titlen *Drømme i København*. *Drømme i København* åbnede CPH:DOX i november i år og har biografpremiere den 7. januar 2010.

Far til fire – på hjemmebane (Claus Bjerre, 2008). Foto: Ilse Schoutteten. Scanbox.

Omegnshistorier

Forstæderne i filmen – filmen i forstæderne

Af Palle Schantz Lauridsen

Vi starter i Rom. Med Vittorio De Sicas *Ladri di biciclette* (1948, *Cykeltyven*), dette neorealistiske hovedværk om daglejeren Antonio Ricci, der får stjålet sin cykel og af nød selv stjæler en anden. Det meste af filmen udspiller sig i Roms gader, og så kunne man jo tro, at Ricci i lighed med titelpersonen i et andet af De Sicas hovedværker, *Umberto D.* (1952), boede i den evige stad; men det gør han og hans familie ikke. De bor ikke i selve Rom, men i en forstad. Den franske filmhistoriker Pierre Sorlin har sat navn på forstaden, som ellers er anonym i filmen. Val Melaina hedder den. Boligblokkene derude er kun halvfærdige. Der er ikke indlagt vand endnu, gaderne er ikke asfalterede; men de bor der alligevel. Fra Val Melaina cykler man ind

til byen, for det er der, arbejdet er – eller man tager bussen.

Ingen, der bor i filmens Val Melaina-kvarter, kan have boet der længe. Alle er tilflyttere – nogle er måske flyttet mod storbyen fra en fortid på landet; andre er måske flyttet ud fra Rom. Sorlin foreslår, at Ricci selv kommer fra landet, mens hans kone er af romersk herkomst. Hun færdes hjemmevant i byen, mens han er utryg og har svært ved at orientere sig i Rom. "Filmen viser, hvordan det traditionelle bycentrum er en uoverkommelig hindring for en mand fra forstæderne," skriver Sorlin (Sorlin 1991: 123), men den viser også, at selv om forstaden er Riccis base, så er det ikke der, hovedhandlingen udspiller sig. Der sker trods alt for lidt – selv for en neorealist!

Det er en ironisk pointe i filmen, at Antonio får arbejde som plakatopsætter. Vi ser ham klistre en plakat op med den amerikanske glamour-filmstjerne Rita Hayworth. For inde i Rom er der biografer, der viser de sidste nye film fra de amerikanske sejrherrers fiktionsarsenal. Det er der ikke i Val Melaina.

På vej mod forstaden – afgrænsninger og perspektiv. Hermed har jeg anslået denne artikels to strenge: forstæderne i filmen – og filmen i forstæderne. Den første del handler om, hvordan forstæderne – især de københavnske – er blevet fremstillet på film og i tv. Jeg har først og fremmest valgt eksempler fra populærkulturelle fremstillinger fra 1960'erne og 70'erne. Perioden er valgt, fordi den udgør den brydningstid, hvor erfaringerne med og reaktionerne på velfærdssamfundets nye masseforstæder når frem til biografernes lærreder og fjernsynenes skærme. Fokus ligger på populærkulturen, fordi de temaer og diskussioner, den bringer frem, er bearbejdninger af forestillinger, der har haft betydning for mange mennesker.

Filmene tegner et noget dystert billede af livet i forstæderne. Dette billede holder jeg i artiklens anden del op mod virkeligheden. Ikke med baggrund i generelle historiske, sociologiske og antropologiske studier, men med afsæt i det nærliggende forhold, at forstæderne ikke kun er kulisse og tema i film, men at de også er steder, hvor man *ser* film. Derfor redegør jeg for biografernes historie i de københavnske forstæder og håber at kunne bidrage med to ting. Dels med en skitse over, hvordan filmen har været til stede i forstæderne; dels med en slags kulturhistorisk modbillede til de forestillinger om de kedelige forstæder, filmene typisk udtrykker. Millioner af danskere har *boet* og *bor* i forstæderne. Men ikke nok med det. De har også *levet* og *lever* der. En del af deres tid har de brugt i forstædernes biografer.

Vampyren i forstaden. Vi startede i efterkrigstidens Italien, og inden vi fortsætter i Danmark i 60'erne og 70'erne, skal vi rundt om Sverige, for det var Tomas Alfredsons filmatisering af John Ajvide Lindqvists *Låt den rätte komma in* (2008, *Lad den rette komme ind*), der satte mig i gang med at tænke over forholdet mellem film og forstad.

Den danske forstadshistoriker Peter Dragsbo skriver i sin bog *Hvem opfandt parcelhuskvarteret?*: "Man må undre sig over, at der er skrevet så lidt om de danske forstadskvarterer. Over 50 procent af befolkningen er dog født eller opvokset i et sådant kvarter" (Dragsbo 2008: 8). De skrifter, Dragsbo savner, er de videnskabelige undersøgelser af forstæderne. Men ud fra den samme kvantitative betragtning kan man undre sig over, at der er så få *fiktioner*, der udspiller sig i forstæderne. Det

er, som om de erfaringer, der indhentes i forstæderne, ikke er interessante nok til at blive ført til protokols. Som om der ikke er noget at fortælle fra forstæderne.

Dette fravær af fortælling er udgangspunktet for den svenske forstads-vampyrroman *Låt den rätte komma in*. Bogen foregår i Blackeberg, en virkelig forstad til Stockholm. Det samme gør filmen, men i filmen er forstaden qua billederne meget mere nærværende end i romanen.

For at understrege, at forstaden defineres ved fravær af fortælling, indleder Lindqvist et kapitel med ordene: "Forstadens mystik er fraværet af gåde!" (Lindqvist 2008: 56). Ikke desto mindre er det afgørende for hele filmens grundstemning, at den fra start til slut foregår i en forstad. Her bor hovedpersonen, den tolv-årige Oskar, og hertil flytter vampyren Eli. Det hører til sjældenhederne, at hele film udspiller sig i forstæderne, og vi er heller ikke vant til at se vampyrer i funktionalistisk byggeri som det i Blackeberg. Vampyren over dem alle, Grev Dracula, bor således langt væk fra civilisationen, i Transsylvanien, hvor han lever i en ejendommelig, natlig fortidslomme. Men i *Låt den rätte komma in* flytter vampyren altså ind i en moderne, stockholmsk forstad for at drage fordel af dens anonymitet.

Fortællingen kunne foregå i en hvilken som helst af den uendelige række af – i hvert fald udefra set – identitets- og historieløse forstæder, der på dansk hedder *sovebyer*. Ikke fordi disse industrialismens boligområder er tænkt som specielt søvndyssende, men fordi deres beboere dybest

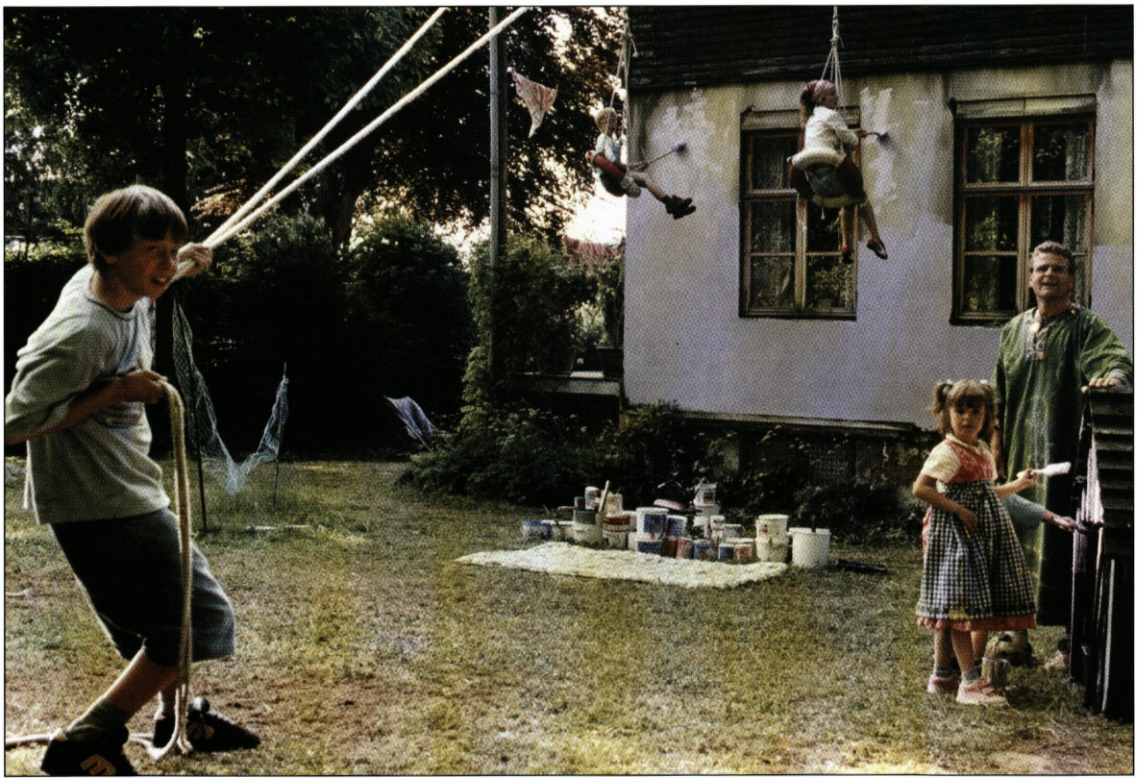
Låt den rätte komma in (2008, *Lad den rette komme ind*, instr. Tomas Alfredson).

set kun skal bruge dem til at sove i. Ordbog over det danske Sprog, der noterer den første forekomst af ordet i 1951, definerer en soveby som en "by næsten uden erhvervs- og kulturliv hvor indbyggerne kun opholder sig når de sover". Det er netop derfor, vampyren tager til Blackeberg. For at sove. På svensk er Blackeberg det, der på byplanlægningssprog hedder en 'ABC-stad'. Forkortelsen står for 'Arbete, Bostad, Centrum' og henviser til, "att folk ska kunna bo, arbeta och ha tillgång till viktiga sociala och kulturella inrättningar inom korta avstånd".[1] *Tanken* er altså, at man ikke bare skal bo i ABC-byen. Man skal også kunne arbejde der og have sociale og kulturelle faciliteter inden for kort afstand. Men som det beskrives i *Låt den rätte komma in*, er det så som så med, hvor meget arbejde og kultur der er i Blackeberg.

Låt den rätte komma in er en af de overraskende få film, der lader en konkret forstad spille en central rolle under eget navn, så at sige. Blackeberg ligger midt i naturen, lige ud til Mälaren, og i 1948 købte Stockholms Kommune området, der snart blev til en nybygget forstad med tre-etagers boligblokke, bibliotek, butikstorv, hospital, skole, svømmehal, tunnelbanestation – og biograf. Både naturen – skoven og den tilfrosne sø – og Blackebergs funktionalistiske arkitektur er centrale elementer i filmens foruroligende univers. De nattetomme rum mellem boligblokkene er sindbilleder på Oskars ensomhed, parkerne er mordsteder, og under isen gemmer søen på et lig.

For tryghedens skyld er trafikarterne

Min søsters børn (Tomas Villum Jensen, 2001). Foto: Ole Kragh-Jacobsen. Sandrew Metronome.



adskilt i Blackeberg, sådan som de også blev det i mange danske forstæder, der blev opført senere. De gående skulle kunne bevæge sig sikkert uden at blive kørt ned af de biler, der blev en central del af forstadens mulighedsbetingelser. Men som vi allerede så i Kubricks *A Clockwork Orange* (1971), var adskillelsen af gående og kørende trafik ikke et ubetinget gode. De gangtunneler, adskillelsen skabte, kunne være farlige på anden vis. I *A Clockwork Orange* bliver sådan en tunnel skueplads for den første af de voldsscener, der udføres af ungdomsbanden under ledelse af den Alex, der bor i noget så fantasiforladt og funktionelt som en kommunal boligblok nr. 18A Linear North! I Blackeberg er gangtunnelerne også uhyggelige. Da en af de lokale drankere en sen aften vakler hjemad gennem en øde tunnel, bliver han overfaldet af vampyren. Som instruktøren siger:

> Jeg husker, at jeg under min første læsning af bogen syntes, at det var vældig skræmmende med det der overfald under viadukten. Jeg kunne umiddelbart identificere mig med følelsen af at gå under sådan en betonviadukt midt om natten. (Lagerström 2009, min oversættelse).

Så der er sprækker i den planlagte tryghed. Der var ellers tænkt på det hele i forstæderne. Men der manglede alligevel noget. Blackeberg manglede, som John Ajvide Lindqvist skriver i indledningen til sin bog, *en historie.*

> I skolen måtte børnene ikke lave projekter om Blackebergs fortid, fordi der ikke var nogen. Jo, der var noget med en mølle. En snuskonge. Mærkelige gamle bygninger nede ved vandet. Men det var længe siden og uden relation til nutiden. Der, hvor der nu står treetageshuse, var der tidligere kun skov. Man var uden for rækkevidde af fortidens mysterier; havde ikke engang en kirke. Et sted med titusind indbyggere, uden kirke. Det siger en del om stedets modernitet og rationalitet. Det siger en del om, hvor fri man var for at blive hjemsøgt og skræmt af historien. (Lindqvist 2008: 8, min oversættelse).

Med *Låt den rätte komma in* har Blackeberg fået sådan en historie. "Blackeberg er, ifølge Dagens Nyheter, ved at kvalificere sig til at blive et populært, nyt turistmål," skriver en svensk blogger, der er født og opvokset i 'vampyrforstaden'.[2] Skulle det ske, ville det ikke være første gang, virkelighedens locations blev til rejsemål for den moderne turist. Aktuelt går f.eks. den skånske by Ystad målrettet og med succes efter at trække litteratur- og filmturister til området i kølvandet på Henning Mankells internationalt berømte kriminalkommissær Kurt Wallander.

Den anonyme forstad. Når der kun fortælles så få historier fra forstæderne, har det måske den simple sociologiske årsag, at de, der kunne finde på at fortælle dem, er flyttet derfra? Eller *flygtet* måske?

For os, der selv kommer fra forstæderne, er der en særlig ironi knyttet til det forhold, at vores hjemstavn ikke for alvor er blevet tematiseret i kulturprodukter som litteratur og film. Der er dog en vis tradition i den danske børne- og familiekomedie for at lade familierne bo i forstæderne, hvor de har det ganske hyggeligt. *Far til fire* bor i et rækkehus på Blomstervænget i Lyngby – lige ved ASA-studierne, hvor de gamle film blev indspillet. Også *Krummerne* bor i Lyngby, dog i et socialt boligbyggeri. Dermed kan en af etagebyggeriets iboende konflikttyper – den sure underbo, der synes, børnene larmer for meget – blive til en gennemgående gimmick i filmene. *Min søsters børn* bor, så vidt jeg kan se, i Charlottenlund, og *Møgunger* (Giacomo Campeotto, 2003), opdateringen af *De pokkers unger* (Astrid og Bjarne Henning-Jensen, 1947), udspiller sig i Nærum.

I den største danske hyldest til 60'erparolen om 'Fantasien til magten', nemlig animationsfilmen *Bennys badekar* (Jannik

Hastrup og Flemming Quist Møller, 1971), er billedet af forstaden dog et andet. Titlens Benny keder sig i et af 60'ernes mest omtalte betonbyggerier, Høje Gladsaxe, og får det først sjovt, da han dykker ned i badekarrets fantasiverden. Men det er en vigtig pointe, at den konkrete forstad ikke nævnes i filmene, at det er ligegyldigt, *hvilken* forstad familierne bor i, så længe de bare bor i en forstad og dermed kan stille et spejl op for Familien Danmark. Man skal altså kigge godt efter og kende sine forstæder for at kunne genkende de konkrete forstæder, de enkelte film foregår i, men en tommelfingerregel er, at locations ligger tæt på filmstudiet.

En anden pointe er, at filmene allerede i titlerne ofte markerer, at handlingen *ikke* foregår i forstaden: *Far til fire* i byen, *Far til fire* på Bornholm, *Min søsters børn* på bryllupsrejse ... *vælter* byen ... *i* Ægypten. Både *Far til fire* og *Min søsters børn* har været ... i sneen.

De nordlige forstæder dominerede det danske forstadsfilmbillede indtil slutningen af 90'erne, hvor Zentropa, Nimbus og de andre filmselskaber, der samlede sig i Filmbyen, satte Hvidovre på filmens Danmarks- og verdenskort (Lauridsen 2007). Ikke kun i selskabernes postadresse, men som location i masser af film: "Siden Zentropa skabte Filmbyen i Avedøre, er det, som om alle danske fortællinger foregår i Hvidovre," som instruktøren Ole Christian Madsen sagde i dén forbindelse (Lange 2004). Denne forstad vest for København optræder dog sjældent i rollen som sig selv, men som en ubestemt forstad eller, som det hed i pressematerialet til *Italiensk for begyndere* (Lone Scherfig, 2000), som "en lille, grå provinsby"!

Italiensk for begyndere er til dato den film, der har brugt flest locations fra Hvidovre, men også Annette K. Olesens *1:1* (2006), Martin Hagbjers ungdoms- og fodboldfilm *Af banen* (2005) og Malene Vilstrups børnefilm *Zafir* (2003) er optaget i kommunen, uden at det dog var vigtigt for handlingen, at den lige netop udspillede sig i Hvidovre. Mindre betydende var steder fra kommunen i andre film, men det hører med til billedet, at Hvidovre lagde kulisser til dele af Jesper W. Nielsens *Manden bag døren* (2003), Mikael Wikke og Steen Rasmussens *Flyvende farmor* (2001), Per Flys *Arven* (2003) og en række andre værker fra selskaberne i Filmbyen. I Annette K. Olesens *Forbrydelser* (2004) foregår en enkelt scene, da den indsatte Kate er på ledsaget udgang – lidt plat måske – på en af kommunens fem S-togsstationer, Friheden.

Angsten for sovebyen. Hvidovre og de andre gamle landsbyer rundt om København blev for alvor til sovebyer i 1950'erne og 60'erne. Den mentalitetshistoriske konflikt, der opstod i kølvandet på suburbaniseringen, blev tematiseret i en række populære film og tv-serier i 1960'erne og 70'erne. Et centralt eksempel er Sagas *Støv på hjernen* (Poul Bang, 1961), der i komediens form tidligt leverede alle standarderne til forstadsfilmen. Filmen udspiller sig blandt beboerne i en opgang i en stor, nyopført parkbebyggelse. Adressen er Lykkevej 2. Mindre kan ikke gøre det! Godt 40 år senere udspillede endnu en dansk film sig på en vej af samme navn. *Lykkevej* (2003) hed filmen, der var instrueret af Morten Arnfred. Den foregik dog ikke i et stort boligbyggeri, men på en villavej. På filmens for- og eftertekster står vejnavnet i anførelsestegn, som for at angive at det er så som så med lykken derude i villakvarteret i Valby, som bliver hellerupfruen Saras nye hjem efter en skilsmisse. Først i filmens sidste scene opløses den nidkære stemning af gensidig overvågning og lummer, undertrykt sek-

Forstadsidyl: Ove Sprogøe med lillemor (Bodil Udsen) bag på prægtig scooter. *Støv på hjernen* (Poul Bang, 1961). Foto: ubekendt. Saga Studio.

sualitet ved en gemytlig vejfest.

Rollerne i *Støv på hjernen* er besat med en række af 1960'ernes mest populære skuespillere som Dirch Passer, Ove Sprogøe, Karl Stegger, Bodil Udsen, Helle Virkner og Hanne Borchsenius. Udendørs-

scenerne fra selve bebyggelsen er optaget i Voldparken i Husum, der var blevet opført få år forinden. Resten af filmens udendørsscener er optaget i Gentofte i nærheden af Saga Studios adresse. Uden at det fremgår direkte af filmen, kan man konstatere, at filmens S-tog kører fra Bernstorffsvej Station, så filmen konstruerer ved hjælp af det, Eisenstein kaldte kreativ geografi, et fiktivt forstadsrum, hvor en bebyggelse i Husum ligger i gåafstand fra Bernstorffsvej Station.

I dette forstadsrum hersker konformiteten – og kampen imod den. Alle står op kl. 7, konerne siger farvel til mændene ved de tidstypiske teaktræsdøre, hvorefter mændene iført deres 'kontoruniform' på række går ned ad opgangens terrassotrappe, forbi nedstyrtningsskakten og nærmest i takt iler mod det overfyldte S-tog. Der er lys og luft omkring boligblokkene, S-toget ligger i gåafstand fra hjemmet, men skal man i biografen, må man tage bussen. Hjemme pudser kvinderne vinduer, skrubber gulv, laver mad og gør klar, til manden kommer hjem. De diskuterer også ægteskabets rette pleje. Til den hører, at kvinden skal være med på en tur i den lokale biograf, der i øvrigt viser *Peters baby* (Annelise Reenberg, 1961). Kvinderne skal være friske, når manden kommer hjem, for ellers kommer der knas i ægteskabet. Og det er egentlig det, filmen handler om.

Beboerne i den funktionalistiske verden lader sig imidlertid ikke sådan homogenisere, og filmen skildrer et spirende oprør mod boligformens ensformighed og dagligdagens trummerum i forstadens soveby. Filmens to singler, den noget anarkistiske vicevært (Dirch Passer) i kælderen og den sexede journalist (Hanne Borchsenius) på kvisten, markerer konformitetens antitese, og mens kvinderne er til foredrag i gymnastikforeningen, tillader de ellers så regelrette mænd sig at lege med modeltog i varmekælderen. Selv om der opstår en romantisk forviklingshistorie omkring den dragende kvinde på kvisten, redes trådene ud til sidst. Beboerne hjælper nemlig hinanden, og selv om byggeriet og samfundets øvrige indretning synes at kunne gøre dem alle ens, står de sammen mod ensretningen.

Den samme konformitet og et tilsvarende oprør mod den kan man finde i f.eks. Tim Burtons kunstnereventyr *Edward Scissorhands* (1990, *Edward Saksehånd*), Wikke og Rasmussens børnefilm om *Hannibal og Jerry* (1997) og Sam Mendes' realistiske drama *Revolutionary Road* (2008). Tonen og udfaldet er forskellige i de fire film, men i dem alle er der tidligt en parodisk scene, hvor mændene om morgenen synkront forlader deres forstadsbolig for at tage på arbejde. En standardscene, der kritiserer standardiseringen! Mændene opfører sig fuldstændig ens, og den eneste forskel på deres respektive verdener er farven på bilen eller huset. Det var den samme kritik, den amerikanske singer-songwriter Malvina Reynolds formulerede i sangen *Little Boxes* fra 1961. Titlens små kasser eller æsker er alle de ens huse, der rummer alle de ens mennesker, som end ikke levnes muligheden for selv at vælge at flytte ind i husene. Der er nogen, der vælger for dem: "they all get put into boxes," synger Malvina Reynolds. Den eneste forskel på æskehusene er farven:

There's a green one and a pink one
And a blue one and a yellow one
[...]
And *they all look just the same.*

Landsbyen på stenbroen og den skræmmende forstad. *Støv på hjernen* var den første af i alt fire film i en serie, og mon ikke man kan se dem som en noget upå-

Johnny Depp som det sørgmodige forstadsmonster i Tim Burtons *Edward Scissorhands* (1990, *Edward Saksehånd*).

agtet forløber for DR's og Nordisk Films tv-serie *Huset på Christianshavn* (Erik Balling et al., 1970-75)? Idéen med at lade en række familier fra samme opgang danne grundlag for en fortælling er den samme – ligesom mange af skuespillerne i øvrigt også er gengangere. *Huset på Christianshavn* skildrer dog nærmest et landsby-

samfund midt i storbyen, og et af seriens genkommende temaer behandler forholdet mellem det nære, traditionsbundne kollektiv på den ene side og moderniteten på den anden.

Allerede efter kun tolv tv-episoder lavede Nordisk Film i 1971 biografilmen *Ballade på Christianshavn* med det samme hold, både foran og bag kameraet. Her spillede forstaden en rolle – som skræmmebillede: Det gamle hus står til nedrivning. For at demonstrere, hvad beboerne har i vente, følger vi Tue og Rikke, det unge par på kvisten, da de bliver tilbudt en lejlighed i en forstad, i et boligkompleks, der stadig er under opførelse. Etagebygningerne står klar, men jorden rundt om dem ligner pløjemarker. I et totalbillede ser vi det unge par alene mellem de tomme boligblokke. Rikkes reaktion falder prompte: "Nej, Tue. Dét vil jeg ikke". Det kommer hun heller ikke til, for christianshavnerkollektivet forpurrer planerne om at rive huset og hele kvarteret ned.

I den 14. af tv-episoderne, *Vi flytter*, ligeledes fra 1971, har Poul Reichhardts Olsen fået nok af det faldefærdige hus. Han træffer derfor aftale med en ejendomsmægler. Sammen med konen og sønnen besøger han et rækkehuskvarter, der endnu er under opførelse. Olsen tager siden alene på tur til sin kommende bolig, men han mister fuldstændig orienteringen, da han går rundt i det ufærdige rækkehuskvarter, og han har det tydeligvis skidt, da han forvirret leder efter et værtshus blandt butikkerne i forstadens center, der med lidt lokalkendskab kan genkendes som Albertslund Centrum. Da han samtidig opdager, at der er over fire km fra rækkehuset til det nærmeste værtshus, konkluderer han, at det ikke er et "menneskeværdigt miljø".

I episode 72, *Hus til salg*, fra 1976, står hele den gade, huset ligger på, til at blive renoveret af et lidt for smart byggeselskab, der repræsenteres af den sleske ejer (Jørgen Kiel) og hans advokat (Peter Steen). Da beboerne opdager, at de overhovedet ikke har råd til at betale huslejen efter renoveringen, bliver de tilbudt genhusning. Ejendomsselskabet med det absurde navn Bo Hjemme kører dem på en orienteringstur i den forstad, der kan blive deres nye hjem. Igen kan man med lidt lokalkendskab bestemme, hvor det er: Avedøre Stationsby, der til lejligheden er omdøbt til 'Ødeparken'. Mens beboerne gennem busvinduerne måbende og slukørede kigger på den funktionalistiske arkitektur med rette linjer, store flader og små energikrisevinduer, folder Jørgen Kiel sig ud ved bussens mikrofon: "Ja, her ser De så den pragtfulde parkbebyggelse. Solid, sund, god. Lige til en fremtid for Dem. Ingen restriktioner, plads til både børn og hunde. Fremtidsforberedt. Termostatstyret over det hele. Lykke på land. 20.000 i indskud, 2.000 om måneden. Enkelt og ligetil. – Alting er velforberedt. Skoler, institutioner – også for adfærdsvanskeligheder. Indkøbscentre. Miljøet for enhver pris. Værsgo." Skulle man ikke have fanget sarkasmen, akkompagneres den indsmigrende Kiels latterlige salgstale for det moderne byggeri af trommesoloen fra Dave Brubecks "Take Five", et nummer, som rytmisk og melodisk står i stærk kontrast til Bent Fabricius-Bjerres blide, mundharmonikabårne "Ballade på Christianshavn", der bruges som underlægning til afsnittets – og seriens – hyggeligt stemningsfulde scener.

Det viser sig imidlertid, at huset i Amagergade er et nationalt klenodie. Svenskekongen har brugt husets kælderlokum under Københavns belejring i 1658 og tilmed tegnet og signeret en meget juvenil graffiti. Det kan derfor ikke rives ned, og ingen behøver at flytte til Avedøre.

Hellere saneringsmoden Christianshavner-idyl end strømlinet forstadsfunktionalisme. Helle Virkner og Poul Reichhardt i *Ballade på Christianshavn* (Erik Balling, 1971). Foto: Rolf Konow. Nordisk Film

Samlet set bliver landsby-christianshavnerne konfronteret såvel med de nye forstæders højhuse og boligkarréer som med det tæt/lave rækkehusbyggeri, men ingen af delene falder i deres smag. Og så er det lige meget, om de er ved at blive tvunget derud af boligspekulanter (*Ballade på Christianshavn/Hus til salg*), eller om drivkraften bag den mulige flytning er Olsens romantiserede erindringer om hans barndoms somre på feriehjemmet (*Vi flytter*). Fælles for de tre værker er kritikken af konformiteten, af de lige linjers tyranni og af slikkede og oversmarte pengemænd. Selv om huset i Amagergade er faldefærdigt, og Olsen beskriver det som "den gamle møgkasse", er det alligevel at foretrække frem for modernitetens nye forstæder, der i *Huset på Christianshavn* bliver fremstillet som umenneskelige i og med, at de er mennesketomme. Og så er de også uoverskuelige og lader intet være op til hverken tilfældighederne eller den menneskelige faktor, som christianshavnerne har så meget af. Historie har forstæderne heller ingen af, og svenskekongen har i hvert fald ikke tegnet nøgne damer på et lokum i kældrene.

Hvor *Huset på Christianshavn* kun brugte de forstæder, der endnu var under opførelse, som modbilleder til landsbyidyllen i storbykvarteret, kan man i nyere danske ungdomsfilm se, hvad der hændte, da betonblokkene stod færdige. Selv om det ligger uden for artiklens fokus, bør det nævnes, at film som *Bagland* (Anders Gustafsson, 2003) og *Råzone* (Christian E. Christiansen, 2006) sammen med *2 ryk og*

1 aflevering (Aage Rais-Nordentoft, 2003), der dog skildrer et århusiansk miljø, i en realistisk tone tegner et billede af en rå verden, der skaber rå, unge mennesker.

Uanset om talen altså er om cykeltyve eller vampyrer, film- og tv-komedier eller ungdomsfilm, har forstæderne – også de københavnske af slagsen – et dårligt ry. De er anonyme, konforme og kedelige. Anderledes med familiefilm som *Far til fire* og *Krummerne*, hvis forstadsmiljøer fungerer relativt uproblematisk som neutral baggrund for løjerne i de hyggelige familier. Måske det billede, de film tegner af forstadslivet, svarer mere til erfaringerne hos de mange danskere, der ikke har ladet sig skræmme af skildringerne i de andre film, og som stadig bor i forstæderne. Der lever de deres liv, og de har f.eks. kunnet underholde sig ved at gå i biografen.

Selv om storbyerne historisk set har været og stadig er forlystelsescentre med bl.a. biografer, er det bemærkelsesværdigt, at der i mange år har været og stadig er biografer i de fleste af de københavnske forstæder. Man tager ikke kun 'ind til byen' for at gå i biografen. Man bliver også 'ude' hos sig selv. Det vidner i hvert fald store dele af de københavske forstæders biografhistorie om.

Den skal vi se på nu. Men allerførst er det på sin plads med nogle definitioner og afgrænsninger.

Forstædernes biografer. For en historisk og geografisk betragtning ligger Københavns forstæder uden for middelalderbyens volde. Brokvartererne – Østerbro, Nørrebro, Vesterbro – er i den forstand forstæder. Men brokvartererne har siden voldenes fald og industrialiseringens voldsomme befolkningstilvækst både administrativt og geografisk været en del af byen.

Ser man administrativt på det, blev Amagerbro i 1902 indlemmet i Københavns kommune, der i årene omkring år 1900 udvidede mod syd og mod vest. Her blev – ud over Sundby på Amager – en række århundredegamle landsbyer – Valby, Vigerslev, Brønshøj, Vanløse, Husum m.fl. – indlemmet i kommunen, hvis grænser siden da har ligget fast. Igen er disse områder historisk set at betragte som forstæder, men da den københavnske biografhistorie først for alvor starter, da områderne administrativt *var* blevet lagt ind under København, ser jeg bort fra dem. Der blev vist film i København fra 1896, men den første egentlige biograf åbnede i 1904, hvor byen havde fået sine nuværende grænser.[3]

Vi skal altså uden for den nuværende kommunegrænse for at finde de københavnske forstæder. Og vi skal føje en yderligere dimension til definitionen af forstaden. For den er ikke bare noget, der *geografisk* eller *administrativt* ligger uden for den by, den defineres i forhold til. Den er også "en funktion af industrisamfundets adskillelse mellem bolig og arbejde, dvs. at forstaden primært er defineret ved, at boligområderne bliver et specifikt miljø" (Dragsbo 2008: 242). Når man inddrager denne etnologisk-socialantropologiske definition, som Dragsbo kalder den, er det klart, at de nuværende forstæder ikke altid har været forstæder.

Glostrup er f.eks. en gammel landsby. Den lå omkring kirken, men blev i 1847 udvidet med en stationsby, da jernbanestrækningen mellem København og Roskilde blev åbnet. Glostrup Biograftheater, kommunens første biograf, åbnede i 1916 på et tidspunkt, hvor byen "havde fået noget i retning af købstadspræg" (Pedersen 2007: 26). Denne biograf fungerede, indtil den nybyggede og arkitekttegnede Glostrup Bio åbnede 2. juledag 1947, og da var Glostrup for alvor ved at være en forstad.

På det tidspunkt var befolkningstallet mere end femdoblet i forhold til de 2000 indbyggere ved århundredeskiftet. Få år senere, i 1953, blev den forhenværende landsby infrastrukturelt knyttet tættere til København, da S-banens linje B blev forlænget fra Valby og fik ny endestation i Glostrup. I dag er byen, som man kan læse på kommunens hjemmeside, "en moderne storbyforstad."

Bebyggelsen i de københavnske forstæder fulgte oprindeligt to forskellige spor: villaens og etagebyggeriets. Nordpå, f.eks. i "rigmandsreservatet" (Rying og Kennebo 1973: 199) Gentofte, dominerede og dominerer villaerne, vest- og sydpå dominerer etagebyggeriet, selv om der typisk fandtes villakvarterer, *før* boligblokkene kom til, og selv om der er bygget både parcel- og rækkehuse samtidig med boligblokkene.

I stumfilmtiden blev der åbnet biografer i 'fjerne' landsbyer og kommende forstæder som Tårnby, Ballerup, Herlev, Tåstrup, Dragør – og Glostrup selvfølgelig. Gentofte, der med sine 14.000 indbyggere på det tidspunkt var ganske tæt bebygget, havde mod slutningen af stumfilmtiden to biografer. Der var derimod ingen stumfilmbiografer i de landsbykommuner, der lå umiddelbart op til Københavns vestlige og sydlige flanke, og som senere skulle komme til at rumme de store sociale boligbyggerier.[4]

I 1930'erne kom yderligere to småsamfund, Rødovre og Bagsværd, på biografkortet med hver sin biograf, mens der i det nordlige område blev åbnet ikke færre end fem biografer i kommunerne Gentofte, Lyngby og Skovshoved. Periodens arkitektoniske juvel er Arne Jacobsens Bellevue Teater, der få år efter åbningen i 1937 blev en egentlig biograf. I biografhistoriens første 40 år var det dermed især de nordlige forstæder, der fik biografer. De var simpelthen blevet 'rigtige' forstæder før de andre og havde derfor det demografiske grundlag for biografdrift.

I 40'erne tager suburbaniseringen imidlertid fart, og de vestlige forstæder begynder at røre på sig på biografffronten. Glostrup får en ny biograf, og i Hvidovre og Brøndby Strand bygges ligeledes arkitekttegnede filmhuse. Da Hvidovre Kino åbnede i 1940, havde kommunen 12.000 indbyggere, men var, som der rigtigt stod i en avisnotits i forbindelse med åbningen, "i stadig vækst" (Poulsen 1997: 419). Især i 1950'erne blev der for alvor bygget boligkomplekser i kommunen, og da biografen i 1964 måtte lukke, skyldtes det *ikke* dårligt billetsalg. Biografen lå simpelthen det forkerte sted og blev revet ned som følge af en vejomlægning i forbindelse med bygningen af Vestmotorvejen. Biografen i Brøndby Strand blev i 1943 indrettet i det nyopførte forsamlingshus med kommunen som bevillingshaver (Tverskov og Sørensen 2000: 54). Selve Brøndby Strand-området bestod dengang af en kombination af sommerhuse og villaer på begge sider af Gammel Køge Landevej, og den første større bebyggelse i dén del af kommunen, Maglegården, blev opført i midten af 50'erne, dvs. efter åbningen af biografen. Brøndby Strand-Planen, som formentlig er det, de fleste forbinder med Brøndby Strand, var klar til sine første indflyttere i foråret 1970. Ikke desto mindre lukkede biografen i 1971, da kommunen ikke ville dække et årligt underskud på 15.000 kr., som biografen havde kørt med i et par år. (Poulsen 1997: 209).

Selv om landsbyerne vest for København alle havde fået biografer i løbet af 30'erne og 40'erne, var de stadig relativt små bysamfund. Da filminstruktøren Benjamin Christensen i 1944 fik bevillingen til at drive Rio Bio i Rødovre, udtalte han således til Politiken, at han var glad for, at

biografen lå "paa Landet" (Poulsen 1997: 686).

50'erne præges af biografbyggeri i de socialdemokratiske forstadskommuner (Islev Bio i Rødovre, Kastrup Bio og Herlev Bio). Dog kom der også endnu en biograf mod nord, nemlig CinemaScope-biografen Villabyerne. Den lå i Gentofte, men dog i den håndværker- og arbejderprægede del af kommunen, i Vangede.

I 1960'erne, hvor tv blev det dominerende, audiovisuelle medie og sammen med den suburbanisering, der havde taget fart efter krigen, skabte problemer for biografbranchen, blev der ikke bygget en eneste biograf i de københavnske forstæder. Det blev der til gengæld i 70'erne.

Samtlige af 70'ernes nye københavnske forstadsbiografer lå i butikscentre, et af forstadens centrale og ofte forkætrede bidrag til modernitetens kultur. Albertslund fik Danmarks første center i efteråret 1965, og det følgende forår åbnede Rødovre Centrum, der var det første overdækkede af slagsen. Der gik dog nogle år, fra de første centre åbnede i midten af 60'erne, til biograferne rykkede ind. Den første centerbiograf kom til at ligge i Lyngby Storcenter, der fra åbningen i efteråret 1973 fik Rialto 2 "som led i bestræbelserne på altid at skabe liv i centret," som der stod i en samtidig avis (Poulsen 1997: 530). Tanken var, stod der yderligere, at centrets mange gæster skulle kunne "gå direkte fra forretningerne til biografen", og at centrets ansatte skulle kunne "slappe af ved en film efter de travle forretningstimer". Efterhånden fik også Gladsaxe, Ballerup, Albertslund, Høje Tåstrup, Ishøj og Hvidovre centerbiografer, nu med flere sale.

Man *gik* ikke nødvendigvis i biografen, men *kørte* derhen og parkerede på de p-pladser, der var en integreret del af centrene. Bilismen var i 70'erne blevet en så grundlæggende del af forstadsdanskerens hverdag, at der i 1971 kunne åbnes en Bil Bio med 450 (parkerings-)pladser i tilknytning til Rødovre Centrum. Fire år senere slog Bio Trio dørene op i det nybyggede City 2 i Høje Tåstrup – og dét på en lokalitet, man kun kunne komme til i bil.

70'erne var centerbiografens årti, men også det årti, hvor mange ældre forstadsbiografer lukkede. I Gentofte blev der lukket hele tre biografer i årtiet, og også to biografer i andre af de nordlige forstæder ophørte (Søborg og Lyngby). Biografen i Brøndby Strand blev som nævnt lukket i 1971. I 1980'erne blev der lukket biografer i de vestlige forstæder: Rio Bio var lukket allerede i 1959, og Rødovre mistede sine to tilbageværende biografer, da først Bil Bio (1982) og siden Islev Bio (1989) ophørte. I 1989 var det slut med den kun ti år gamle centerbiograf i Hvidovre; dermed skulle den blive den eneste af de nyåbnede centerbiografer fra 70'erne, der ikke findes i dag. Selv om biografen i Ishøj Bycenter lukkede i 1981, gik der kun fire år, før der – i samme center, men i andre lokaler – åbnede en efterfølger. Noget tilsvarende skete i Lyngby, hvor centerbiografen fra 1973 lukkede i 2001 samtidig med åbningen af multisalbiografen Kinopalæet med elleve sale.

Siden åbningen af centerbiograferne i 70'erne er der ikke kommet mange nye biografer til i de københavnske forstæder. Nogle steder (Ballerup, Rødovre, Lyngby) er gamle biografer lukket og nye kommet i stedet. Den mest markante tendens i forstadsbiografernes historie siden fremkomsten af 70'ernes centerbiografer er imidlertid den store stabilitet, der har været. Der er stadig biografer i mange af forstæderne, og de gamle biografer er i tidens løb blevet erstattet af centerbiografer. Nogle forstæder fik dog aldrig en biograf. Det gælder

Vallensbæk, Greve og Hundige, og i andre kommuner, Hvidovre og Brøndby, lukkede biograferne for snart længe siden. Så bortset fra Ishøj er der ingen af forstadskommunerne langs med Køge Bugt, der har haft biografer i de sidste tyve år.

Forstadens plads. Med *Låt den rätte komma in* gav John Ajvide Lindqvist Blackeberg den historie, han syntes, denne stockholmske ABC-by manglede. Men det er undtagelsen, at en forstad med navns nævnelse spiller en rolle på film. I modsætning til filmenes storbyer – Paris, Berlin, London, New York ... – der typisk spiller en (stereotyp) rolle som sig selv, optræder forstæderne som anonyme repræsentanter for livet, som det leves i dagligdagens mindre påfaldende aspekter af senmoderniteten. For når Lyngby lægger locations til talrige børne- og familiekomedier fra ASA/Det danske Filmstudie, og Hvidovre danner billedmæssig baggrund for adskillige film, der produceres i Filmbyen, så gør de det anonymt. Og i lighed med storbyfilmene arbejder forstadsfilmene med stereotyper: Forstæderne bliver på den ene side et gennemsnitligt og hyggeligt hjemsted for komediernes folkelige familier, på den anden side bliver de et skræmmebillede af senmodernitetens potentialer for konformitet og – i ungdomsfilmene – forråede relationer mennesker imellem.

Men helt så slemt står det næppe til i virkeligheden. Hvis vi ser bort fra alle de *andre* kulturelle aktiviteter, forstæderne har budt og i stigende grad byder på, har indbyggerne i de københavnske forstæder i knap 100 år kunnet gå i biografen. De nordlige kommuner, der var de første til overhovedet at blive rigtige forstæder, blev tidligt forsynet med biografer, men efterhånden som de gamle landsbyer og fiskerlejer andre steder i byens periferi fik forstadspræg, kom biografen også til dem. Fra 1970'erne har de fleste forstadsbiografer ligget i butikscentre. De ligger typisk tæt på offentlig transport og har masser af parkeringspladser. I centrene er der tørvejr, butikker, spisesteder og centerpubber, så forstadsbiograferne indgår i et samlet livsstilsmønster, der næppe opleves så kedeligt og skræmmende, som det fremstår i filmene.

Fremstillingen af forstæderne i dansk film bør forstås *relationelt*. Som det fremgik af analysen af *Huset på Christianshavn*, bliver de nye forstæder dér forstået i forhold til det hyggelige landsbymiljø i storbyen. Men forstæderne står også i relation til mange andre steder. Jeg har valgt at lægge vægt på skildringen af de sociale boligbyggerier i forstæderne, men der er også villa- og rækkehuskvarterer i områderne i byernes periferi. Det er der f.eks. i Brønshøj. Selv om Brønshøj ud fra en administrativ betragtning ikke er en forstad til, men en del af, København, kunne en sammenligning af 'mine' film og Bille Augusts filmatiseringer af Bjarne Reuters børne- og ungdomsbøger – *Zappa* (1983), *Busters verden* (1984), *Tro, håb og kærlighed* (1984) – være interessant. Det samme kunne sammenligninger af skildringer af andre byer med deres centre og forstæder: Nils Malmros har sat Århus på filmens danmarkskort, og både Niels Arden Oplev (*Portland,* 1996) og Ole Christian Madsen (*Nordkraft,* 2005) har skildret Aalborg med de storbytræk, den også har.

Danmarks overgang fra landbrugs- til industriland i efterkrigstiden gav anledning til mange mentalitetshistoriske brydninger. Dem kan man f.eks. iagttage i periodens Morten Korch-filmatiseringer, som derfor også kunne være interessante at undersøge i denne sammenhæng. Forstæderne indgår – også på film – i et dynamisk, historisk

Leonardo DiCaprio og Kate Winslet som ægteparret Wheeler, der forsumper i forstadshelvedet. *Revolutionary Road* (Sam Mendes, 2008).

forhold til andre steder, hvor folk bor og lever.

Forstadens fortællinger. Hvor der er liv, er der fortællinger. Det sagde Roland Barthes, da han definerede fortællingen: "Fortællingen er der, ligesom livet," skrev han (Barthes 1985: 167). Der er liv i forstæderne, så derfor er der også fortællinger i forstæderne. De behøver ikke at handle om vampyrer, men selvfølgelig er der masser af magi i enhver forstad. C.V. Jørgensen, der er fra Lyngby, sang om, at "hver en villahave har sin helt specielle duft" (Jørgensen 1980), og hvorfor skulle forstadens indbyggere ikke føle en tilknytning til det sted, de bor, uanset hvor meget det bliver kritiseret i *Revolutionary Road* eller *Huset på Christianshavn*?

Da Hvidovre Bio i 1989 stod for at skulle lukke efter ti år i Stationscenteret, skrev eleverne fra Holmegårdsskolen et læserbrev i *Hvidovre Avis*. Biografen, kommunens eneste, lå 500 meter fra skolen, så Hvidovre Bio var elevernes lokalbiograf. Eleverne argumenterede *økonomisk*. Det ville være spild af penge at lukke biografen, nu den lige var blevet gjort i stand, og det ville blive dyrere for dem at "tage helt ind til byen". Dermed argumenterede de også *mentalt*: Turen "helt ind til byen" tager kun et kvarters tid med S-toget, men den implicerer ikke desto mindre en rejse, der af eleverne tydeligvis oplevedes som en overskridelse af grænsen mellem periferi og centrum. Og de argumenterede *socialt*: "Det er også et problem med mindreårige og søskende som sikkert ikke må tage hjem

fra biografen kl. 21 om aftenen. Det er jo ikke alle forældre der har bil og kan hente deres børn".

Eleverne fra Holmegårdsskolen ville bevare den lokale biograf. De ville have mulighed for at få fortalt historier der, hvor de boede. Deres mission mislykkedes, men deres protest var et udtryk for en insisteren på, at forstæderne skulle have deres eget liv. De skulle ikke bare være sovebyer. De skulle være rigtige ABC-byer med arbejde, bolig *og* centrum, hvor folk skulle kunne bo, arbejde *og* have adgang til vigtige sociale og kulturelle faciliteter inden for kort afstand. Forstaden skulle ikke være en lille, grå provinsby. Den skulle være et menneskeværdigt miljø.

Noter

1. *http://sv.wikipedia.org/wiki/ABC-stad*
2. *http://kankaglenreston.blogspot.com/search?q=blackeberg*
3. Jeg har skrevet om Københavns biografer i Lauridsen 2000.
4. Afsnittet om de københavnske forstadsbiografers historie bygger i vid udstrækning på de mange udklip, der er optrykt i Poulsen 1997.

Litteratur

Barthes, Roland (1985). "Introduction à l'analyse structurale des récits". In: Barthes, Roland: *L'aventure sémiologique*. Paris, Seuil (opr. 1966).

Dahl, Henrik (2008). *Den usynlige verden*. København, Gyldendal.

Dragsbo, Peter (2008). *Hvem opfandt parcelhuskvarteret? Forstaden har en historie. Plan og boligbyggeri i danske forstadskvarterer 1900-1960*. Skrifter fra Museum Sønderjylland 2. Byhistoriske Skrifter 6. Haderslev og Århus, Museum Sønderjylland og Dansk Center for Byhistorie.

Jørgensen, C.V. (1980). "Amor & den sidste pil" fra Lp'en *Tidens tern*.

Lagerström, Louise: "Tomas – den rätte" *http://www.sfi.se/PageFiles/8169/L%c3%85TDENR%c3%84TTE_INTERVJU.pdf*

Lange, Anders: "On location: Provinsen på linsen". In: *Jyllands-Posten*, 21.5.2004

Lauridsen, Palle Schantz (2000). "Københavns biografer". In: Fausing, Bent og Redvall, Eva Novrup (red.): *I billedet er alt muligt*. København, Tiderne Skifter.

Lauridsen, Palle Schantz (2007). "Filmen, stedet og distraktionen". In: *16:9*, 5. årgang, nr. 22, juni 2007.

Lindqvist, John Ajvide (2008). *Låt den rätte komma in*. Stockholm, Ordfront (opr. 2004).

Pedersen, Holger (2007). *Film i Glostrup*. Glostrup, Glostrup Kommune.

Poulsen, Ole Taudal (1997). *Københavns biografer 1-2*. Hadsund, Forlaget Niels Juel.

Rying, Bent og Kennebo, Alice (1973). *København og Københavns amt. Gyldendals egnsbeskrivelser*. København, Gyldendal.

Sorlin, Pierre (1991). *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. London og New York, Routledge.

Tverskov, Kim og Sørensen, Henning (red.) (2000). *Fra fiskerleje til højhus – historien om Brøndby Strand*. Brøndby, Brøndby lokalarkiv.

Jesper Christensen som drankerkongen Kaj med barnebarnet Jonas (Marius Sonne Janischefska) i *Bænken* (Per Fly, 2000). Foto: Ole Kragh-Jacobsen. Zentropa Entertainments.

Fra slot til skrot

Fremstillinger af betonboligbyggeri i dansk film

Af Tina Brændgaard Nissen

Hvad f... er meningen? Med moderne boligbyggeri. Set gennem en regnvåd bilrude på vej ind mod Københavns centrum en kold efterårsdag ligner en stort anlagt betonforstad som Høje Gladsaxe et mareridt. Bor der mennesker derinde? Med en helt almindelig hverdag?

Jeg får lyst til at dreje af, parkere bilen foran en af de store blokke, gå rundt om byggeriet – eller måske endda ringe på en dør og komme indenfor! Som en anden amatørantropolog. Njae, det bliver en anden gang. Betonkolossen indbyder ikke ligefrem til besøg, og desuden er det måske farligt. Ene provinspige på ghetto-visit, I don't think so. Mine forestillinger (læs: fordomme) om "sådan nogle steder" er stærkere end min nysgerrighed. Hvordan

kan det være? Jeg ved meget lidt om livet i oplands-Danmarks betonforstæder, alligevel er mit hoved fuldt af billeder. Grimme billeder. Hvor kommer de fra? Tv, aviser, film.

Selvfølgelig! Jeg gasser op, kører forbi. Det imposante omrids af fem betonboligblokke på række forsvinder bag mig. Jeg vil gerne prøve at forstå det her landskab, men jeg tør ikke gå derind. Jeg går i arkivet. Filmarkivet. Og begynder at lede efter danske spillefilm, der omhandler forstæder og betonboligbyggeri.

Hvordan er det gået til? I en blanding af fascination af og egne fordomme over for denne form for moderne arkitektur indleder jeg en undersøgelse af, hvordan danske spillefilm har fremstillet betonforstadsmiljøet, fra 1950'erne – hvor det industrialiserede montagebyggeri, der er så karakteristisk for de store planbebyggelser, blev udviklet og opført – og frem til i dag, hvor betonforstæderne figurerer i medier og på film som den materielle manifestation af vold, kriminalitet og generel social tristesse.

Min hypotese er, at filmen som massemedie og populær historiefortæller har spillet en aktiv rolle i konstruktionen af nogle bestemte forestillinger om betonforstadsmiljøer, og at disse forestillinger indgår i en bredere meningshorisont, der angiver rammerne for, hvordan der tales om og handles i forhold til områderne. En antagelse, der abonnerer kraftigt på den socialkonstruktivistiske kongstanke om, at vores viden om verden ikke umiddelbart kan tages for objektiv sandhed, men også er et produkt af vores måde at kategorisere verden på. Derfor kan det være nyttigt med jævne mellemrum at sætte spørgsmålstegn ved den viden.

Jeg stillede spørgsmålet: Hvordan er det gået til, at en form for arkitektur, der blev opført og promoveret som et moderne vidunder, er endt som et symbol på det stik modsatte – et urbant mareridt? Min måde at finde svarene på var at holde et udvalg af danske spillefilms iscenesættelser af miljøet op imod en historisk, kulturel og socialpolitisk kontekst, hvis omdrejningspunkt først og fremmest er opbygningen af den danske velfærdsstat efter Anden Verdenskrig.

Velsmurt maskine. Set med nutidige øjne kan det synes vanvittigt at opføre store betonboligkomplekser i udkanten af landets største byer. Men der var mening med galskaben (jf. Claus Bech-Danielsen 2004). Byggeriet løste nogle presserende problemer med bolignød og dårlige lejligheder – problemer, der havde plaget de danske byer siden den tidlige industrialisering. Det almennyttige boligbyggeri var imidlertid også et vigtigt instrument i en socialdemokratisk ledet regerings velfærdsvisioner. Målet var, at alle skulle have mulighed for at bo i en moderne lejlighed i et velfungerende boligområde med lys og luft og direkte adgang til grønne områder. Også arbejderfamilierne, der helt frem til slutningen af 1950'erne stadig for manges vedkommende var stuvet sammen i bykernernes nedslidte boligmasse.

Inspirationen til de nye boligbebyggelser kom fra funktionalismen, hvis bannerfører, den schweiziske arkitekt Le Corbusier, havde amerikanske storbyer som forbillede, da han i 1933 formulerede sine visioner for den funktionsopdelte by[1]. Tanken var at planlægge og bygge et lokalsamfund tæt på naturen med trafikal tilknytning til byen og arbejdet. Alt fra institutioner til vaskeri og dagligvarebutikker skulle opføres i tilknytning til boligbebyggelsen, og i planen for en funktionalistisk

Cool Bellahøj anno 1955. *Det var paa Rundetaarn* (Poul Bang, 1955). Foto: ubekendt. Saga Studio.

idealby tænktes både arkitektur og livet at fungere som en velsmurt, harmonisk og sund maskine. Le Corbusier kaldte endda sine boliger for "bo-maskiner".

Homogeniteten i arkitektur og landskab var også udtryk for et ønske om at slette selve idéen om forskelle beboerne imellem – hvilket faldt godt i tråd med den dansk/skandinaviske velfærdsmodel, hvis mål var at bryde med det traditionelle samfunds klasseopdeling og kønsforskelle ved at give alle lige muligheder.

Cool Bellahøj. Funktionalismen som arkitektonisk og kulturel strømning var i Danmark især koncentreret om det kulturradikale tidsskrift *Kritisk Revy* og dets stiftere Poul Henningsen og Arne Jacobsen. Poul Henningsens dokumentarfilm *Danmark* fra 1935 portrætterer Danmark som et land i forandring. Fremstillingen af København som moderne metropolis har ligheder med Dziga Vertovs *Chelovek s kinoapparatom* (1929, *Manden med kameraet*) og Walter Ruttmanns *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (1927, *Berlin – en storbysymfoni*) og disses fascination af byens rytme og puls. I *Danmark* får vi et glimt af et gammelt københavnerkvarter, der bliver saneret. Hvorefter der klippes direkte til et hvidkalket Bellavista-kompleks nord for København. Med sine hvide, solvendte facader er Bellavista – der var blevet bygget af Arne Jacobsen året forinden med kraftig inspiration fra den internationale funktionalisme – en perfekt illustration af

den nye arkitekturs idealer. Moderne arkitektur fejres her både som et reelt alternativ til en nedslidt boligmasse og som metafor for den lyse, smukke fremtid, der ligger og venter rundt om hjørnet ...

... eller på toppen af en græsklædt bakke nord for København. Bellahøj – landets første industrielt fremstillede højhusbyggeri, opført nord for København i perioden 1951-58 – var ikke populært i datidens almene befolkning. Mange så de slanke, modernistiske højhuse som en amerikanisering af den københavnske skyline, og det bekostelige projekt kunne heller ikke leve op til sit formål som almennyttigt boligbyggeri. Lejlighederne var for dyre. Modstand til trods var Bellahøj imidlertid udtryk for en modernisering af det danske samfund, og for den driftige, fremskridtsglade del af bybefolkningen var det prestigefyldt at bo i højhusene. Bellahøj blev et symbol på moderne livsstil – også på det store lærred.

Det var paa Rundetaarn (Poul Bang, 1955) åbner med et kig ind i landsretssagfører Hartsens (Paul Hagen) penthouse-lejlighed på Bellahøj. Det er morgen, og som han starter dagen med at stige ind i elevatoren iført jakkesæt og med mappe under armen, inkarnerer Hartsen på smukkeste vis idéen om den funktionsopdelte by. Han tager turen ned fra øverste etage til parkeringspladsen foran byggeriet, finder sin bil og kører ind til sit kontor i byen. Storsmilende og under høj sol.

Også i *Verdens rigeste pige* (Lau Lauritzen og Alice O'Fredericks, 1958) er beboeren på Bellahøj landsretssagfører. Legemliggjort af Poul Reichhardt er han endda en drøm af en ungkarl med gennemdesignet lejlighed og flot udsigt over Københavns tage. Og i *Onkel Bill fra New York* (Peer Guldbrandsen, 1959) er byggeriet rammen om Direktør Høj (Dirch Passer) og frues (Helle Virkner) jetset-liv.

Der er ikke meget ghetto eller socialt belastet boligområde over 50'er-filmenes cool Bellahøj. Nu hører Bellahøj heller ikke til de mest udskældte områder i den offentlige debat – formentlig som følge af det arkitektoniske og finansielle overskud, der tilfalder et prestigeprojekt – men det har i dag mistet sin attraktive symbolværdi og figurerer nu blot som retro-kulisse i f.eks. *Pip & Papegøje* (B&U, DR/Frontier 2005) og *Krøniken* (DR TV-Drama 2003-05).

Mænd slugt. Med opførelsen af 1500 industrielt fremstillede boliger om året lykkedes det i løbet af 1960'erne og 70'erne at dæmme op for bolignøden. Men der var også røster, der begyndte at sætte spørgsmålstegn ved livskvaliteten i de store boligprojekter, og allerede i 1960'erne var der betydelig modstand mod forestillingen om forstaden som et landskab, hvor kampen mod byens snavs, kaos og fattigdom er vundet.

Det var egentlig meningen, at *Støv på hjernen* (Poul Bang, 1961) skulle foregå i det dengang nyopførte Brøndbyerne, men planbebyggelsens tolv-etagers grå betonblokke blev fravalgt som location til fordel for en mere nænsom udgave af funktionalistisk inspireret forstadsbyggeri. I filmens indledningssekvens panorerer kameraet hen over et boligkompleks bestående af tre-etagers karréer opført i gule mursten med store altaner og grønne områder imellem blokkene.

Det er tidlig morgen på Lykkevej. Solen skinner fra en skyfri himmel, og munter musik ledsager et postbud i højrød jakke på hans runde mellem blokkene. Hvor forskellige Lykkevejs beboere end måtte være, er mønstrene for deres morgenritualer lige så ensartede som indtrykket af det byggeri, de bor i. Mændene mødes på trappeop-

gangen, iført det obligatoriske jakkesæt, og med hver sin mappe under armen marcherer de i samlet trop mod S-toget, der skal føre dem ind til deres kontorer i byen. Da toget er på vej ind på perronen, og *the urban crowd* maser sig frem for at få plads i et i forvejen propfyldt tog, er den filmiske fremstilling af det moderne storbyliv så klassisk, som den næsten kan blive.

Mobiliteten er selve fundamentet for livet i forstæderne, og S-toget er det forbindelsesled mellem byen og forstaden, der gør zoningen mulig. Men i *Støv på hjernen* er mobiliteten forbeholdt mænd, børn og en enkelt kvinde, journalisten Mona Lisa (Hanne Borchsenius). Når toget har slugt mændene og fragtet dem ind til deres territorier i city, er forstaden domineret af rengøringsvanvittige kvinder. Kvinderne er forankret i hjemmet og skal ideelt set servicere ikke bare familien, men hele lokalsamfundet. Det lykkes ganske godt i filmen, men virkeligheden var snarere, at mange forstæder lå øde hen i dagtimerne og af samme grund blev kaldt sovebyer. Lokalsamfundstanken lod sig vanskeligt gennemføre – især ikke da flere og flere kvinder op igennem 1960'erne og 70'erne begyndte at arbejde ude, og familiemønstrene ændrede sig.

Gardiner, fy! Kvinderne på Lykkevej er besat af at eliminere støv. De gør rent, pudser vinduer og vasker tøj i et omfang, der fuldt ud lever op til de funktionalistiske idealer om et klinisk rent hjem. Problemet er blot, at de mest geskæftige af dem er godt i gang med at skrubbe deres mænd ud

Lykkevejs vicevært (Dirch Passer) med to af bebyggelsens hjemmegående husmødre (Helle Virkner og Beatrice Palner). *Støv på hjernen* (Poul Bang, 1961). Foto: ubekendt. Saga Studio.

af huset. Når en husmor har knoklet med rengøringen en hel dag, er hun ikke oplagt til løjer, når ægtemanden kommer hjem fra arbejde. Og det går ud over ægteskabet og familielivet.

I en total af blokken udefra ser vi kvinderne stå på hver sin altan og energisk pudse lejlighedernes store vinduespartier. Vinduespudsningen har stor symbolværdi. Indbygget i visionen om denne 'ærlighedens arkitektur' ligger en blottelse af det indre, der i sin yderste konsekvens skal blive det ydre. Belyst indefra skal man kunne se byggeriets skelet og alt, hvad det indeholder. Det er det temmelig absurde ideal, der ligger bag funktionalisternes fordømmelse af gardiner med henvisning til, at de støver. Det, der traditionelt opfattes som privatsfæren, skal kunne tåle at blive belyst.

Når det indre således stilles til skue i den offentlige sfære, må støv og skidt som en naturlig følge heraf foragtes og bekæmpes – og hvad der gælder for huse, gælder også for mennesker. I den funktionalistiske livsanskuelse indbefatter renselsesprocessen også det mentale. Ikke underligt repræsenteres forstaden ofte som et visuelt landskab, hvor grænsen mellem den offentlige og den private sfære er brudt ned og overvågningen total. Og ikke underligt befolkes disse fremstillinger ofte af fuldstændig fremmedgjorte kvinder, der konstant er på sammenbruddets rand. Den amerikanske filminstruktør Todd Haynes har med film som *Safe* (1995) og *Far From Heaven* (2002) gjort Julianne Moores gennemsigtige skønhed til indbegrebet af den slags ensomme forstadskvinders ulykkelige skæbner.

Livet støver. Kvinderne i *Støv på hjernen* er imidlertid ikke for alvor fanget i forstadslandskabet. De skal bare foretage et par justeringer. Det gælder ikke mindst Fru Henriksen (Helle Virkner), der med sit rengøringsvanvid og sine servicerende husmor-manerer har fået sin mand til at kigge langt efter Lykkevejs eneste singlepige, den selvsikre journalist Mona Lisa. Det lykkes Fru Henriksen i løbet af filmen at vinde sin mands interesse tilbage. Men det kræver kvindelist og en lektion udi moderne, kvindefrigjort livsstil. En lektion, der gives beredvilligt af selv samme Mona Lisa, der efter at have tømt et fyldt askebæger i hovedet på Fru Henriksen, mens denne pudsede vinduer, undskylder med, at der jo altid vil være støv, hvor livet leves.

Med den reprimande leverer Mona Lisa filmens vel nok mest rammende kritik af funktionalismens puristiske vision. Den kritik af de store boligprojekter, der for alvor voksede frem i løbet af 1970'erne, pegede imidlertid også på funktionalismens dilemma, nemlig at den var afhængig af kapitalismen og dermed afmægtig over for dennes iboende virkemåde. I en stor del af 1960'erne og 70'ernes industrielle byggeri blev de oprindelige idealer om at bygge for folket glemt til fordel for en kvantitativ målsætning om at bygge så meget som muligt så billigt som muligt. Ensretningen var en realitet.

Paradislængsel. Det nok mest bastante og konkrete udtryk for den modstand, som det moderne boligbyggeri mødte – både som reelt boligrum og som symbol på et samfund, der prøvede at regulere befolkningens adfærd ved hjælp af fysisk planlægning – var oprettelsen af fristaden Christiania i 1971. Christiania blev født af en drøm om en beboerstyret by og et liv i frihed. I Jannik Hastrup og Flemming Quist Møllers *Bennys badekar* (1971) stilles sådanne tidstypiske forestillinger om et liv i frihed i et 'naturligt' landskab op imod et ufrit liv i et uvenligt betonlandskab.

Benny bor i en lejlighed øverst i en be-

Bennys badekar (Jannik Hastrup og Flemming Quist Møller, 1971). Framegrab. Fiasco Film.

tonboligblok (Høje Gladsaxe). Det er et interiør domineret af orden og renlighed. Moderens fine stuer danner ramme om de voksnes samvær, mens Benny forvises til en mennesketom, forblæst legeplads. Han prøver at lege, men hans legetøj går i stykker, da det falder ud over kanten på en sandkasse og rammer betonen. Heldigvis dukker en pige op med et fiskenet, som han får byttet sig til, og Benny beslutter sig for at sætte kurs mod nærliggende grønne områder. Højligt symbolsk er overgangen fra betonområdet til det grønne markeret af en bunke henkastede brædder og murbrokker. Grænsen mellem den regelbundne verden og friheden udgøres af byggerod, der således udgør første skridt på den vej mod den totale opløsning af faste elementer, som kulminerer med Bennys indtræden i en underverden af vand.

Benny møder en gakket ornitolog, der – i modsætning til de voksne derhjemme – underholder med sjove historier. Han finder også en sø. Fanger en haletudse, propper den i et syltetøjsglas og drøner tilbage til lejligheden for at vise sin fangst frem. Men Bennys mor synes, haletudser er ulækre, og kommanderer Benny ud på badeværelset, hvor han får besked på at vaske sig fuldstændigt ren, inden faderen kommer hjem fra kontoret. Ellers bliver der ballade. Afvist endnu en gang fortrækker Benny til afvaskningens hellige haller. Men da han hælder haletudsen ud i det fyldte badekar, bliver den til en prins, der vil vise Benny sin hemmelige eventyrverden på den anden side af bundproppen. Valget af en haletudse som nøgle til en magisk og poetisk verden er ikke tilfældigt. Dette mærkværdige leddeløse dyr er et hverken/

eller, et både/og, og ligesom barnet Benny er dets struktur ikke fastlagt, men midt i en proces fuld af muligheder.

Flip ud. Med iscenesættelsen af undervandsverdenen som Bennys redning og et festens rum kritiserer *Bennys badekar* moderne byplanlægning og fremviser samtidig noget af det, der er udelukket fra planlægningens heroiske fortællinger. Fortællinger, der som sagt indeholder forestillinger om moralsk renhed, som tænkes opnået ved at rykke arbejderne ud af den beskidte by med dens knejper, skøger og fordærv. I vandverdenen møder Benny fordrukne skeletter, forførende havfruer og angrebslystne krabber – det undertryktes tilbagevenden som anomali og ambivalens hilses velkommen (Diken 1999: 62).

Bennys badekar har tematisk lighed med andre af 1970'ernes anti-autoritære børne- og ungdomsfilm så som *Ang: Lone* (Franz Ernst, 1970), *I din fars lomme* (Lise Roos og Anker Sørensen, 1973), *La' os være* (Lasse Nielsen og Ernst Johansen, 1975) og *Vil du se min smukke navle* (Søren Kragh-Jacobsen, 1978), der alle opererer med befriende udflugter til en uspoleret natur. Forstaden, derimod, fremstår som emblem på modernitetens mest triste aspekter, hvorfor flugten bliver eneste udvej – stik imod den funktionalistiske hensigt med betonbebyggelserne, der jo skulle bringe folk og ikke mindst børnene væk fra stenbroen og tættere på de af naturens glæder, som alle mennesker ifølge selv samme funktionalister havde ret til. Men hvis definitionen på det menneskelige er en fri og uafhængig sjæl og krop, der kræver bløde og medgørlige rammer og plads til at svine, lege, danse og flippe ud, må betonlandskabet nødvendigvis betegnes som et umenneskeligt miljø.

Spildprocenter. I løbet af 1970'erne skete der et skred i repræsentationen af betonforstaden. Fra moderne vidunder til urbant mareridt. Den ordensdiskurs, der oprindelig havde promoveret miljøet som et positivt alternativ til et beskidt og kaotisk bymiljø, blev nu forbundet med noget sterilt og umenneskeligt.

Og i kølvandet på 70'ernes økonomiske krise, der bl.a. betød en kraftig stigning i arbejdsløsheden, blev betonforstæderne op igennem 1980'erne og 90'erne i stigende grad et symbol på forfald og degenerering. Ikke mindst som følge af en tvivlsom socialpolitik, der placerede og koncentrerede folk med sociale problemer i det almennyttige boligbyggeri i betonforstæderne. Den modernistiske arkitekturs død dateres af den amerikanske arkitekturhistoriker Christopher Jencks til klokken 15.32 den 15. juli 1972, da Pruitt-Igoe Housing i St. Louis, USA, blev sprængt i luften (Harvey 1989: 256). Pruitt-Igoe Housing var bygget som en variant af Le Corbusiers bomaskine, men var efterhånden blevet ubeboeligt for de lavindkomstfamilier, byggeriet husede. Også i Danmark har politikere og eksperter siden 1980'erne diskuteret muligheden af at lægge dynamit under de mest belastede af betonforstæderne, og debatten er forsat hed.

I Brita Wielopolskas *17 op* (alternativ titel *Sallys bizniz*, 1989) synes sammenbruddet da også at være nært forestående. Det måske mest bemærkelsesværdige – og for dansk films vedkommende atypiske på det her tidspunkt – er, at *17 op* iscenesætter og kommenterer reelle sociale problemstillinger i et surrealistisk miljø. I Hyrdindeparken er den sociale virkeligheds tristesse således overgjort og skævvredet til groteske dimensioner. Hver dag stiller en ny beboer sit fodtøj på højhusets top og tager turen de 17 etager ned i det, der med største selv-

følgelighed kaldes Dagens Hop. Den femten-årige Sally har ikke meget til overs for hopperne, der efter hendes udsagn er enten perkere eller fattigrøve og kan sammenfattes under fællesbetegnelsen spildprocenter.

Sally selv har travlt med at lave *business*, for det er, som hun betror sin møgbeskidte lillebror Pisungen, den eneste vej ud af betonen. Hun rasler rundt i det udbombede betonlandskab med Pisungen klodset op i en barnevogn fuld af flasker og affald – altid på jagt efter en ny investering. En sådan byder sig til, da den tyrkiske pige Zuhal flytter ind. Sally har som Hyrdindeparkens andre danske beboere et anstrengt forhold til indvandrere, men hun øjner en mulighed for at tjene penge på Zuhals talenter som harmonikaspiller og indleder derfor et bekendtskab. Bekendtskabet bliver til et venskab, men pludselig er Zuhal blevet gift med en mand i hjemlandet og på vej til Tyrkiet.

Filmen slutter på højhusbyggeriets tag, hvor Pisungens afdøde måge sendes til vejrs med en ballon og et ønske om dejligt vejr. På lydsiden fremføres schlageren "Den gamle gartner" i, hvad der må opfattes som et spark til folkekomediernes billede af, at det måske nok er hårdt at være fattig, men det er også ret hyggeligt, hvis bare man tager det hele med godt humør.

Huset vælter. At en film som *17 op* i 1989 fremstiller et miljø, der af forskellige årsager ikke er egnet som boligrum, afspejler den kritik, der fra flere sider havde rejst sig mod de store planbebyggelser. Og med god grund. Byggeriet var plaget af svære sociale problemer, kriminalitet og forfald, og mange af områderne blev efterhånden kategoriseret som socialt belastede eller ghettoer. Betonen slog i ordets bogstaveligste forstand revner. Det har således satirisk bid, når Pisungen står og holder på et stillads i Hyrdindeparken og råber: "Sally, Sally, huset vælter!"

I det hele taget er *17 op* kendetegnet ved et usædvanligt ligefremt sprog. Sally kalder Zuhal perkerluder og hendes brødre for gedelorte, og hun lægger heller ikke fingrene imellem, når hun spraymaler en bænk med ordene "dræp en tørker". Godt nok ubehjælpsomt stavet og irettesat af den perfekttalende Zuhal, men med udsyn fra et aktuelt politisk anspændt klima er den barskhed, hvormed filmen fremstiller danskernes forhold til indvandrere, iøjnefaldende. *17 op* berører således indvandrerspørgsmålet, men uden at gøre det til et særskilt problem. Samtlige beboere i Hyrdindeparken er socialt udstødte og ofre for en fejlslagen socialpolitik.

Men en voksende koncentration af indvandrere i områderne har gjort betonspørgsmålet synonymt med indvandrer- og integrationsdebatten. Indvandrere bliver sammen med kriminelle, psykisk syge, arbejdsløse og drankere faste karakterer i de filmiske fremstillinger af miljøet. Bl.a. i Erik Clausens *Rami og Julie* (1988), hvor Tåstrup danner køligt bagtæppe for en moderne og noget prætentiøs iscenesættelse af Shakespeares klassiske historie om ung kærlighed på trods. Rami (Saleh Malek) er palæstinenser, og Julie (Sofie Gråbøl) er dansker. De er forelskede, men kan ikke få hinanden på grund af omgivelsernes traditioner og fordomme.

Kaos og kamp. I Niels Arden Oplevs *Portland* (1996) er Aalborg forvandlet til et pisgult industrielt helvede, hvor en underverden af vold, kriminalitet og stoffer i bogstaveligste forstand synes at være vokset op og ud af de urbane ødemarker og betonkomplekser, som cementindustrien har skabt. Aalborg Portland, Danmarks eneste cementproducerende virksomhed,

Jane Eggertsen som den foretagsomme Sally på social- og surrealistisk betonbaggrund i Brita Wielopolskas *17 op* (1989). Foto: Henrik Saxgren. Obel Film.

lægger navn til filmen om brødrene Jakob (Michael Müller) og Janus (Anders W. Berthelsen), der ligesom Sally i *17 op* gør, hvad de kan, for at overleve i en beskidt og kynisk verden. Hvilket vil sige at være sig selv nærmest.

I filmens anslag sidder Jakob og venter på sin bror uden for et fængsel. Da Janus er kommet ud, har sat sig bag rattet og indtaget dagens første skud stoffer, indleder de to brødre en hæsblæsende køretur gennem Aalborgs trøstesløse betonlandskaber og et samarbejde, der skal indfri Janus' gæld til den lokale bande.

Der er ikke mange formildende omstændigheder i det portlandske miljø. Utopien om det perfekte menneske i perfekte omgivelser er endt i sin dystopiske modsætning, og det snavs, som husmødrene i *Støv på hjernen* ihærdigt bekæmpede og skulle lære at tåle, er i *Portland*s Aalborg allestedsnærværende. På det narrative og tematiske plan kan man tale om en magtforskydning. Et oprør imod de kræfter, der forsøger at disciplinere mennesket til at fungere inden for nogle i forvejen fastlagte og rigide rammer, bl.a. repræsenteret ved arbejde, familie, bolig og offentlige institutioner. Men oprøret er af selvdestruktiv art. Der hersker kun kaos, illusionsløshed og kampen for egen overlevelse, hvilket må siges at ligge så langt væk fra idealerne i den socialdemokratiske velfærdsstat, som man kan komme.

Portland blev udvalgt til hovedkonkurrencen på filmfestivalen i Berlin, hvor en

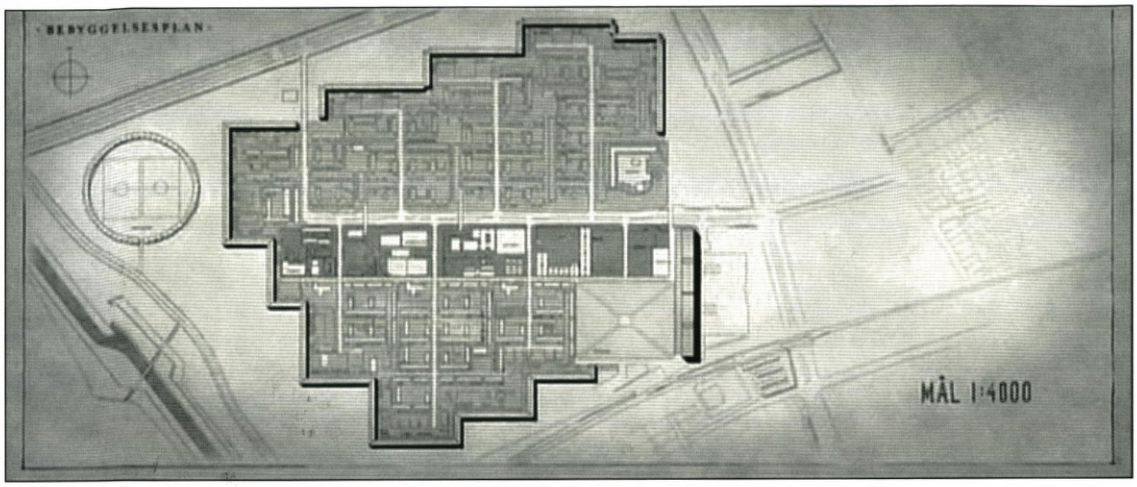
Sociale misfits i Aalborgs pisgule betonhelvede. *Portland* (Niels Arden Oplev, 1996). Foto: ubekendt. Zentropa Entertainments.

del af publikum udvandrede, fordi filmens Tarantino-inspirerede stilisering og æstetisering af vold, ødelæggelse og social deroute blandt dødsmærkede narkomaner var for hård kost. Hvis de var blevet hængende, ville de have oplevet, at *Portland* trods alt ikke helt afliver utopien om det lykkelige (læs: borgerlige) liv. Janus og kæresten Eva (Iben Hjejle) ender med kirkebryllup og kronhjort over sofaen hjemme i betonslummen.

Feel good-suppe. Helt så godt går det ikke for drankeren Kaj (Jesper Christensen) i *Bænken* (Per Fly, 2000). Han dør. Ikke umiddelbart opskriften på en publikumssucces. Især ikke når dødskampen foregår i et almennyttigt og, i de fleste menneskers øjne, dødsenstrist forstadsbyggeri. Men *Bænken* trak 228.000 betalende publikummer i biografen.

Kaj er dranker og bor i Tingbjerg. Et boligkompleks, der til forveksling ligner Lykkevej i *Støv på hjernen*, men Kajs sprutblandingsmorgenritual er noget anderledes end Lykkevejs beboeres opvågnen til sol, ristet brød og friskbrygget kaffe. Og hvor mændene på Lykkevej går til S-toget i samlet trop, mødes Kaj og kammeraten Stig (Nicolaj Kopernikus) for at lunte stille og roligt ned i Miljøpatruljen og gøre sig fortjent til deres bistandshjælp.

Det lyder trist, men er det ikke. *Bænken* insisterer på en naturalistisk og semidokumentarisk skildring af betonforstadsmiljøet, men levner samtidig plads til en god portion *comic relief*. Ikke mindst i samspillet mellem underhunden Stig og drankerkongen Kaj samt i de små udfald mod det offentliges rigide håndtering af sociale problematikker – begge dele karakteristiske for folkekomedien. *Bænkens*



Byplanlægning på tegnebrættet. Indledningen til *1:1* (Annette K. Olesen, 2006). Framegrab. Zentropa Entertainments.

refleksion over de sociale problemstillinger er således typisk dansk i sin hyggelige fredsommelighed, hvilket formentlig også er en af grundene til, at filmen har fået så stort et publikum. Og fået på puklen for at være en kop tynd, socialrealistisk feel good-suppe (Grodal 2006).

Filmen benytter sig ganske rigtigt af genkendelige genrekonventioner og sociale stereotyper, men samtidig fremstiller den betonforstaden som et almindeligt, grænsende til det trivielle hverdagsmiljø. Og derved lykkes det den at styre klar såvel af den ideologisk velmenende socialrealisme som af den ellers så tidstypiske fascination af vold, stofmisbrug og kriminalitet.

Man hører så meget. En lignende naturalistisk miljøskildring finder man i *1:1* (Annette K. Olesen, 2006). En historie om livet i en ghetto, der er præget af dybe konflikter både mellem ny- og gammeldanskere og mellem nydanskere og politiet, men i lige så høj grad af kærlighed og almindelige hverdagskonflikter i henholdsvis en dansk og en palæstinensisk familie. Filmens titel henviser til utopien om det sociale som en gennemsigtig tilstand, hvor planlægningen afspejler virkeligheden i forholdet 1:1. En forestilling, som udviklingen i betonbyggeriet selv – og repræsentationen af miljøet i danske spillefilm – allerede har ført bevis for var gennemført tåbelig.

1:1 åbner med en sort-hvid præsentation af visionerne for opførelsen af betonboligblokke og illustrerer byplanlæggernes begejstring med et sammenklip af arkivbilleder. En begejstring, som Søs' (Anette Støvelbæk) mor Bonnie (Lone Hertz) ikke deler. Bonnie tilbyder ligefrem sin datter penge for at flytte fra Avedøre Stationsby. Man hører jo så meget, som hun siger. Da Søs' søn bliver overfaldet, og alle spor efter gerningsmanden peger i retning af en lokal palæstinensisk dreng, begynder Søs selv at tvivle på værdien af ghetto-livet. En dag, hun træder ud af opgangen og står på fortovet uden for den blok, hun bor i, ser hun pludselig Avedøre Stationsby udefra, med omverdenens fordømmende blik. Et blik, der på mange måder er blevet bekræftet.

Mit blik på forstadsmiljøet har til gen-

gæld ændret sig. Sammen med filmene. Nuvel, fordomme er blevet bekræftet. Danske spillefilms iscenesættelser af livet i betonen har ikke tilbudt deres publikum nævneværdige alternative repræsentationer. Men en undersøgelse af miljøets real- såvel som symbolhistoriske udvikling udfordrer alligevel fremherskende betonstereotyper. Fordi den tydeliggør, at vores syn på verden altid er kulturelt og historisk indlejret og dermed ikke kan gøre krav på noget sandhedsprædikat. Som den britiske installationskunstner Katherine Shonfield argumenterer for i bogen *Walls Have Feelings* (2000), kan viden fra film, og fiktion i det hele taget, bruges til at stille nye spørgsmål til og udfordre professionelle antagelser om, hvordan arkitekturen og byen fungerer.[2]

Artiklen er et redigeret uddrag af forfatterens specialeafhandling *Fra moderne vidunder til urbant mareridt – fremstillinger af livet betonboligbyggeri i dansk film fra 1950-2006* (2006).

Noter

1. I 1933 fremlagde CIAM, en sammenslutning af arkitekter, heriblandt Le Corbusier, Athenerklæringen. Den fastslog hovedteserne for moderne byplanlægning med zoneinddeling som et ledende princip. Det vil sige en rumlig adskillelse af byens funktioner i områderne: bolig, arbejde, rekreation og trafik (Bertelsen 1997).
2. Katherine Shonfield bruger film til revurdere efterkrigstids-arkitektur og urbanisme i London, Paris og New York.

Litteratur

Bech-Danielsen, Claus (2004). *Moderne arkitektur - hva' er meningen*. Århus, Forlaget Systime.

Bertelsen, Svend (1997). *Bellahøj, Ballerup, Brøndby Strand - 25 år der industrialiserede byggeriet*. Hørsholm, SBI.

Diken, Bülent (1999). "Byen, fantasien og ghettoen". In: *Øjeblikket* 1998-99, vol. 8, nr. 36/37.

Grodal, Torben (2006). "Falsk realisme". In: *EKKO* nr. 32, marts-oktober 2006.

Harvey, David (1989). *The Urban Experience*. Oxford UK og Cambridge USA, Blackwell.

Sestoft, Jørgen (1986). *Funktionalisme*. Odense, Odense Universitetsforlag.

Shonfield, Katherine (2000). *Walls Have Feelings – architecture, film and the city*. London og New York, Routledge.

Diskret møde på Rådhuspladsen i København. *Bundfald* (Palle Kjærulff-Schmidt, 1956). Framegrab. ASA.

Det homoseksuelle København

Fra *Bundfald* og *Kispus* til i dag

Af Niels Henrik Hartvigson

Storbyen har haft en altafgørende rolle for etableringen af en moderne homoseksuel kultur. Men i dansk film bliver hverken homoseksualitet eller dens bindinger til byen behandlet åbent før i 1956, hvor der er premiere på hele to film, som tydeligt beskriver homoseksuelle karakterer. Den ene er 'problemfilmen' *Bundfald* (instr. Palle Kjærulff-Schmidt) om trækkerdrenge i det københavnske bymiljø, den anden Erik Ballings romantiske komedie *Kispus*, der har en homoseksuel modedesigner i en nøglerolle. I begge film spiller København en central rolle.

I *Når mænd mødes – homoseksualiteten og de homoseksuelle* udpeger sociologen Henning Bech storbyen som den altafgørende faktor for den moderne homosek-

sualitets opståen. Homoseksuel drift har formodentlig altid eksisteret, men storbyens ændrede familienormer og evindelige strøm af fremmede giver optimale muligheder for en både mere målrettet og mere diffus seksuel praksis. Driften udleves i offentlige parker, på toiletter og banegårde, hvor der kommunikeres ved hjælp af diskrete kodesprog i en kombination af blikke, holdninger og attituder. Bech beskriver, hvordan disse steder og kodesprog gradvist etablerer en diffus socialitet, der til tider udvikler sig til institutionaliserede, klubagtige sammenhænge, hvor de homoseksuelle mere eller mindre åbent kan skabe og bekræfte en fælles subkulturel identitet og sensibilitet. Ifølge Bech er den homoseksuelle erfaring i storbyens offentlige rum specielt knyttet til en mandlig seksualitet, fordi kvinder historisk set ikke har haft samme mulighed for at bruge byen på den beskrevne måde – dels pga. faren for overfald, dels fordi de ville være blevet antaget for prostituerede, hvis de færdedes alene.

Det er da også netop mandlig homoseksualitet, der behandles i både *Bundfald* og *Kispus*' fiktionsuniverser, men problemfilmen og den romantiske komedie fremstiller homoseksualiteten og dens tilknytning til byen på vidt forskellige måder. De to film demonstrerer således eksemplarisk, hvor stor betydning genrer har for, hvordan tematikker og motiver fremstår i filmene.

Artiklen slutter med kort at se på, hvordan storbyen og homoseksualitet interagerer i den moderne romantiske komedie *En kort en lang* (Hella Joof, 2001) og i ungdomsfilmene *Supervoksen* (Christina Rosendahl, 2006) og *Rich Kids* (Rune Bendixen, 2007).

***Bundfalds* København.** Rådhuspladsen sent om aftenen. Neonreklamer og en spiseseddel, der proklamerer, at 30.000 lærlinge står uden lærepladser. Sådan åbner *Bundfald* – og den slutter samme sted med en avisforside om en af disse arbejdsløses død og de sørgelige omstændigheder ved den. Storbymotivet og i særdeleshed Rådhuspladsen som symbol på fare og kriminalitet var allerede tidligere etableret på film. Den første film til systematisk at antyde byens bagside er *Alarm!* (Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen, Jr., 1939), hvor en celeber kriminalforfatter (Lau Lauritzen, Jr.) vender hjem fra det store udland for at finde inspiration til sine romaner. Filmen begynder som *Bundfald* sent om aftenen på Rådhuspladsen, hvor de subsistensløse holder til, og hvor avisoverskrifter fortæller om sociale problemer. *Bundfald* låner en række af de samme motiver og stilistiske træk, men introducerer tillige homoseksuel subkultur som en integreret del af Rådhuspladsen og den indre by.

Sytten-årige jyske Anton Hansen (Ib Mossin) er taget til hovedstaden for at finde en læreplads, men der er ingen at få. Han falder i kløerne på to kriminelle, Kaj og Egon (Bent Christensen og Preben Kaas), der vil bruge den smukke Anton som lokkedue for homoseksuelle herrer, som de så vil presse penge af. Anton tager først afstand fra deres tilbud, men lader sig overtale ved udsigten til penge og forsikringen om, at kunderne ikke kommer til at røre ham.

Anton fungerer fint som lokkedue, og kunde efter kunde afpresses under omstændigheder, der gradvis bliver mere voldelige. Han indleder et forhold til Kajs søster Rosa (Birgitte Bruun), der prøver at få ham væk fra kriminaliteten, men Kaj sørger for, at Anton fortsætter sin lukrative løbebane som kriminel. Antons sidste pick-up går imidlertid galt, da den automobilhandler (Jørn Jeppesen), der

"Den foragt, man møder ... Folk siger ikke noget, men man kan se det i deres øjne ... Jeg hader ... mig selv." Poul Müller i *Bundfald* (Palle Kjærulff-Schmidt, 1956). Framegrab. ASA.

har inviteret ham med hjem i sin lejlighed, afslører Anton i at slå låsen fra, så Kaj og Egon kan komme ind. Anton og automobilhandleren kommer op at slås, og Anton kommer til at dræbe ham. Forfærdet over, hvad han har gjort, og hvad han er blevet til, begår han selvmord.

Ensomme ældre homoseksuelle. For første gang i dansk film giver *Bundfald* publikum lejlighed til at møde utvetydigt homoseksuelle karakterer og få et bud på, hvad det at være homoseksuel indebærer af karaktertræk og kontekster. De homoseksuelle mænd, vi møder i filmen, er typisk pæne ældre herrer, der i deres offentlige liv er kontorchefer og direktører, men om natten lever et dobbeltliv på værtshuse, pladser og caféer, hvor de støver trækkerdrenge op. De er venlige og generelt meget tilbageholdende. Kun den berusede automobilhandler er fremstillet som grov og med en aggressiv seksualdrift.

Filmens mest systematiske portræt af en homoseksuel karakter er Poul Müllers antikvitetshandler, der har samlet Anton op på vej hjem fra en middag. Han fortæller, at han følte sig lidt utilpas, hvorfor han bestemte sig for at gå hjem. Det ligger i luften, at hans utilpashed har at gøre med en seksuel drift, der presser sig på, men turen hjem igennem Københavns gader, der skulle give luft, har også givet mulighed for at samle Anton op.

Antikvitetshandlerens homoseksualitet er et tydeligt problem for ham, og et decideret selvhad kommer op til overfladen, da han fortæller Anton om forholdet til sin mor, der var den eneste, der forstod ham. "Jeg mistede min mor, da jeg var i din alder. Hun var den eneste, der forstod mig, forstod, hvad det vil sige ... Den foragt, man møder ... Folk siger ikke noget, men man kan se det i deres øjne ... Jeg hader ... mig selv." Han optræder beskyttende over for den unge Anton, som han giver penge og beder om at forsvinde og komme væk fra dette snavs.

Den omsorgsfulde omgang med trækkerdrengene møder vi også hos en nydelig ældre kontorchef (Povl Wøldike), der spørger Anton, "Kan du li' musik? Jeg har en del plader, hvis der er noget du vil høre." Beskyttertrangen og omsorgsfuldheden over for den unge viser, at forholdet har andre dimensioner end de rent seksuelle. De ældre homoseksuelle klienter er fremstillet som grundlæggende ensomme og uden venner. De benytter sig af byens anonymitet til at etablere seksuel kontakt, men har samtidig behov for en social kontakt, hvilket der dog ikke ses vellykkede eksempler på i filmen. Selv på bøssebarerne, hvor man kunne forvente en form for homosocialitet eller -solidaritet, er det tilsyneladende kun det seksuelle, der er i fokus, idet næsten alle par består af en ung tiltrækkende mand og en ældre herre. På værtshuse og barer er det ofte bartendere

og tjenere, der formidler kontakten mellem trækkerdrengene og deres kunder. Når der er etableret kontakt, ringes der efter en taxi, og så går turen hjem i lejlighedens privathed. Her kan de homoseksuelle låse af og udleve deres seksuelle drift og identitet, men sikkerheden er kun til låns, for vi oplever igen og igen, hvordan ældre homoseksuelle overfaldes i deres hjem af voldelige småkriminelle, hvis trusler og afpresningsforsøg de på grund af deres ulovlige drift mod mindreårige ikke kan stille noget op imod.

Helt frem til 1970'erne er den ældre homoseksuelle langt den hyppigst forekommende homofigur i dansk film. Filmenes ældre homoseksuelle er kendetegnet ved en stædig fascination af ungdom, som de prøver at lokke til sig, men de unge frastødes som regel af de ældres tilnærmelser.

Bundfalds ældre herrer trækker tråde tilbage til den ensomme klaverlærer (Henrik Malberg) i *Otte Akkorder* (Johan Jacobsen, 1944), der forgæves venter på sin ungdomsven, mens han rokerer om på lejlighedens møbler, så den fremstår præcis som dengang, de to boede sammen. Og til *Mordets Melodi* (Bodil Ipsen, 1944), hvor den bitre og alkoholiserede påklæderske (Karen Poulsen), der ikke har kunnet holde på sin unge kæreste, fantaserer om både at elske og at myrde hende. Hvor homoseksualiteten hos disse tidlige karakterer er diskret, lægger senere film ingen fingre imellem. I *Gudrun* (Anker Sørensen, 1963) efterstræber Birgitte Federspiels indebrændte Frk. Møller således utvetydigt den unge og sunde Gudrun (Laila Andersson) med te og hygge. Te og kager er også den lokkemad, som den ensomme homoseksuelle nabo (Karl Stegger) lægger ud for hovedpersonen (Jesper Christensen) i Henning Carlsens *Hør, var der ikke en som lo?* (1978).

Problemfilmen. *Bundfald* starter og slutter som nævnt med avisoverskrifter, som først fortæller om en gruppe mennesker, der er ofre for social uretfærdighed, og til slut sætter navn på en af disse skæbner. Det er karakteristisk for problemfilmene, at de tager et virkeligt samfundsproblem op, som de søger at påvise vigtige og almengyldige aspekter af. Således fremstilles filmens hovedperson, Anton Hansen, som en typisk repræsentant for den unge provinsbo, der frister en udsat tilværelse i hovedstaden. At han kommer fra Jylland, hvor han har en kæreste, og at han søger en læreplads, er alt, hvad vi i løbet af hele filmen får at vide om hans baggrund.

Problemfilmen påberåber sig en tæt samhørighed med virkelige forhold, og det indebærer, at den lægger vægt på de fiktionsstrategier, der højner realismen, og omvendt undertrykker de greb, der ikke opleves som realistiske. Dette kommer tydeligst til udtryk i Antons selvmord, der står som filmens dystre punktum. Filmen kunne snildt have ladet ham blive reddet i sidste øjeblik af københavnerkæresten Rosa, som han hører kalde på sig, lige før han kaster sig i Sydhavnens plumrede vande. Rosa, der selv har været ude for lidt af hvert, har vist forståelse for hans situation, og en pardannelse mellem hende og Anton ligger lige for, men i forhold til problemfilmen som genre ville dét have været en urealistisk *happy ending*.

Den homoseksuelles selvmord som narrativt motiv findes allerede i den tyske *Anders als die Anderen* (1919, *Anderledes end de andre*, instr. Richard Oswald). Her er Conrad Veidt-karakterens selvmord den direkte årsag til filmens afsluttende forelæsning, hvor virkelighedens læge og forkæmper for homoseksuelles rettigheder Magnus Hirschfeld optræder som sig selv i et angreb på den tyske lovgivnings paragraf

"Hvor er det en dejlig by!" Ghita Nørby og Ib Mossin på solbeskinnet Rådhusplads. *Bundfald* (Palle Kjærulff-Schmidt, 1956). Framegrab. ASA.

175, der kriminaliserede homoseksualitet. Uafvendelige selvmord, dog uden tilknytning til homoseksualitet, findes desuden i danske 40'er-dramaer som Ole Palsbos *Ta' hvad du vil ha'* (1947), der således også kan ses som fiktive forløbere for Antons endeligt i *Bundfald*.

Fælles for disse film er, at de dyrker en determinisme i den narrative og karaktermæssige udvikling, og at de udtrykker social indignation med direkte adresse til virkelige forhold.

Hvor er det en dejlig by! Mens Københavns tarvelige og farlige sider dominerer *Bundfald*, oplever vi i en længere sekvens en vision af en helt anden, lysere og festlig by. Antons kæreste Else (Ghita Nørby) fra Jylland er kommet på besøg, og de to tager på københavnerrundtur. Sekvensen starter ved den Lille Havfrue og fortsætter på en solbeskinnet Rådhusplads, hvor de fodrer duer og bliver fotograferet af en kanonfotograf, så på frokostrestaurant og til sidst på natklub med sydamerikansk orkester. København fremstår i disse scener som en overskuelig og venligtsindet by. Selv på natklubbens fyldte dansegulv, hvor Else og Anton flyver rundt i et virvar af dansende par, er der kun smil, og Else udbryder ganske bjergtaget, "Hvor er det en dejlig by, hvor ser alle mennesker flinke ud!"

Bundfald placerer således sin hovedperson i to meget forskellige byrum. Hvor han og Else her flyder med strømmen i en lys og venlig by, synker han i størstedelen af filmen dybere og dybere ned i det ho-

moseksuelle miljø, der er karakteriseret ved mørke og uigennemskuelighed. Selvmordsscenen i Sydhavnen er indhyllet i en mælkehvid tåge, og alle filmens pick-ups og homoseksuelle møder foregår i mørke ved aften- eller nattetide.

To mænd og en cigaret. De homoseksuelle møder er fremstillet med ret forskellige stilistiske virkemidler, der giver bybillederne en karakteristisk sammensathed. På den ene side bruges en registrerende stil med totalbilleder og reallyd, der fremstiller byens rum i en nærmest observerende realisme. Som f.eks. fire minutter inde i filmen, hvor trækkerdrengen Krølle samler en kunde op på Rådhuspladsen. På afstand ligner situationen et tilfældigt møde mellem to mennesker omgivet af aftentrafik og almindeligt leben. Men ved hjælp af et indklip til Kaj og Egon, der ser på, og Egons kommentar: "Han er s'gu dygtig" leverer filmen et pædagogisk vink om, hvad der egentlig er på færde. En næsten eksakt kopi af denne scene følger, da Anton bommer en cigaret af en ældre mand. Her ved vi, at Anton skal agere lokkedue, og vi er derfor ikke i tvivl om, hvad to mænd og en pakke cigaretter indebærer. Disse og lignende scener fungerer ud over deres narrative funktion som en afdækning af virkelighedens homoseksuelle *cruising*. Filmen anskueliggør, hvordan homoseksuel kontakt etableres, og træner publikum i at opfatte signalerne.

Senere i filmhistorien kan de rent registrerende scener stå alene, fordi publikum, bl.a. takket være film som *Bundfald*, er blevet oplært i at genkende homoseksuel cruising. *Familien Gregersen* (Charlotte Sachs Bostrup, 2004) kan således nøjes med at vise et totalbillede af broen i Ørstedsparken, hvor to mænd diskret forsvinder ind i buskadset. I vore dage er dét

Helle Virkner og Angelo Bruun som hhv. sypige og modedesigner i Erik Ballings *Kispus* (1956). Foto: ubekendt. Nordisk Film.

tilstrækkelig information til, at publikum forstår, at der er dømt anonym parksex.

Som alternativ til den registrerende stil bruger *Bundfald* i en række scener montager, der prioriterer visse elementer, mens andre holdes skjult. Filmens nok kendteste scene, mødet mellem antikvitetshandleren og Anton, er en sådan montage. Scenen starter i et nærbillede af et barskilt, hvorpå der tiltes ned til Antons ansigt, der ligger i mørke. En tændstik stryges, Anton oplyses, og han får ild til sin cigaret, mens han studerer manden med tændstikken, uden at denne vises. Anton nikker, siger noget og begynder at bevæge sig. Der klippes til halvnær af Kaj og Egon, som kigger opmærksomt og begynder at bevæge sig. Herefter følger en krydsklipning mellem to gange to par ben, der går hen over broste-

nene. De eneste reallyde er tændstikken, der bliver strøget, og skosålerne mod fortovet.

Den fragmenterede montageform udtrykker, hvordan Anton er blevet forrået i mødet med København. Ved ikke at benytte etableringsskud og ikke lade publikum se kunden eller høre samtalen mellem ham og Anton leger filmen desuden med tilskuernes forestillinger og etablerer en vis spænding vedrørende følgerne af dette møde. Montagesekvensen er tydeligt inspireret af film noir, hvis kontrastfulde stil og mørke bymotiver oplevedes som udtryk for en psykologisk realisme, og filmskaberne har vurderet, at denne genres stil har kunnet anvendes komplementært til den observerende realisme.

New look – *Kispus.* *Kispus*, den første danske spillefilm i farver, handler om sypigen Eva (Helle Virkner), der efter et forlist forhold beslutter at finde sig en rig mand. Til det formål vil hun købe en designerkjole, men ender med at få den foræret af modedesigneren Hr. Marcel (Angelo Bruun). Iklædt sin kjole støder Eva på den franskstuderende Jacob (Henning Moritzen), der arbejder som chauffør og derfor kører rundt i en fornem bil. De bliver forelsket i hinanden og tror hver især, at den anden er meget rig og fornem. Da skuespillerinden Elisabeth (Nina Pens), som Evas kjole oprindelig var tiltænkt, finder ud af tingenes rette sammenhæng, spinder hun en intrige, der afslører, at Eva bare er sypige. Marcel gør dog Eva til sin nye yndlingsmodel, fordi hun inkarnerer et nyt naturligt kvindeideal. Det at være smuk og fantastisk er ikke blot en askepotdrøm, der kan tages fra Eva, som gradvis bliver mere og mere sikker på sig selv.

Angelo Bruuns fremstilling af modedesigneren Hr. Marcel som en forfinet ungkarl med sans for mode og hang til broderi gør ham let at identificere som homoseksuel, selv om betegnelsen aldrig bliver brugt i filmen. Hr. Marcel holder til i en snæver og farveløs gyde ved Gammel Strand, men har sit klientel blandt Strandvejens fine fruer og temperamentsfulde skuespillerinder. Han er tilsyneladende tilfreds i sit elfenbenstårn af mode og kunst, men glemmer sine modellers behov for mad og hvile og ser graviditet hos en smuk kvinde som en kompromittering af skønhed.

I Hr. Marcels udstillingsvindue står en farvekontrolleret drøm af en mørklilla, vinrød og mælkehvid kjole, som arbejderpigen Eva tilfældigt opdager. Kjolens snit, der er tydeligt inspireret af Christian Diors New Look med en overflod af stof og draperinger og den karakteristiske hvepsetalje, der danner kontrast til strutskørtets gavmilde tyl, står i grel modsætning til arbejderpigens lige op og ned-frakke.

Eva, der tidligere på dagen har proklameret, at hun vil have en rig mand, bestemmer sig for, at denne kjole er midlet, og hun lister sig til at prøve den. Hr. Marcel betages af den fattige piges naturlige skønhed og vil have hende til at stå model for sig. Da han beder Eva klæde sig af, er hun først betænkelig, men hun indser hurtigt og smilende, at det på ingen måde er farligt at tage tøjet af endsige blive natten over, når man står model for Hr. Marcel.

Sammen kaster de sig ud i en nat af skitser, og det bliver starten på en gensidig skabende afhængighed mellem kunstneren og hans model. Hr. Marcels kreativitet og vision får Eva til at stråle, og Eva levendegør hans kunst på en helt ny og naturlig måde. Ikke mindst betyder forbindelsen mellem de to, at hverdagens København genskabes i kunst og romantisk kærlighed. Via deres parløb knyttes Hr. Marcel

direkte til filmens romantiske intriger, og det bliver ham, der via sin kunst kommer til at fungere som Kirsten Giftekniv for Eva og studenten Jacob. Ligeledes er det hans kjole, der er ansvarlig for, at Evas bror og svigerinde (Ove Sprogøe og Lis Løwert) genfinder kærligheden.

Selv er Hr. Marcel tilsyneladende afskåret fra romantik og seksualitet, men det afholder ham ikke fra at være nestor i kærlighedsaffærer og andre menneskelige konflikter, som da han betror Jacob: "Unge ven, en mand må gerne ydmyge sig over for den kvinde, han elsker (...), så vil hun rejse ham op og elske ham endnu højere, men han må aldrig ydmyge sig over for andre, det tilgiver hun ikke". Kun da Elisabeth kalder ham "søde Marius", mister han grebet. At han reagerer så voldsomt på at blive tiltalt ved sit oprindelige navn, der er en slags demaskering af hans identitet som Hr. Marcel, antyder, at hans velfungerende københavnerliv måske bygger på en ikke helt smertefri forhistorie. Konflikten er dog kun kortvarig, og Hr. Marcel ender også som bisidder ved Elisabeths genforening med Karl (Gunnar Lauring).

Social geografi. Pointen med den romantiske komedie er at vise kærlighedens overmagt over diverse sociale og/eller personlige forskelle, og en endelig pardannelse står som et ufravigeligt endemål for genrens film. *Kispus* bruger systematisk forskellige kvarterer og lokaliteter i København til at etablere sociale barrierer, som til slut nedbrydes. Figurerne er placeret i en identificerbar social geografi – fra det tarvelige baggårds- og fabriksmiljø på Christianshavn, hvor Eva arbejder, og Vesterbro, hvor Jacob bor, over Gammel Stand, hvor Hr. Marcel holder til, til Strandvejens villakvarterer lige nord for Charlottenlund Fort, hvor Elisabeth og hendes mand bor.

Den romantiske handling i denne københavnerfabel sættes i gang ved, at Eva vil op i samfundet og giver sig ud for at bo i Elisabeths strandvejsvilla.

Prototypen på den sociale københavnerfabel er *Nyhavn 17* (George Schnéevoigt, 1933), der ligeledes arrangerer sin sociale tematik i forhold til navngivne kvarterer og lokaliteter i København. Den faderløse Primula (Karina Bell) bor i Nyhavn med sin mor (Karen Poulsen), der driver værtshuset Nyhavn 17. Primula er et resultat af en ungdoms-liaison mellem hendes mor og en overklassefyr (Frederik Jensen), der nu er direktør for et stormagasin og bor med sin familie i Hellerup. Stormagasinet ligger på Rådhuspladsen, og det er her, de to sociale verdener mødes, da Primula i filmens start køres ned af sin halvsøster og dennes kæreste, Rolf (Lili Lani og Sigfred Johansen). Efterfølgende er det i stormagasinets møbelafdeling, hvor Primula er ekspedient, at hun og Rolf forelsker sig. Og ikke mindst er det stormagasinets modeopvisning, der samler hovedstaden. Her er det nok de rige københavnere, der er købere og tilskuere, men det er den simple Primula, der bærer brudekjolen med glans. Og det er netop denne præsentation og dens følger, der får Primula, hendes søster og Rolf, som de begge elsker, til at indse, at lige børn ikke nødvendigvis leger bedst.

Moden og stormagasinet som samlingspunkt for Københavns klasser fungerer i *Nyhavn 17* som en nøgle til nedbrydning af klasseskel. I rollen som stormagasinets kreative draperingsmester og tøjmand ses den vævre Hans W. Petersen i en rolle, der er en forløber for Hr. Marcel. I filmens slutning ses, hvordan de københavnske klasser mødes til Rolf og Primulas forlovelse og festivitas i det tarvelige, muntre og inklusive Nyhavn 17.

Kispus lægger sig med sin brug af navn-

givne københavnske kvarterer og lokaliteter, der markerer forskellige sociale centre og modens demokratiske potentiale, direkte op ad *Nyhavn 17* – med den forskel, at den meget tydeligere placerer entydige homoseksuelle karakteristika og narrativ vægt på designerfiguren. Det er således Hr. Marcels æstetiske sans og genskabelse af den københavnske kvinde, der er filmens store demokratiseringsfaktorer.

Pigen og designeren. I *Filmen og det moderne – Filmgenrer og filmkultur i Danmark 1940-1972* fremhæver Ib Bondebjerg, hvordan 40'erne og 50'ernes danske komedier var kraftigt inspireret af den amerikanske screwball-tradition, der bygger på temperamentsfulde verbale udladninger mellem to excentrikere af hver sit køn. Også i *Kispus* er der et vist mål af temperament og kamplyst de unge imellem, men filmen trækker tillige på ældre komedietraditioner, hvor det unge pars sammenkomst i langt højere grad er lagt i hænderne på intrigemagere, som handler på deres vegne. Således er det Hr. Marcel, der med sit kendskab til byens regler kan intrigere på de unges vegne og tage bestik af situationen, når der sættes modintriger i gang. I kraft af deres spillestil og gentagne handlinger minder Eva og især Jacob meget om de unge par, der optræder i Johan Ludvig Heibergs vaudeviller, og som Georg Brandes rammende har beskrevet som marionetter: "Det ser ud som (...) om disse mennesker ikke var frie Væsner, men som var et Uhrværk skjult inden i dem, der tvang dem til bestandig at løbe imod hinanden i en vis Bue" (Brandes 1899: 472). Samme logik gælder i høj grad i Ludvig Holbergs komedier, hvor de unge elskende herskabsfolk ikke har overblik over intrigerne, og det derfor er op til listige Henrik'er og Perniller at sikre deres sammenkomst.

Hr. Marcels manipulation med Eva er dog af en sådan karakter, at hun undervejs i intrigerne erkender, lærer og udvikler sig. Som allerede antydet sker der en parallel udvikling med Marcel, og filmen er struktureret som et parløb mellem Eva og Marcels oplevelser i nye miljøer. Evas sociale opstigen og livtag med whiskybæltets snobber modsvares således af Marcels milde omkalfatring af det københavnske arbejderhjem. Med yndigt tilbudsstof hjælper han Evas svigerinde med snittet til en kjole, som gør hende til en hjemmets gudinde, der vil kunne domesticere sin dominerende mand.

Hvor filmen nok slutter med en romantisk forening af Eva og Jacob, så er det i høj grad parløbet mellem den unge kvinde og hendes homoseksuelle nestor og deres forskellige indgangsvinkler, der strukturer filmens sociale dynamik. Set i dette perspektiv er pardannelsen mellem Eva og Jacob et langt mindre integreret narrativt slutpunkt. *Kispus* giver den romantiske komedie et vrid mod et ikke-romantisk parløb mellem pigen og hendes homoseksuelle ven – 43 år før Julia Roberts og Rupert Everett skulle gennemspille et lignende forhold i *My Best Friend's Wedding* (1997, *Min bedste vens bryllup*, instr. P.J. Hogan).

En ny prototype. *Bundfald* og *Kispus*' forskelle kan i høj grad henføres til problemfilmens insisteren på et konfliktfyldt socialt indhold over for den romantiske komedies heling af personlige og sociale forskelle.

Ikke overraskende spiller *Bundfald* i høj grad op til Henning Bechs beskrivelse af det urbane homomiljø, dog med den markante forskel, at de homoseksuelle karakterer er fuldstændig isolerede og derfor ude af stand til at indgå i vellykkede (homo) sociale sammenhænge. I *Kispus*, derimod, er den homoseksuelle karakters sociale

Behersket farvebrug i *Kispus* (Erik Balling, 1956). Foto: ubekendt. Nordisk Film.

formåen bemærkelsesværdig. Han er overmåde velintegreret i byens sociale liv og udfolder sig suverænt på tværs af køn og klasser.

Både *Bundfald* og *Kispus* lægger vægt på forholdet mellem ældre homoseksuelle mænd og unge naturlige karakterer, der begge har storbyen som territorium. I *Bundfald* umuliggør den seksuelle drift, at sådanne forhold kan blive givende. Driften diskvalificerer de pæne og venlige herrer, reducerer dem til ofre for storbyens kriminalitet og isolerer dem i deres lejligheder. Ved udelukkende at fokusere på sin homoseksuelle karakters sensibilitet og æstetiske kunnen kan *Kispus* derimod fremvise Hr. Marcel som en ypperlig homoseksuel *création*, en ny prototype på et eksotisk og vellidt bysbarn.

To grå nuancer i nederdelen, gule handsker, très chic! Et farveorgie kunne synes det oplagte valg til denne den første danske spillefilm i farver, men bortset fra i filmens fiktioner, nemlig i Evas drømmesekvens i starten af filmen og i teaterstykket, som hun og Jacob er inde at se, er *Kispus*' farvebrug meget behersket. Det kunne næsten lyde som et misforstået emne for den første danske spillefilm i farver, når Marcel til en kjolefremvisning proklamerer, at to nuancer af gråt med gule accessories er sidste skrig: "Ja, kære veninder, det er altså noget af det nye: Op i halsen og ned i ryggen, lang talje og to grå nuancer i nederdelen, gule handsker, très chic!". Men det er netop den ekstremt kontrollerede farvestrategi, Marcel arbejder med.

Entréen ind i Hr. Marcels univers er

Alene i elfenbenstårnet. Angelo Bruun som Hr. Marcel i *Kispus* (Erik Balling, 1956). Foto: ubekendt. Nordisk Film.

således både meget kontrolleret og meget markant. Eva træder ind i en diskret farvemættet men douce verden af lyseblå og beige. I de helsilkeruller, som Hr. Marcel kaster om sig med, såvel som i hans modeshow, er det også kvaliteten af farvesammensætningen frem for en farvesprudlende palet, der dominerer.

Og ud over kjoler, modeshow og modeller orkestrerer *Kispus* den danske hovedstad med en farvestrategi, der placerer den i grænselandet mellem virkelighed og filmisk fantasi. Filmen kombinerer farverne, så man ikke kan tro andet end, at Lars von Trier har ladet sig inspirere af *Kispus*, da han udtænkte farvestrategien til *Europa* (1991).

Byens homoseksuelle farver og toner.

Både *Bundfald* og *Kispus* arbejder med kendte københavnske lokaliteter, som de på hver sin måde poder med en homoseksuel sensibilitet.

Kispus bruger i sine københavnerbilleder diskrete sorte, hvide, grålige og brune nuancer, på baggrund af hvilke en mættet farve danner en effektfuld kontrast. Filmens første indstilling viser Christiansborg Slotsplads i afdæmpede brunlige og grålige toner, med Børsens irgrønne tag som eneste markante farve. Børsen får dog skarp konkurrence, da tre postbude cykler ind i billedet og med deres mørkerøde uniformer skaber en flygtig kontrast til den afdæmpede plads.

I samme indstilling introduceres Eva, der løber fra baggrunden af billedet mod forgrunden. I lang tid er det kun den lille

figurs bevægelse, der påkalder sig opmærksomhed. Først da hun er i nærbillede, ses farven på hendes gulgrønne tørklæde, før hun igen forsvinder ud af billedet.

Det er ikke helt ved siden af at kalde Hr. Marcel for filmens muse. I sin stilistiske gestaltning af København tager *Kispus* inspiration fra hans kontrollerede og smagfulde *less is more*-farvesammensætninger. De kendte lokaliteter og kvarterer tilføres en markant drømmeagtig kant, der giver et på én gang realistisk og symbolsk univers.

Tilsvarende i *Bundfald*, hvis musik synes farvet af det homoseksuelle miljø. Sven Gyldmarks kommenterende og illustrerende musik spiller en vigtig rolle for etableringen af filmens stemning, samtidig med at den fungerer som analytisk kommentar til miljø og karakterer. Men undervejs i filmen smelter underlægnings- og realmusik sammen, så også underlægningsmusikken synes at have sit udspring i det homoseksuelle miljø. Således har den musik, som den homoseksuelle kontorchef sætter på, samme tema som underlægningsmusikken, blot i en klassisk instrumentering og rytme.

Ligeledes sent i filmen, hvor Anton kommer ind på homobaren, og filmens hovedtema lyder i en doven, jazzet version. Denne instrumentering har tidligere introduceret os til homobarens miljø og understreget barens luksuøse dekadence. Ved dette besøg knyttes musikken imidlertid entydigt til homobarens anonyme pianist, idet der klippes til et par spillende hænder med prangende pegefingerring og guldarmkæde. Klaverspillerens forfængelige hånd er ligesom scenen med kontorchefen et subtilt udtryk for, at musikken udspringer af det homoseksuelle miljø. At en homoseksuel sensibilitet således via musikken knyttes til selve filmens udsigelsesposition, indebærer, at publikum oplever de lydbølger, der omgiver dem, som tvetydige og seksualiserede.

Registreret romantik. Også i Hella Joofs *En kort en lang* præger den homoseksuelle kærlighed den filmiske gestaltning af København. Gennem en barok og selvreferende stil med flyvende referencer til den romantiske komediegenre bringes hovedstaden til at fremstå som et drømmeagtigt univers, hvor tid og rum er suspenderet.

Arkitekten Jacob (Mads Mikkelsen) og gymnasielæreren Jørgen (Troels Lyby) er et velfungerende og forelsket par med planer om at gifte sig, men idyllen trues, da Jacob falder for Caroline (Charlotte Munck), der er gift med Jørgens bror (Jesper Lohmann), og får en affære med hende. De fortryder, men genoptager forholdet og beslutter at gifte sig, da Caroline bliver gravid. Ved alteret indser de dog, at Jacob hører til hos Jørgen, og brylluppet afblæses.

I *En kort en lang* fremstår det homoseksuelle miljø som det, Bech ville kalde klubagtige sammenhænge, hvor homoseksuelle dyrker en selvbekræftende omgang. Filmen åbner med Jørgens fødselsdagsfest, der afholdes i hans og Jacobs lejlighed med deres omgangskreds af bøsser og lesbiske og heteroseksuelle venner og familie. En distinkt ironisk og selvudleverende jargon, der kredser om sex, dominerer selskabet, som når Ellen (Pernille Højmark) fortæller sjofle vittigheder, Anne (Ellen Hillingsøe) flirter med de unge piger, og Frederik (Peter Frödin) selvudleverende og begejstret fortæller om sine og Sørmands erotiske eventyr i 'Bollemosen'.

I filmen spiller det vilde liv med anonym homosex dog klart andenviolin i forhold til monogame og lykkelige parforhold. Jørgen taler åbent og indfølt om sin kærlighed til Jacob og deres planer om at gifte sig. Den skam, smerte og ensomhed, vi oplevede i

Troels Lyby og Mads Mikkelsen som bøsseparret i Hella Joofs *En kort en lang* (2001).
Foto: ubekendt. Angel Films.

Bundfald, er tilsyneladende ikke en del af den moderne homoseksuelles liv. At vise sin kærlighed uden for hjemmets sikre vægge viser sig dog at være en udfordring for Jacob, der trods den accept, han møder på sit arbejde og fra de offentlige cirkler, han bevæger sig i, har svært ved at vise sine følelser for Jørgen uden for omgangskredsens trygge favn.

Til hest igennem København. I *En kort en lang* bruges storbyen hverken som social markør, som vi så det i *Kispus*, eller som afdækning af et subkulturelt miljø, som det sås i *Bundfald*. I løbet af filmen fungerer København udelukkende som baggrund uden særligt udpegede tematiske eller symbolske lag. Når filmen alligevel er interessant i en bysammenhæng, er det på grund af de drømmebilleder af København, som den gestalter i slutningen af filmen, hvor den homoseksuelle kærlighed projiceres over på byen.

Skiftet sker, efter at Jacob og Caroline har afblæst deres bryllup. Kirkeceremoniens for Gud og mennesker-fejring af mand og kvinde bliver for Jacob til en offentlig erkendelse af, at han i virkeligheden er en kærlighedssøgende bøsse. Og fra dette tidspunkt lader filmen i bedste romantiske komedie-tradition kærligheden infiltrere og dominere byen og dens trafik til lands og i luften. Iklædt det bryllupstøj, der signalerer romantisk tosomhed, begiver det ugifte brudepar sig hver for sig ud i København – Caroline som en filosoferende og blaffende brud i københavnertrafikken, mens brudgommen og forloveren (Nikolaj Steen) kører væk i brudeparrets bil for at forene gommen med hans Jørgen, der er

"Tungekys en pige!" Cathrine Bjørn i Christina Rosendahls *Supervoksen* (2006). Foto: Jens Juncker-Jensen. Nordisk Film.

ved at gå ombord i et fly til Paris. En række forhindringer undervejs tvinger Jacob til i en aggressiv *outing*-proces at forkynde sin kærlighed til Jørgen for en politikvinde, stewardessen ved lufthavns-gaten og kaptajnen og passagererne i Jørgens fly.

Både som en understregning af og et tillæg til karakterernes romantiske opførsel i byrummet følger derefter et markant stilistisk omslag, der ikke lægger skjul på sin konstruktion. Iført smoking og med brudebuket tilbagelægger Jacob vejen til Københavns Lufthavn til hest. Ridtet fremstilles i en montageagtig stil med fremtrædende brug af slow-motion og melodiøs rock, der ophæver tidsfornemmelsen til fordel for en poetisk storbyvision, hvor den ridende gom fremstår som et eventyrligt element. Med Jacobs lyriske slowmotion-ridt gennem København og ind på lufthavnens parkeringsområde refererer filmen til en række romantiske forestillinger, dels ved sit motivvalg – galoperende hest, brudgom, brudebuket – dels ved sin musikalske slow motion-fremførsel.

Filmens slutning, der også inkluderer en computer-animeret flyvending og romantiske snapshots af Jacob og Jørgen, der rider ind i solnedgangen til tonerne af Lisa Nilssons titelmelodi, etablerer byen som et magisk, romantisk og tidløst sted.

Den iøjnefaldende stilistiske gestaltning af storbyen finder vi også i de moderne problem-/ungdomsfilm, dog uden *En kort en langs* barokke og selvironiske genreleg.

Rige børn leger bedst. Problemfilmen er ikke en genrebetegnelse, der bruges i særlig høj grad i dag, men mange af dens karakteristika lever videre i en lang række

ungdomsfilm fra 1970'erne og frem – film, der søger at behandle generelle problemstillinger i forhold til det at være ung.

I *Supervoksen* og *Rich Kids* indgår den seksuelle tiltrækning til samme køn således som en af flere problemstillinger. Begge film benytter en flerstrenget narrativ strategi og lader os følge flere hovedpersoner, der med deres individuelle karaktertræk og historier repræsenterer hver sin brik i ungdommens puslespil. I *Supervoksen* og *Rich Kids* er det henholdsvis tre veninder og en gruppe på ni unge.

I *Supervoksen* spiller Cathrine M. Bjørn teenagepigen Sofie, der i forbindelse med en udfordringsleg får til opgave at kysse en pige. Kyssescenen udspiller sig i et boldrum ved siden af den isbar, hvor kysseofferet (Molly Blixt Egelind) er ekspedient. Oplevelsen af det lesbiske kys viser sig at være en åbenbaring for Sofie, og nedsunket i rummets hvide og blå bolde udlever hun en sexet og intim *coming out*. Situationens lyksalighed sættes dog op imod sort/hvide og kornede billeder af de to kyssende piger set fra den overvågningsmonitor, som Sofies veninder sidder ved. Da Sofie kommer i tanke om, at hun bliver overvåget af veninderne, klapper hun gællerne i og flygter ud af legerummet.

Som *En kort en lang* arbejder *Supervoksen* med en overdreven stilistisk-romantisk gestaltning, der er narrativt motiveret af en karakters kærlighedssøgen, men her konfronteres romantikken med den overvågningsstrategi, der er en integreret del af storbyerfaringen.

En knytnæve i ansigtet. Stilen i *Rich Kids* – der udspiller sig i løbet af et døgn, mestendels på en natklub, hvor alle de unge er samlet – synes at udspringe direkte af en storbyerfaring med stoffer og natteliv, hvilket giver filmen en ofte mareridtsagtig men også sært tiltrækkende karakter.

Fælles for filmens hovedpersoner er, at de kommer fra pengestærke hjem i Københavns nordlige forstæder, og at de lider under forskellige former for omsorgssvigt fra deres forældres side. I vennegruppen er grænseoverskridende handlinger, der inkluderer stoffer, sex og kriminalitet, i centrum.

Stilen i *Rich Kids* er inspireret af moderne musikvideo-æstetik, her pumpende techno. Den ekstreme stil kommenterer dels de unges vilde liv med stoffer, sex og masser af penge udefra, dels deres eget selvbillede, som det f.eks. kommer til udtryk, når de ankommer til diskoteket i smarte biler og efterfølgende poserer for hinanden og kameraet. Desuden bruges stilen til at formidle karakterernes psyke eller deres kropslige reaktioner, når de er påvirket af rusmidler. Og filmens udstrakte brug af fast-motion, der giver et karakteristisk flimrende og hakkende look, samtidig med at det komplicerer informationsstrømmen, synes at afspejle en decideret urban erfaring.

Søren Bregendal spiller Marc, der af sin far, som han har svært ved at leve op til, presses til at gifte sig med en datter af en af faderens rige kolleger. I al hemmelighed har Marc imidlertid et forhold til Franz, der er åben om sin homoseksualitet. På diskotekets toilet lader Marc sin arrogante facade falde, og han kysser Franz – samtidig med at diskotekets techno-rytmer på lydsiden afløses af et klaverakkompagnement. Åbenheden er dog kortvarig. Da en anden kommer ind på toilettet, skubber Marc Franz væk med ordene, "hvad laver du, din fucking svans?" I samme øjeblik romantikken afbrydes, vender technoen tilbage. Toilettet fungerer som intimrum for homoseksuel kærlighed, men kun i det omfang der ikke er andre til stede end par-

ret selv. Med sine stilistiske skift udtrykker kyssescenen det klassiske dobbeltlivs-tema om den homoseksuelle, der ikke er til sinds at give sig hen til en homoseksuel identitet. Byen giver ham mulighed for at leve et parallelt liv under overfladen.

Til sammenligning er scenen, hvor Hanne (Cathrine M. Bjørn) får veninden Liv (Marinela Dekic), der er mesterbokser, til at gennembanke sig, en både overraskende og tvetydig scene, der på en ganske original måde blander homoseksuel adfærd, venskab og vold. Hanne, der er dybt påvirket af sine forældres skilsmisse, er begyndt at skære sig, men ønsker at komme endnu alvorligere til skade. Derfor opsøger hun Liv og spørger, om hun vil hjælpe hende. Da de to piger står i kælderen til diskoteket, ved vi som publikum ikke, hvad projektet er. I første omgang ligner det intim trøst. "Er du nervøs?" spørger Liv. Hanne nikker sammenbidt, og Liv stryger hende over håret og giver hende et langt kys. "Er det bedre nu?" Hanne nikker, Sabrina går et skridt tilbage og giver Hanne en knytnæve i ansigtet, så hun falder ind igennem døren bagved. Liv går efter hende og lukker døren bag sig. Bag døren høres slag, og voldsomheden understreges af, at kameraet ryster, når der slås. Døren åbnes, og Liv træder ud med en blodig knytnæve, mens Hanne ligger tilbage som en ødelagt dukke i kælderrummet. Da knytnæveslaget falder, starter voldsom technomusik, som forsætter scenen ud og på Livs vej tilbage til diskoteket. Scenen viser en barsk, men også sært tiltrækkende ceremoni, der forener vold og intimitet i en rå, smart storbygestaltning.

Moderne ungdomsfilm som *Supervoksen* og *Rich Kids* har klare tematiske fællestræk med den klassiske problemfilm, samtidig med at filmenes markante og prangende stilistik på ingen måde viger tilbage fra at benytte magiske gestaltninger af byen, som vi kender dem fra den romantiske komedie, til at understrege karakterernes drømme og selvopfattelse. I *Supervoksen* er drømmene dog sårbare over for storbyens overvågning, mens *Rich Kids*-karakterernes smarte og stiliserede selvbilleder går i symbiose med storbylivets vold, kriminalitet og afstumpede følelsesliv.

Litteratur

Bech, Henning (1987). *Når mænd mødes – homoseksualiteten og de homoseksuelle*. København, Gyldendal.

Bondebjerg, Ib (2005). *Filmen og det moderne, filmgenrer og filmkultur i Danmark 1940-1972*. København, Nordisk forlag.

Brandes, Georg (1899). "J.L. Heiberg". In: *Georg Brandes Samlede Skrifter*, Bind I. København, Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn).

"Divine decadence!" Sally Bowles (Liza Minnelli) og 1930'ernes syndige Berlin i Bob Fosses *Cabaret* (1972).

Fra Mutter Krause til Sally Bowles

Weimar-republikkens Berlin i sam- og eftertidens film

Af Anne Jespersen

Weimar-republikkens Berlin: dekadence, kynisme og fanden-i-voldskhed på et plan, der ikke tidligere var set. 'De brølende 20'ere's Berlin med altings forfald, hyperinflation og en utøjlet, hektisk og desperat nedbrydning af alskens normer og restriktioner var, med Stefan Zweigs ord, "den store babylonske skøge":

> Statens Forordninger blev til Grin; ingen Skik og Brug, ingen Moral respekteredes. Berlin blev den store babylonske Skøge, Forlystelsespladser, Bar'er og Vinstuer skød op som paddehatte. (Zweig 1942: 270).

Dette billede går igen i Bob Fosses *Cabaret* (1972), som også placerer tidens frenetiske nydelsessyge i skyggen af de hagekors, der gradvist kom til at fylde mere og mere i gadebilledet. Eftertidens opfattelse af periodens Berlin er i høj grad farvet af vores viden om, at nazisternes ragnarok ventede lige om hjørnet. Periodens egne film om Berlin og berlinerne tegner derimod et markant anderledes billede af byen og tiden, mens det hele stod på.

Alle Weimar-republikkens knap fjorten år – fra 1919 til nazisternes magtoverta-

gelse i 1933 – var præget af politisk ustabilitet, ikke mindst i de første år, hvor både den politiske venstre- og højrefløj kæmpede om magten, og hvor inflationen gik helt amok. Det var på næsten alle områder en ustabil og barsk periode med arbejdsløshed og stor nød, men også en periode, der bød på en ufattelig rigdom af kreativitet, vovemod og kunstneriske nyskabelser. Begge dele særlig udtalt i hovedstaden Berlin, og begge dele omdrejningspunkter i periodens tyske film, der hører til filmhistoriens bedste.

Divine decadence. Ingen tvivl om, at Berlin var *hot* i 1920'erne. I Berlins løsslupne natteliv kunne alle tilbøjeligheder og lyster leves ud – hvorfor byen i disse år tiltrak folk fra det meste af verden. Folk, der netop havde brug for at leve deres lyster ud, eller folk, som ville skrive om de andre. Berlin var den tids by, der aldrig gik i seng. Harold Nicolson – som var britisk chargé d'affaires i Berlin i 1928, forfatter og gift med Vita Sackville-West i et på alle måder 'åbent' ægteskab – formulerer det sådan:

> Der er ingen by i verden, der er så rastløs som Berlin. Alt er i bevægelse… [I] nattetimerne, som får spirene på Gedächtniskirche til at blinke af spænding, er der en pulserende forventningens glæde. Alle ved, at hver nat vågner Berlin op til et nyt eventyr. Alle føler, at det ville være en skam at gå i seng før det forudsete, eller uforudsete sker. Uanset hvad der sker, så vil alle føle sig genfødt den næste morgen. (Nicolson 1932, cit. in Kaes m.fl. 1994: 425-26).

En anden gæst i Berlin var den homoseksuelle engelske forfatter Christopher Isherwood, der nedfældede sine oplevelser i bøgerne *Mr. Norris Changes Trains* (1935) og *Goodbye to Berlin* (1939), som siden kom til at danne forlæg for bl.a. *Cabaret*. Bøgerne foregår i 1931, og her møder vi, foruden Isherwood selv, en række farverige personer med natklub-kunstneren Sally Bowles i spidsen.

Når litteratur, teater eller film fra tiden efter 1933 foregår i Weimar-Berlin, er det netop denne type skildringer, der tages udgangspunkt i. Med sine dramatiske og ekstreme elementer er byen en oplagt og spektakulær skueplads for en god historie. I 1951 dramatiserede John Van Druten Isherwoods Berlin-fortællinger i teaterstykket *I Am a Camera*, og i 1955 instruerede Henry Cornelius filmen *I Am a Camera* (*En jomfru i fåreklæder*). Her møder vi – om end i en noget fersk 50'er-udgave – Sally Bowles spillet af Julie Harris. Hun er sjov og underholdende, uforudsigelig og dekadent – falder i svime over ting som "gule cigaretter med rør", men det er i endnu højere grad musical-udgaven af *I Am a Camera*, *Cabaret*, der er kommet til at stå som indbegrebet af det dekadente Berlin i Weimartiden. Heri opsummerer Sally Bowles (spillet af Liza Minnelli) hele den særlige berliner-stemning med de berømte ord "divine decadence". Filmen har i forhold til den sytten år ældre *I Am a Camera* fordelen af den kulturelle og seksuelle revolution, der havde fundet sted i 1960'erne, for den kunne nu vise al den 'divine decadence', man kunne ønske sig. Ikke mindst scenerne fra Sally Bowles' 'arbejdsplads', The Kit Kat Klub, indeholder spektakulære elementer i form af uhæmmet nydelse af alkohol og stoffer, et udsvævende sexliv, ekstrem livsførelse, kønsrollernes flydende grænser osv.

Men *Cabaret*s berliner-dekadence overgås på alle måder i *Bent* (Sean Mathias, 1997, efter et skuespil af Martin Sherman), hvis allerførste billede er af Greta, en let aldrende drag queen, der synger en vemodig sang af umiskendeligt Weimar-tilsnit à la Brechts og Weills malerisk fortællende sange. Hun – som spilles af Mick Jagger – sidder i en bøjle-anordning, der svæver

i luften over et rum fyldt med festende og støjende mennesker. Strengt taget befinder vi os ikke i Weimar-republikken, men i Nazi-tiden (filmens handling tager sin start i 1934), men det undergrundsmiljø, som findes her, kan på alle måder ses som den absolut sidste og derfor udi det ekstreme, desperate manifestation af Weimar-kulturens frigjorthed. Her er intet forbudt. Det er et løssluppent orgie af fri sex i alle afskygninger, champagne-drikning, kokain-snifning med meget mere. Lige indtil det hele lukker, og filmens homoseksuelle hovedperson bliver sendt til koncentrationslejren Dachau.

Eftertidens opfattelse af kulturen i Weimartidens Berlin kredser – forståeligt nok – om det spektakulære og farverige, det erotiske og farlige, som fremstår mere gådefuldt og fascinerende, netop fordi vi ved, hvad der fulgte af død og ødelæggelse. Det gør Weimar-Berlin til et spændende og dramatisk sted at befinde sig, at skrive om, at digte en historie ind i. Begrebet 'divine decadence' får således en tand ekstra f.eks. i Mel Gordons kulturhistoriske bøger *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin* (2009) og *The Hot Girls of Weimar Berlin* (2002).[1]

'Divine decadence' er derimod et forholdsvis sjældent fænomen i tidens egne film. Det findes dog i f.eks. Pabsts *Abwege* fra 1928. Her fristes den kvindelige hovedperson, som keder sig i sit ægteskab, til at frekventere en vild og løssluppen natklub, hvor både alkohol og kokain er på dagsordenen. Og såkaldte 'Aufklärungsfilme' om mere eller mindre tabubelagte emner som kønssygdomme, homoseksualitet, enlige mødre, alkoholisme og prostitution vidner ved deres blotte eksistens om Weimartidens åbenhed. Det gælder ikke mindst *Anders als die Anderen* (1919, *Anderledes end de andre*, instr. Richard Oswald) og Wilhelm Dieterles *Geschlecht in Fesseln* (1929, *Sex in Chains*), der begge tager fat i den forhadte §175, som kriminaliserede sex mellem mænd og af samme grund blev udnyttet til alskens former for afpresning. I *Geschlecht in Fesseln* fortælles historien i et genkendeligt regi: Berlin anno 1929, hvorimod *Anders als die Anderen* foregår i et bymiljø, der ikke umiddelbart lader sig identificere.

Også et par andre typiske Weimar-film bør nævnes i den sammenhæng. Handlingerne udspiller sig ganske vist hverken i perioden eller i Berlin, men er nok alligevel inspireret af tidsånden i Weimar-Berlin: Josef von Sternbergs *Der blaue Engel* (1930, *Den blå engel*), Pabsts *Die Büchse der Pandora* (1929, *Pandoras æske*) og Fritz Langs *Metropolis* (1927), hvor scenerne fra den vovede Yoshiwara natklub netop ligner scenerne fra *Cabarets* Kit Kat Klub eller Gretas klub i *Bent*. Men selv om Lang måske har ladet sig inspirere af et autentisk 'vovet' sted i Weimar-Berlin, så er *Metropolis* jo en film, der foregår i 2026 og i en storby, som mere er inspireret af New York end af Berlin.

Weimar-republikkens egne film viser oftest berlinere som mennesker, der er hårdt prøvede, men fulde af humor, ressourcer og energi. Selve byen kunne nok være barsk, truende og farlig, men den var *også* centrum for det nye og det fremadrettede. Nogle få film finder håb for fremtiden i et socialistisk samfund, hvorimod ingen film fra før 1933 direkte advokerer for nazistiske idealer.

En skæv og deform verden. I 1917/18, på tærsklen til oprettelsen af Weimar-republikken, malede George Grosz, der var en af de helt centrale skildrere af denne både brølende og barske tid, "Widmung an Oskar Panizza"[2] – et billede, der skil-

drer storbytilværelsen som en uhyggelig labyrintisk dødedans. Et ekspressionistisk mareridt af groteske skikkelser i tilsyneladende opløsning, tumlende af sted langs en slags gade med bygninger, der byder sig til som "Café" eller med løfter om "I aften dans". En skæv og deform verden, ikke ulig den, der et par år senere dannede den fysiske ramme om historien i den tyske filmekspressionismes hovedværk, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920, *Dr. Caligaris kabinet*, instr. Robert Wiene). George Grosz' maleri skildrer Storbyen som begreb og er ikke et genkendeligt portræt af Berlin, men Berlin har utvivlsomt inspireret ham.

På tilsvarende måde møder vi på film den abstrakte storby i Leo Mittlers *Jenseits der Strasse* (1929) og Karl Grunes *Die Strasse* (1923, *Gaden*). Begge film behandler storbyens nød og elendighed og skildrer, hvordan dens gader fører til forfald og social deroute. Men storbyens gader giver samtidig en forførende følelse af frihed og større vingefang, end en forudsigelig småborgerlig tilværelse kan tilbyde. Ifølge nogle kilder foregår *Die Strasse* i Berlin. Andre kilder (bl.a. en amerikansk videoudgave) angiver, at den udspiller sig i Paris. Men det understreger blot det universelle ved fortællingen, og *Die Strasse* kom i 1920'erne til at navngive en lille gruppe film, 'Strassenfilme', der netop ville fortælle om storbyen (ofte = Berlin) og dens på én gang farlige, skæbnesvangre, lokkende og

Menschen am Sonntag (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer og Fred Zinnemann, 1930).

"Widmung an Oskar Panizza" malet af George Grosz i 1917/18.

kriminelle sider.

I disse film inkorporeredes de foruroligende, skæbnesvangre træk fra de ekspressionistiske film i en mere nutidig og genkendelig ramme, men det er netop en pointe, at skæbnefortællingen foregår hvorsomhelst og nårsomhelst.

Hverdag i Berlin. Et ganske anderledes konkret Berlin finder man i tre film fra overgangen mellem stum- og tonefilm, alle instrueret af Robert Siodmak i 1930-31. Det er film, der foregår 'nu', og tonen er autentisk, næsten dokumentarisk.

Den mest kendte er stumfilmen *Menschen am Sonntag* (1930), lavet i inspireret samarbejde med Edgar Ulmer, Billy Wilder og Fred Zinnemann, men også tonefilmene *Abschied* (1930, *Afsked*) og *Voruntersuchung* (1931, *En kvinde myrdet*) er ægte Weimar-Berlin film. I alle tre film er byen konstant til stede i baggrunden og desuden ofte en vigtig medspiller i historierne. I *Menschen am Sonntag* følger vi fire unge berlinere på vej med bus, sporvogn og S-tog til og fra arbejde gennem travle gader, og på udflugt væk fra byen, ud i naturen.

I *Abschied* følges en række skæbner på et berliner-pensionat. Bl.a. fordi der er tale om en tidlig lydfilm, holder *Abschied* sig hovedsagelig inden døre og viser således i højere grad levevilkårene i Berlin end den fysiske bys gader og bygninger. Det antydes, at der i den berlinske hverdag uden for pensionatet er arbejdsløshed (og andre samfundsproblemer), men selv om filmen er både alvorlig og har en realistisk tilgang til sine personer, er det tydeligvis ikke dens ærinde at bringe store sociale problemer for meget i centrum, endsige at blive politisk.

Voruntersuchung placerer allerede fra første indstilling sin historie lige midt i Berlins centrum, Friedrichstrasse-banegården, og derfra klippes til et gadebillede i nærheden, hvorefter der zoomes ind på et gadeskilt: Mittel Strasse, lige syd for banegården. Byen bruges dog mest i stemningsskabende øjemed – personerne tager S-toget, går en tur i Tiergarten – men holdes ellers på relativt neutral afstand.

Man kunne sammenligne de tre film med f.eks. De Sicas *Ladri di biciclette* (1948, *Cykeltyven*), hvor tilværelsen i en stor barsk by heller ikke er nem, men hvor der ej heller peges på en politisk løsning af problemerne. Siodmaks tre film kan til gengæld fungere som optakt til den næste gruppe film, hvor politik er det centrale element.

Den ubønhørlige storby. En lille, men meget central gruppe af film fra Weimar-

Mutter Krausens Fahrt ins Glück (1929, *Mutter Krauses himmelfart*, instr. Piel Jutzi).

tiden udgøres af de åbenlyst politiske film. De skildrer tidens sociale nød barskt og realistisk og peger på solidariteten og det medmenneskelige sammenhold i det venstrepolitiske arbejde som vejen frem.

En af de vigtigste politiske film fra Weimar-perioden, *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (*Mutter Krauses himmelfart*, instr. Piel Jutzi) fik premiere i slutningen af 1929. Den, *Lohnbuchhalter Kremke* (Marie Harder, 1930) og *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1931) udgør en treenighed af politiske dokumenter, der alle har byen Berlin som central medspiller.

Mutter Krausens Fahrt ins Glück, der var en kollektiv produktion, er tilegnet "det store menneske og den store kunstner Heinrich Zille" og blev lavet under "Käthe Kollwitz' protektorat". Filmen melder hermed fra starten klart ud, at den har stærke forbindelser til den yderste venstrefløj. Käthe Kollwitz var grafiker og billedhugger, og stærkt engageret i storbyproletariatets dårlige kår. Heinrich Zille, der døde få måneder før filmens premiere, var også grafiker, og en af de første kunstnere, som beskrev den uendelige nød, der herskede i Berlins overfyldte slumkvarterer. Zille havde en særlig evne til at skildre disse barske vilkår med et glimt i øjet, og han fokuserede til stadighed på, hvordan proletarerne – og i særlig grad deres børn – besad en ukuelighed og, mod alle odds, en tro på en bedre fremtid.

Mutter Krausens Fahrt ins Glück er lavet helt i Zilles ånd. Vi ser et væld af

dagligdags situationer fra Berlin: lejlighedskomplekser med trange baggårde, hvorfra man lige akkurat kan skimte et lille stykke af himlen, børn der leger på asfalten ved siden af skraldespande, gadens menneskevrimmel, overfyldte sporvogne, en gammel kone der samler en cigaretpakke op fra fortovet, nød, skænderier, alkoholisme, mv. "Berlin N. Her bor Mutter Krause," forkynder mellemteksten. Hendes søn Paul præsenteres som en af de 6½ millioner arbejdsløse. Vi ser berlinernes daglige kamp for at få mad på bordet, deres hyppige besøg hos pantelåneren, og i glimt introduceres vi også for den proletarisk revolutionære kamp for bedre levevilkår.

Filmen viser stor forståelse for de mange problemer, og der er absolut ingen sentimentalitet eller romantik forbundet med 'det ægte, folkelige liv'. En scene fra en forlystelsespark har samme diskrete, men ubønhørligt kritiske tone over for de måder, som et samfund pacificerer sine borgere på, som man godt tyve år senere finder i Lindsay Andersons *O Dreamland* (1953): Er dette virkelig det bedste, man kan tilbyde folk, der i den grad kunne trænge til lidt opmuntring? Forceret glæde, falsk morskab, kunstigt oppisket stemning. Ingen ser ud til at more sig!

Mutter Krauses billede af den tyske hovedstad står dermed i grel modsætning til opfattelsen af Weimar-Berlin som et fristed, hvor enhver tænkelig drøm kan udleves. Friheden er decideret ikke for alle. Som den tysk-jødiske journalist, satiriker og forfatter Kurt Tucholsky formulerer det:

> Står Berlin for frihed? Det ville være en stor misforståelse at tro det. Berlin er blot en stor by... For lige så stor den negative frihed er i Berlin ("Her kan du gøre lige hvad du vil og ignorere alle andre"), lige så begrænset er den positive. (Tucholsky 1928, cit. in Kaes m.fl. 1994: 420).

Filmens slutning er på én gang optimistisk og pessimistisk: på den ene side er den yngre generation (bl.a. Mutter Krauses datter) blevet politisk vakt og deltager i en politisk demonstration; på den anden side vælger Mutter Krause at begå selvmord, at "rejse ind i lykken". *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* er en stærk og politisk engageret film – og var da også en af de første film, som nazisterne forbød.

Af de tre film står *Lohnbuchhalter Kremke* noget i skyggen af de andre to. Men den indeholder det samme engagerede portræt af folk, der befinder sig i en klemt og umulig situation. Den trofaste, ældre bogholder Kremke bliver fyret, fordi hans arbejdsplads har anskaffet en maskine, der kan erstatte fem ansatte. Småborgeren troede ikke, at den slags kunne ramme ham. Han føler sig hævet over den politiske kamp, for han er jo ikke en simpel arbejder. Kremke er af den gamle skole, der mener, at alle, der *vil* arbejde, også kan få et arbejde. Men der er millioner af andre arbejdsløse, og Kremke går alle steder forgæves. Han har ydermere svært ved at acceptere, at hans datter vil forloves med en 'proletar', og nægter at deltage i forlovelsesfesten. I stedet vandrer han rundt i Berlins gader og ender med at drukne sig, alt imens andre af de mange arbejdsløse marcherer gennem gaderne med krav om arbejde – en slutning med flere mindelser om *Mutter Krause*.

Mange elementer både fra denne film og fra *Mutter Krause* går igen i *Kuhle Wampe*, hvis tilblivelse skyldes et kollektiv med instruktøren Slatan Dudow og forfatteren Bertolt Brecht i spidsen. *Kuhle Wampe* etablerer fra starten et dystert og deprimerende billede af storbyen Berlin, der nok fremstår som en dynamisk by med fabrikker, skorstene, røg, tog og biler, men hvor arbejdsløsheden ikke desto mindre stiger fra 2½ til 3½ til 4½ til 5 millioner, samtidig

"Ein arbeitsloser weniger" – nabokonens tørre kommentar, da en ung arbejdsløs har kastet sig ud ad vinduet. *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1932).

med at understøttelsen bliver sat ned. En storby med boligmangel, mørke baggårde og alt for små lejligheder.

Da en ung arbejdsløs, der ikke vil ligge sin familie til last, i starten af filmen springer ud ad vinduet – efter omhyggeligt at have efterladt sit armbåndsur i vindueskarmen – kommenterer en nabokone tørt: "Én arbejdsløs mindre," mens horder af cyklister forgæves kører gennem byen på jagt efter et arbejde.

Uden for byen, ved Müggelsee, en stor sø øst for Berlin, ligger til gengæld et alternativt mini-samfund, nærmest en teltlejr, der på alle måder er et modstykke til storbyens nød og elendighed. Kuhle Wampe hedder det – hvilket på berliner-dialekt betyder 'tom mave'. Lejren bliver skildret som et solidarisk og omsorgsfuldt sted, uden at det bliver sentimentalt eller urealistisk. Tværtimod vises det tydeligt, at beboerne bærer på mange tragiske oplevelser, som ikke lige kan overvindes. Men Kuhle Wampes indvånere er politisk engagerede: Filmen viser flere demonstrationer i Berlin og ender med en slagsang om solidaritet.

Den kriminelle by. En særlig gruppe film beskriver i mere generel forstand Berlin som et farligt sted at opholde sig. Uden

En by på jagt efter en morder. Fritz Langs *M* (1931).

social indignation og politiske dagsordener fremstilles byen simpelthen som et sted for kriminalitet. En overgangsfilm fra forrige gruppe er Piel Jutzis tidlige lydfilm *Berlin Alexanderplatz* (1931). Selv om Piel Jutzi også var instruktør på *Mutter Krause*, er den sociale indignation, der findes i forlægget, Alfred Döblins murstensroman, blevet stærkt udvandet i filmen – men den findes igen i Fassbinders store tv-serie fra 1980.

I Jutzis film lægges der vægt på at skildre Berlin som en meget larmende og overvældende by. Det vrimler med sporvogne, dobbeltdækkerbusser og biler, og hovedpersonen Franz Biberkopf har svært ved at klare det altsammen efter at have været spærret inde i Tegel-fængslet. Filmen giver et realistisk billede af dagligdagen for arbejdere i kvarteret omkring Alexanderplatz, men først og fremmest skildres byen som uoverskuelig og skræmmende – og et sted, hvor forbrydere altid er på udkig efter nye rekrutter.

En beslægtet fremstilling findes i Joe Mays *Asphalt* (1929, *Asfalt*). Filmen angives at foregå i Berlin, men bortset fra nogle stemningsfulde og lidt truende nattescener

fra storbyen i starten af filmen og et kort vue ud over Berlin set fra en flyvemaskine, er filmen optaget i studiet og har ikke det væld af dokumentariske optagelser, som man finder i mange af tidens andre film. *Asphalt* er en film om begrebet storby, en rendyrket Strassenfilm, hvor gaden er identisk med farlige laster og forbryderiske ugerninger. "Jeg er frygtelig bange for gaden!" siger filmens kvindelige hovedperson. Joe Mays film omhandler ikke tidens problemer og/eller politiske kampe, men begrænser sig til at skildre (små)borgerens psykologiske konflikter imellem drifter på den ene side og pligt og anstændighed på den anden.

Fritz Lang. Blandt de film, der fokuserer på storbyens kriminalitet, indtager tre af Fritz Langs film en særlig plads: de to Dr. Mabuse-film, *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922, *Dr. Mabuse, The Gambler*) og *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933, *Dr. Mabuses Testamente*), samt *M* fra 1931. Alle tre udspiller sig i Berlin.

Stumfilmen *Dr. Mabuse, der Spieler* har ikke mange location-optagelser, men fanger i særdeleshed den ustabile og utrygge periodes berliner-tidsånd. Filmen er da også netop optaget, mens inflationen var på sit højeste – en tid, hvor lyssky kræfter havde let spil. Storforbryderen Dr. Mabuse karakteriserer meget præcist samfundets tilstand: "Alles ist heute Spielerei!" – her hersker ingen orden eller retfærdighed. Ens skæbne afgøres udelukkende af tilfældigheder og udspekulerede, lyssky manøvrer.

Også *M* beskriver en utryg storby. En barnemorder sætter i den grad byen på den anden ende, at det får den kriminelle underverden til at 'hjælpe' politiet, og det virker som om byen formelig vrimler med kriminelle elementer. *M* fokuserer på kriminalitetens psykologiske sider, og slutreplikken, "Vi må passe bedre på vores børn", peger klart på, at løsningen på problemerne findes i familien, ikke i politisk aktivitet.

Og i *Das Testament des Dr. Mabuse* bruges Berlins gader og stednavne konstant for at placere den ellers så spektakulære historie om hypnose, sindssyge og terrorisme i en genkendelig ramme. Vi får oplyst, at attentatet på Dr. Kramm finder sted i et nærmere angivet gadekryds, røveriet finder sted på Unter den Linden, osv. Lang gør sig mange anstrengelser for at gøre byen realistisk og genkendelig, f.eks. er kriminalkommisær Lohmann (spillet af Otto Wernicke) en genganger fra Langs forrige film, *M*, og detaljerne fra dagliglivet er nærmest dokumentariske: gadelivet, arbejdsløsheden (det unge par møder hinanden på arbejdsanvisningen), osv. Hvor det berlinske samfund i den første Mabuse-film var en *afspejling* af den faktisk eksisterende ustabilitet, fristes man selvsagt til at læse *Das Testament des Dr. Mabuse* som en dyster *forudsigelse* om det, der meget snart kom til at ske.

"Meget snart" skal tages helt bogstaveligt: Filmen var planlagt til at have premiere den 24. marts 1933, altså mindre end to måneder efter nazisternes magtovertagelse den 30. januar, men premieren blev først udsat, og siden blev filmen forbudt af censuren, hvorfor dens verdenspremiere fandt sted 12. maj i Wien. Om *Das Testament des Dr. Mabuse* faktisk er en advarsel om, hvad en nazistisk fremtid kunne bringe, er imidlertid usikkert. Som tingene udviklede sig, valgte Fritz Lang at hævde det – forståeligt nok – men om det faktisk var hensigten at advare mod nazismen, er måske tvivlsomt. Det var jo trods alt hans kone, Thea von Harbou, den senere så flittige manuskriptforfatter på nazistiske propagandafilm, der havde skrevet manuskriptet.

Berlin – aktivitet, dynamik og kultur. I flere af Weimar-tidens film fremstår Berlin som stedet, hvor højkulturen blomstrer. Modernitetens metropol par excellence.

Den dynamiske moderne storby finder vi først og fremmest i *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927, *Berlin – en storbysymfoni*, instr. Walter Ruttmann). Idéen til dette hovedværk inden for storby-portrætter opstod ifølge Siegfried Kracauer[3] en dag, hvor manuskriptforfatteren Carl Mayer stod foran den store UFA Palast am Zoo-biograf. Han blev hverken foruroliget, skræmt eller overvældet, men umådeligt opløftet over byens og trafikkens rytme, bevægelser og dynamik – og forestillede sig straks, hvordan de kunne forenes i en symfoni af billeder.

Berlin: Die Sinfonie der Großstadt er et 5-delt montage-portræt af storbyens døgncyklus med fokus netop på den urbane dynamik: fart, rytme, ledninger, røg, teknik, og ikke mindst masser af tog og banegårde, sporvogne og gadekryds. Mennesker er medspillere i det hele: effektive arbejdere, der i stort tal vrimler ind og ud ad fabriksporte eller knokler på byggepladser, flittige kontorfolk, der taler i telefon og skriver på maskine, og som i fritiden dyrker sport eller morer sig i nattelivet. Der er kun få mislyde i det ellers så begejstrede og optimistiske billede: Man noterer sig klasseforskellene, når Berlins overklassemænd smider deres cigaretskod, og de straks samles op af en bums; eller når man stiller den fine mad, der spises på restaurant, over for Bockwursten, der spises på gaden. Og i myldretiden vrimler mennesker i flok ud af togstationen, hvorefter der klippes til en flok køer, der gennes af sted i rækker – jf. Chaplins *Modern Times* (1936, *Moderne Tider*), hvor mennesker sammenlignes med en flok får. Men det altoverskyggende indtryk, man sidder tilbage med af den moderne storby Berlin, er af et sted med udvikling, aktivitet og optimisme.

Som et kuriosum kan nævnes, at Greta Garbo-filmen *Grand Hotel* (Edmund Goulding, 1932), som bygger på Vicki Baums roman fra 1929, foregår i Berlin. "I'm staying here at the Grand Hotel. It's the most expensive hotel in Berlin!" fortæller én af gæsterne. Filmen viser dog ingen autentiske billeder fra byen, men Berlin fungerer her netop som indbegrebet af en stor europæisk metropol, et kulturelt centrum med tilrejsende kulturpersonligheder som f.eks. den russiske balletstjerne Grusinskaya, spillet af Garbo. Det russiske islæt signaleres bl.a. ved i underlægningsmusikken at knytte Grusinskaya til Rachmaninovs 2. klaverkoncert. På lignende måde har man flere steder villet signalere 'europæisk kulturby' i underlægningsmusikken, f.eks. under forteksterne, og når vi befinder os i hotellobbyen. Men man har åbenbart i Hollywood ikke kunnet finde noget berlinermusik med den rette atmosfære, så der høres Strauss-toner som "An der schönen blauen Donau" og "G'schichten aus dem Wiener Wald" eller omkvædet "Wien, Wien, nur du allein". Når man befinder sig i Hollywood, kan det være svært at høre forskel på Wien og Berlin!

Slagfærdig og ukuelig. Den sidste, store gruppe film består mest af tidlige tonefilm, der hylder Berlins ganske almindelige mennesker, deres energi og muligheder – film, som nok kan have øje for folks levevilkår, men som ikke har nogen klar politisk dagsorden.

Nogle af disse film er typiske tidlige tonefilm med musik og populære melodier, og genren er ofte komedien – à la danske film med Marguerite Viby & Co. I denne gruppe af film er Berlin – ligesom i *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* – et sted for

foretagsomme, handlekraftige mennesker. Man trives i malstrømmen af biler, sporvogne og tog, og farten og dynamikken er berusende og inspirerende. Men trods den lette tone afspejler filmene alligevel den berlinske dagligdag, som ikke altid var en dans på roser i begyndelsen af 1930'erne.

I *Ich bei Tag und Du bei Nacht* (1932, *Jeg om dagen og du om natten*, instr. Ludwig Berger) danner både tidsbilledet og dagligdagen en realistisk ramme om en ellers forudsigelig forvekslingskomedie. I de hårde tider må to unge mennesker (som ikke kender hinanden) dele seng og værelse. Han har værelset om dagen, hvor hun er på arbejde, og hun har det om natten, hvor han er tjener på en nat-restaurant. Der er stor social spændvidde blandt filmens personer, og med den populære sangkvintet Comedian Harmonists på lydsiden – og ikke mindst den kvindelige hovedpersons (også erotiske) selvstændighed, handlekraft og generelle modernitet – giver filmen et meget charmerende billede af en særlig berlinsk slagfærdig ukuelighed. I *Sunset Blvd.* (1950, *Sunset Boulevard*) sender Billy Wilder en kærlig hilsen til filmen (og til sin tid i Weimar-Berlin) i en scene, hvor et muligt filmplot er til diskussion blandt Paramounts manuskriptforfattere – plottet er netop historien fra *Ich bei Tag und Du bei Nacht*!

Foretagsomme og initiativrige personer er nærmest fast inventar i komedier, men på den særlig barske tyske og berlinske baggrund fremstår personerne med et ganske særligt gå-på-mod. Det gælder f.eks. også i den tidligere omtalte *Menschen am Sonntag* og i den interessante, nærmest tosprogede film *Hallo hallo! Hier spricht Berlin! / Allo? Berlin? Ici Paris!* (Julien Duvivier, 1932), hvor personerne søger lykken i både Berlin og Paris, og ikke er det mindste i tvivl om, at den findes.

Et ganske særligt eksempel på foretagsomhed og berliner-snarrådighed findes i den meget populære børnefilm *Emil und die Detektive* (1931, *Emil og detektiverne*, instr. Gerhard Lamprecht) – Tysklands første børnefilm. Manuskriptet var af Billy Wilder efter Erich Kästners roman. Her bliver provinsdrengen Emil af sin mor sendt til Berlin, og han oplever straks byen (og ikke mindst dens mennesker) fra den værste side: Lige inden ankomsten til Berlins Zoo banegård bliver Emil franarret alle sine penge, og ankomsten til Berlin bliver ikke det eventyr, det skulle have været. Emil indleder snarrådigt en forfølgelse af tyven, og undervejs rundt i byen møder han en mængde ukuelige, frække, foretagsomme, slagfærdige og ikke så lidt modige drenge samt en enkelt pige, hans kusine. Alle vil uden betænkning hjælpe til med at fange den væmmelige tyv (som spilles af Weimar-filmens superskurk, Fritz Rasp). Det bliver til en veritabel turisttur rundt i Berlin, hvor byen viser sig som et sted fyldt med ressourcer og muligheder. De snarrådige børn fanger (selvfølgelig) tyven, som viser sig at være en eftersøgt bankrøver. Emil modtager en kæmpe dusør (1000 Mark), som gør ham i stand til at *flyve* hjem igen til mor i Neustadt!

Emil und die Detektive er filmatiseret adskillige gange siden. I denne sammenhæng er den mest interessante en vesttysk version fra 1954 (instr. R.A. Stemmle), og ved at sammenholde de to versioner (som i store træk følger samme manuskript) kan man meget tydeligt se, at Berlin anno 1954 er meget langt fra Weimar-Berlin. Et af byens vartegn, Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche ved Kurfürstendamm, spillede i filmen fra 1931 en rolle som pejlemærke. I 1954 udgør den børnenes hovedkvarter, men nu ligger kirken i ruiner. Den var i lighed med store dele af byen blevet ødelagt

Gedächtniskirche før og efter de allieredes luftangreb, fra 1931- og 1954-versionen af *Emil und die Detektive* (*Emil og detektiverne*, instr. af hhv. Gerhard Lamprecht og R.A. Stemmle).

ved et bombeangreb i november 1943. Hele historien udspiller sig i 1954-versionen blandt udbombede eller nyopførte huse.

Tidsdokumenter. Når man studerer Weimar-republikkens film og i særlig grad fokuserer på Berlins fysiske tilstedeværelse i filmene, bliver man uundgåeligt og hele tiden konfronteret med det faktum, at stort set alle de bygninger, pladser og berømte 'sites', der optræder i filmene, ikke længere eksisterer. Og hvis de gør, er det i en nyopført udgave, eller – som det er tilfældet med Gedächtniskirche – som en bevaret ruin. I nogle af de centrale bydele af Berlin var op mod 90 procent af bygningerne ødelagt ved krigsafslutningen i 1945.

Hvis man i dag besøger Berlin, gøres der på flere forskellige måder opmærksom på det før-nazistiske Berlin, og i de seneste år – efter genforeningen – bliver man også mere og mere mindet om, hvor jødisk en by Berlin var. Under den kolde krig og opdelingen af Berlin var dette ret usynligt, men er nu gjort tydeligere: Restaureringen af den forreste del af den store synagoge i Oranienburger Strasse (åbnede 1995), åbningen af det jødiske museum i 2001, afsløringen af holocaust-mindesmærket i 2005.

Men ud over disse store begivenheder er der også en del mindre, lokale initiativer. I 2000 afsløredes et mindesmærke på Hausvogteiplatz, der ligger lige syd for Unter den Linden. Pladsen var centrum for Berlins beklædningsindustri, der traditionelt beskæftigede mange jøder. I løbet af 1930'erne forsvandt de jødiske firmaer imidlertid ét for ét, fordi indehaverne rejste eller blev tvunget væk. (Som kuriosum kan her nævnes, at man fra 1936 følte behov for at kunne betegne dameundertøj som "garanteret arisk"). Mindesmærket på pladsen består dels af en skulptur og dels af en diskret, men meget markant markering af fortiden: På hvert trin op fra U-bahn stationen står navnet og adressen på et tøjfirma, der hørte hjemme på pladsen, 16 i alt. Her kan det ses, at Leopold Lindemanns firma indtil 1935 holdt til i Hausvogteiplatz nr. 9, firmaet Rosenfeld & Nathan boede i nr. 11 indtil 1939, i nr. 13 havde firmaet B. Loewenthal & Co til huse frem til 1936, osv.

Men hvorfor nævne dette i en artikel

Hausvogteiplatz i *Menschen am Sonntag* (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer og Fred Zinnemann, 1930).

om film fra og om Weimar-Berlin? Svaret findes i *Menschen am Sonntag*. Her foregår som tidligere nævnt en del af handlingen i Berlins omegn – søndagsturen væk fra storbyen, ud i det grønne, ud til vandet. Midt i udflugtssekvensen forkynder en mellemtekst: "På samme tid i byen", og derpå vises den ellers så travle by næsten helt tømt for mennesker. Og den lokalitet, vi ser, er netop Hausvogteiplatz. Vi ser U-Bahn skiltet og nedgangen til stationen, og kameraet giver sig god tid til at panorere rundt på pladsen, hen over de mange firmanavne, som vi nu ved ophørte med at eksistere blot få år senere.

Film

Abschied (*Afsked*, Robert Siodmak, 1930)
Abwege (G.W. Pabst, 1928)
Anders als die Anderen (*Anderledes end de andre*, Richard Oswald, 1919)
Asphalt (Joe May, 1929)
Bent (Sean Mathias, 1997)
Berlin: Die Sinfonie der Großstadt (*Berlin – en storbysymfoni*, Walter Ruttmann, 1927)
Berlin Alexanderplatz (Piel Jutzi, 1931)
Der blaue Engel (*Den blå engel*, Josef von Sternberg, 1930)
Cabaret (Bob Fosse, 1972)
Das Cabinet des Dr. Caligari (*Dr. Caligaris kabinet*, Robert Wiene, 1920)
Dr. Mabuse, der Spieler I+II (*Dr. Mabuse, the Gambler*, Fritz Lang, 1922)
Emil und die Detektive (*Emil og detektiverne*, Gerhard Lamprecht, 1931)
Emil und die Detektive (*Emil og detektiverne*, R.A. Stemmle, 1954)
Geschlecht in Fesseln (*Sex in Chains*, Wilhelm Dieterle, 1929)

Grand Hotel (Edmund Goulding, 1932)
Hallo hallo! Hier spricht Berlin! / Allo? Berlin? Ici Paris! (Julien Duvivier, 1932)
I Am a Camera (*En jomfru i fåreklæder,* Henry Cornelius, 1955)
Ich bei Tag und Du bei Nacht (*Jeg om dagen – du om natten*, Ludwig Berger, 1932)
Jenseits der Strasse (Leo Mittler, 1929)
Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt? (Slatan Dudow, 1932)
Lohnbuchhalter Kremke (Marie Harder, 1930)
M (Fritz Lang, 1931)
Menschen am Sonntag (*People on Sunday*, Robert Siodmak, 1930)
Metropolis (Fritz Lang, 1926)
Mutter Krausens Fahrt ins Glück (*Mutter Krauses himmelfart*, Piel Jutzi, 1929)
Die Strasse (*Gaden*, Karl Grune, 1923)
Das Testament des Dr. Mabuse (*Dr. Mabuses testamente*, Fritz Lang, 1933)
Voruntersuchung (*En kvinde myrdet*, Robert Siodmak, 1931)

Noter

1. I de senere år er der også udkommet adskillige kriminalromaner, der foregår i Weimar-Berlin eller i tiden lige efter – som Erich Kochs *The Man Who Knew Charlie Chaplin* (2000) og Gunnar Kunz' *Organisation C.* (2007), Philip Kerrs *Berlin Noir*-trilogi (1989-91) og David Downings 'banegårdstrilogi' *Stettin Station*, *Zoo Station* og *Silesian Station* (2007-9). Og et helt særligt portræt af Weimar-Berlin ses i Jason Lutes' to fascinerende tegnede fortællinger *Berlin City of Stones* (2000) og *Berlin City of Smoke* (2008).
2. Oskar Panizza (1853-1921) var en tysk psykiater og avantgardeforfatter, hvis kontroversielle skrifter indbragte ham flere fængselsdomme for blasfemi. Panizza tilbragte de sidste 16 år af sit liv på en psykiatrisk klinik.
3. Kracauer (1947), s. 182.

Litteratur

Bois, Curt (1982). *Zu wahr, um schön zu sein.* Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

Dahlke, Günther og Günter Karl (red.)(1993). *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933.* Berlin, Henschel Verlag.

Downing, David (2007). *Zoo Station*, London, Old Street Publishing.

Downing, David (2008). *Silesian Station*, London, Old Street Publishing.

Downing, David (2009). *Stettin Station*, London, Old Street Publishing.

Everett, Susanne (1979). *Lost Berlin.* London, Hamlyn.

Friedrich, Otto (1972). *Before the Deluge. A Portrait of Berlin in the 1920s.* New York, HarperPerennial 1995.

Gay, Peter (1968). *Weimar Culture. The Outsider as Insider.* New York, W.W. Norton & Company, 2001.

Gill, Anton (1993). *A Dance Between the Flames. Berlin between the Wars.* London, Abacus, 1995.

Gordon, Mel og Barbara Ulrich (2002). *The Hot Girls of Weimar Berlin*, Los Angeles, Feral House.

Gordon, Mel (2009). *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin* (Expanded Edition). Los Angeles, Feral House.

Isherwood, Christopher (1935). *Mr. Norris Changes Trains.* London, Penguin, 1975.

Isherwood, Christopher (1939). *Goodbye to Berlin.* London, Penguin, 1974.

Kaes, Anton, Martin Jay og Edward Dimendberg (red.) (1994). *The Weimar Republic Sourcebook.* Berkeley, University of California Press.

Korte, Helmut (1998). *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik.* Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.

Kracauer, Siegfried (1947). *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film.* New Jersey, Princeton University Press, 1974.

Nicolson, Harold (1932). "The Charm of Berlin". In: *Der Querschnitt* 9, no. 5. Optrykt i: Anton Kaes et al. (red.): *The Weimar Republic Sourcebook.* Berkeley, University of California Press, 1994.

Roth, Joseph (2004). *What I Saw. Reports from Berlin 1920-1933.* London, Granta Books.

Tucholsky, Kurt (1928). "Berlin und die Provinz". In: *Die Weltbühne* 24. Optrykt i: Anton Kaes et al. (red.): *The Weimar Republic Sourcebook.* Berkeley, University of California Press, 1994.

Wendtland, Karlheinz (1991). *Geliebter Kintopp. Jahrgang 1929-1934.* Berlin, Verlag Medium Film.

Willett, John (1984). *The Weimar Years. A Culture Cut Short.* London, Thames and Hudson.

Zweig, Stefan (1944). *Die Welt von Gestern.* Dansk udg. *Verden af i går* Signet, 4.udg. 1. opl., 2002.

Forstadsforbrydere: Barbara Stanwyck og Fred MacMurray i *Double Indemnity* (1944, *Kvinden uden samvittighed*, instr. Billy Wilder).

Paradis *Noir*

Los Angeles, film noir i forstæderne

Af Bo Tao Michaëlis

Los Angeles var bare et stort tørt sted med grimme hjem og ingen stil, men hjertelig og fredsommelig. Den havde det klima, de nu alle sammen så begejstret snakker om. Folk kunne sove ude på verandaen. Små grupper, som mente de var intellektuelle, plejede at kalde byen for Amerikas Athen. Det var den ikke, men den var heller ikke en neonbelyst slum.

(Cit. in Chandler 1975: 180)

Byen med stier, som deler sig. "Jeg kan se byen vokse i løbet af natten," siger Dick Powell alias Philip Marlowe i Edward Dmytryks *Murder, My Sweet* (1945, *Farvel, min elskede*), der er en filmatisering af Chandlers roman *Farewell, My Lovely*. Den by, han taler om, er den sydcalifornieske storby Los Angeles, Englestaden, *City*

of Angels. Byen med Sunset Boulevard, Beverly Hills, Mulholland Drive, Wilshire Boulevard, Melrose Place – listen over Los Angeles' berømte steder, stræder og pladser kunne blive ved. Frem for alt er LA dog verdensberømt for Hollywood, filmbyen og de store hvide blokbogstaver på bjergskråningen af Mount Lee. Egentlig blot et reklameskilt for udstykning i Hollywoodland. Men 'land' er forsvundet for længst, og med over 80 år på bagen er skiltet nu mest af alt et sindbillede på realiserede og tabte illusioner om at slå igennem som noget stort og succesfyldt i Los Angeles i almindelighed og i Hollywood i særdeleshed. Skiltet er faktisk, siden dets opsættelse i 1923, blevet et vartegn for Los Angeles parallelt med, hvad Eiffeltårnet er for Paris og Big Ben for London. Over hele verden er det blevet læst som indbegrebet af glamour og glimmer, et vartegn for netop denne del af verden, hvor man arbejder i Hollywood og bor i Beverly Hills, filmbyens velhaver-villakvarter, 'the Home of the Stars'. Sådan har det været siden 1910'erne, hvor filmbranchen rykkede ud i forstaden, som dengang mestendels bestod af grønne områder, frugtplantager og små olieselskaber, hvis karakteristiske pumper snildt kunne stå gemt væk i baghaver eller parker og derfor endnu ikke skæmmede forstadens paradisagtige fred og idyl. Selv om Hollywood i sin tid var en af de syv forstæder, som ifølge den engelske forfatter Aldous Huxley forgæves søgte et centrum, en city, er Hollywood blevet et sindbillede på hele Los Angeles og dens grænseoverskridende, dynamiske udvikling som storby.[1]

Alt dette ændredes af en kaotisk mangel på sammenhængende byplanlægning, udbredt korruption og stigende kriminalitet, som allerede i 1930'erne gjorde Los Angeles til noget særligt, hvad angår storbykriminalitet, selv for amerikanske forhold. Men i modsætning til Chicago og New York, hvis organiserede kriminalitet var kendt i hele USA, ikke mindst takket være 1930'ernes mange gangsterfilm, var Los Angeles stadigvæk i det brede publikums øjne evig solskin i det Sydcalifornien, folkeviddet havde døbt 'Southern Cafeteria'. Det var et sted, hvor man kunne sove på stranden og spise gratis af træerne. Ganske vist blev filmbyen og omegn jævnligt rystet af en skandale eller to, gerne i form af en berømt skuespillers mord eller selvmord, såsom blondinen Thelma Todds mystiske død i egen garage i 1935. Eller en celeber skilsmisse, som antydede orgier, druk og hor. Los Angeles var således også 'Sin City' med ulovlige spillekasinoer på skibe lige ude i Santa Monica-bugten og politiske rævekager omkring områdets vandforsyning. Sidstnævnte kriminelle skandale blev siden til hovedplottet i Roman Polanskis *Chinatown* (1974).

I 1997 havde kunstmuseet Louisiana en udstilling om byen, som signifikant hed 'Sunshine & Noir' – en titel 'hugget' fra Mike Davis' bog om byen, *City of Quest – Excavating the Future in Los Angeles*. LA er nemlig også kendt just for sin tilknytning til noir-genren, og det både i skrift og på film. Det skyldes frem for alt Raymond Chandler, der ikke blot formåede at hæve

She was cute as lace pants.

Mike Mazurki alias Moose Malloy i
Murder, My Sweet

sin egen status fra krimiforfatter til kanoniseret skønlitterær forfatter, men også leverede romanforlæg til to af 1940'ernes helt skelsættende films noirs – henholdsvis

Philip Marlowe (Dick Powell) på kontoret i *Murder, My Sweet* (1945, *Farvel, min elskede*, instr. Edward Dmytryk).

Murder, My Sweet og Howard Hawks' *The Big Sleep* (1946, *Sternwoodmysteriet*). Også andre af hans romaner blev filmatiseret i 40'erne, eksempelvis *Lady in the Lake* (1947, *Kvinden i søen*), Robert Montgomerys ikke særlig vellykkede subjektivekamera-instruktion, hvor man kun ser Philip Marlowe, når han spejler sig. Endelig og nok så signifikant for genrens brug af Los Angeles som noir-kulisse, arbejdede Raymond Chandler sammen med instruktøren Billy Wilder på genrens nok mest berømmede film, *Double Indemnity* (1944, *Kvinden uden samvittighed*) – af mange anset for at være den første rigtige og gennemførte film noir.

At Raymond Chandler kendte sin storby, stod klart fra forfatterskabets start. Ikke nok med at han havde boet i byen allerede før Første Verdenskrig og op igennem 30'erne og 40'erne. Han og hans kone flyttede i løbet af små 30 år over 30 gange rundt i Los Angeles.[2] Raymond Chandler og frue var imidlertid ikke de eneste, som på én gang følte sig stedligt og geografisk hjemme og samtidig eksistentielt og menneskeligt fremmedgjort i den ekspanderende storby.

To skildringer af Los Angeles' omkalfatringer i det 20. århundrede, Otto Friedrichs *City of Nets – A Portrait of Hollywood in the 1940's* (1986) og især Mike Davis' allerede nævnte *City of Quartz – Excavating the Future in Los Angeles* (1993), peger på en forbindelse mellem de tilflyttede europæiske intellektuelle og noir-genren. Ikke mindst byens falske idyl med eksotiske 'spanske' eller hjemligt 'engelske'

Noir eller romantisk melodrama? Humphrey Bogart og Lauren Bacall i Howard Hawks' *The Big Sleep* (1946, *Sternwoodmysteriet*).

villakvarterer, det prangende historistiske bybillede med vekslende facader for gader, som førte ned i slum, ghetto og kriminalitet, ramte det europæiske blik som amerikanske Potemkin-kulisser. En illusionernes by, hvor dagdrømme bliver til mareridt ved mørkets frembrud.

I det følgende vil jeg med udgangspunkt i klassiske og mere moderne films noirs give et rids af brugen af Los Angeles som gerningssted og 'place of action' og demonstrere, hvordan 1940'ernes films noirs i kraft af deres udspring i byen meget hurtigt blev til metafilm om genren selv, dens sætstykker og virkemidler. Film noir er således en genre, som artikulerer sin egen konstruktion som film, endog tit med Hollywood som manifest eller latent omdrejningspunkt for plottet. Hvor de films noirs, der er lavet andre steder og i andre sammenhænge, ofte har et skær af socialt indigneret realisme, så er de egentlige LA-films noirs i langt højere grad eksistentielle/eksistentialistiske melodramaer – såvel i formsprog som i indhold.

Præcis fordi det centrumløse Los Angeles breder sig tåget ud i uendelighedens ingenting, spejler byen det moderne menneskes egen rådvilde rute i forsøget på at fægte sig frem igennem en porøs og uigennemskuelig modernitet. LA's urbane landskab ligner Deleuzes, Guattaris og Ecos rhizomatiske labyrint: den forgrenede netværkslabyrint, som hverken har periferi, udgang eller centrum.[3]

Man kan godt strukturere Los Angeles i solskinnet, finde vej i lyset. Men som Philip Marlowe erkender det i *Murder, My Sweet*

om natten i sit kontor på sjette sal (nummer 615) i Cahuenga-bygningen på Hollywood Boulevard, så viser den nocturne udsigt, at byen bevæger sig om natten og farligt udvider sin labyrint.

Storbyens sorte hjerte. Såvel *Murder, My Sweet* og *The Big Sleep* som *Double Indemnity* blev drejet inden for et spand af tre år, fra 1944 til 1946. De var b-film og absolut lavet på et skrabet budget uden de helt store stjerner i rollerne.

The Big Sleep fra 1946 må dog siges at være næsten en a-film, fordi Humphrey Bogart på baggrund af *Casablanca* (1942) var blevet en opstigende og højt betalt filmstjerne. Selv om *The Big Sleep* har genrens nok mest indviklede plot – adspurgt af filmens manuskriptforfatter, William Faulkner, kunne ikke engang Raymond Chandler holde rede på, hvordan mordene egentlig hang sammen – er den i mine øjne også den mindst noir-agtige, fordi den minder mere om de mand-møder-kvinde screwballkomedier, Hawks var allerbedst til. Ikke nok med, at filmen fraviger princippet om en konstant *voice-over*, romanernes jeg-fortæller, den har også en af genrens mest eksplicitte *happy endings*. Og slutning og stil er tæt på grænsen for det tilladelige inden for genrens sorte, delvis nihilistiske dekorum og selvforståelse.

Vi taler her om den endelige og officielle version fra 1946, som havde større fokus på Bogart-Bacall-affæren end 1945-udgaven, der dengang kun blev vist for amerikanske soldater uden for USA, og som sådan set for en plotmæssig betragtning er langt mere noir, end den er et romantisk melodrama. Ændring og omredigering med nye scener skete på baggrund af succesen med Bogart-Bacall som forelsket og flirtende makkerpar i Hawks' forrige film, *To Have and Have Not* (1944, *At have og ikke have*). Således krævede producenterne, at den version, der skulle vises hjemme i USA, blev gjort mere lys og romantisk. Ja, at parret simpelthen skulle have hinanden i enden! Nok er der klare noir-træk, sadisme og kynisme, tragiske små skæbner, som dør, og en morderisk *femme fatale*, der ganske vist mestendels nonverbalt sukker og stønner sig igennem sin rolle som den nymfomane lillesøster Carmen. Men den anden, 'uskadelige' fatale kvinde, som spilles af Lauren Bacall, omkalfatres i filmen til en typisk Hawks-heltinde: drengepigen, som anerkender og efterlever et maskulint kodeks om mod og tapperhed.

Langt mere noir er *Murder, My Sweet*. Dmytryk beholdt det litterære forlægs lakoniske og kuldslåede jeg-fortæller – det meste af filmen er et langt flashback, hvor Marlowe beretter historien til politiet. Filmen var også drejet på et langt mindre budget med skuespillere, som ikke var helt store stjerner, og med en ung instruktør, som indspillede filmen på blot 44 dage, hvilket var noget af en bedrift. Crooneren Dick Powell ville skifte fra musical til mere seriøse roller og blev filmens, i Raymond Chandlers øjne, fremragende udgave af Philip Marlowe.

Samme karrierespring lå bag Fred MacMurrays inkarnation af den uheldige forsikringsagent Walter Neff i Billy Wilders *Double Indemnity* fra året før. MacMurray kom også fra lystspilgenren og ville forsøge sig med noget nyt. Og *Double Indemnity* er ligeledes et langt tilbagesyn, hvor en hårdt såret Walter Neff fortæller sin triste historie om forsikringssvindel, sex og dobbeltmord til en diktafon.

Selv om de er yderst studiebundne, er alle tre film i glimt historien om en by, hvor skellet mellem konstruerede kulisser og virkelighedens konkrete bygninger glider over i hinanden. Et eventyrligt drømme-

Dietrichson-bungalowen i *Double Indemnity* (1944, *Kvinden uden samvittighed*, instr. Billy Wilder).

landskab med egne riddere, drager, engle og dæmoner i form af smukke kvinder, der som borgfruer sidder i hver sit slot. Walter Neff møder Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), netop som hun er steget ud af badet i sin spansk-californiske bungalow tæt ved kysten. Og i begge Marlowe-film befinder historiens fatale kvinder sig i villaer 'lidt mindre end Buckingham Palace', som det hedder med en typisk Raymond Chandler-overdrivelse i *Murder, My Sweet*.

Det er således langt mere villakvarterer af vekslende velstand, der karakteriserer 40'er-film noirens Los Angeles, end de smalle gader og høje boligkomplekser, der typisk ses i andre amerikanske storbyer. Her er det endnu muligt at se stjernehimlen for skyskrabere. Som det gang på gang er blevet beskrevet, ligger Los Angeles som en stor varm og pulsende organisme mellem havet og ørkenen. Dynamisk, hele tiden på vej og hele tiden i vækst, mestendels drevet af energien fra Hollywood, der som en gigantisk magnet tiltrækker og frastøder individer fra nær og fjern.

Raymond Chandler var ikke den første. Forfattere såsom Nathanael West og Francis Scott Fitzgerald havde allerede skildret Hollywood som byens sorte hjerte. Men det synes at være Chandler, der som den første klart tolkede filmbyen som roden til næsten alt ondt i Los Angeles – og overførte det til disse skelsættende sorte film.[4]

En bil og en blondine. Dick Powell og Fred MacMurray er i deres film tidstypiske mænd, 'men about town', ungersvende, der synes at beherske deres omverden, fordi

den er deres, og fordi de øjensynligt kan læse storbyens farer og fælder. Det gælder mest for Philip Marlowe – og mindre for Walter Neff, der dømmes for dobbeltmord. Alligevel er der flere fællestræk end signifikante forskelle. Både Marlowe og Neff synes på hjemmebane i LA, og begge lever mestendels i deres bil, hvor de gennemlever genrens centripetale plot: At rejse rundt i byens områder og forstæder for i sidste ende, både tematisk og endog geografisk, at slutte ved sagens/historiens udgangspunkt. I noir-genren er 'dannelsesrejsen' altid en anti-dannelsesrejse – den bedrevidende dannelse og indsigt, (anti) helten muligvis ender op med til slut, kan han ikke bruge til noget, enten på grund af spegede omstændigheder, eller også – som her – fordi han er døende!

Pudsigt nok begynder *Double Indemnity* med et skilt for en 'railway'. Men alle ved, at man er *lost* i LA uden en bil. Byen har så godt som aldrig haft et sammenhængende offentligt trafiksystem. Hvor metro og sporvogne gerne inddrages som udtryk for urban modernitet i andre films noirs, er disse ikke-eksisterende i Los Angeles-noirs. Ganske vist dræbes H.S. Dietrichson i *Double Indemnity* på et tog, men det er jo netop et tog ud af byen!

I Los Angeles' mange forstæder er historien gerne fortalt af hovedpersonen bag rattet. På vej til en blondine, der gemmer sig bag en tilsyneladende prangende eller pæn facade. Når det ofte er blondiner, der i disse films noirs optræder som farlige kvinder, er det Hollywoods egen ikonografi: For tidens amerikanske mænd signalerer den kunstige platinblonde kvinde netop Hollywood. Og filmbyens feminine farlighed. Blondinen er ikke just ægte i denne sammenhæng. Synes man, at Barbara Stanwycks platinblonde paryk er for meget i *Double Indemnity,* er det faktisk meningen! Uægtheden er gennemført redundant, fra kvinde til bygning. I en art anakronistisk postmodernisme, hvor forstadskvarterernes store villaer med intertekstuelle citater indskrevet i deres arkitektur fortryller mennesker ind i en anden verden end den moderne.

Yes I killed him, killed him for money
and for a woman.
I didn't get the money and
I didn't get the woman.

Fred MacMurray, alias Walter Neff i
Double Indemnity

Typisk for film noir-antihelten i så henseende er, at han – i egen selvforståelse – kan skelne det uægte fra det ægte, gennemskue og gennemtrænge denne forstilte og farlige glamourverden. Men selv privatdetektiven kan blive blind for realiteterne. Endnu med øjnene forbundet, bogstaveligt talt forblændet af ild fra pistolskud, ender Marlowe i *Murder, My Sweet* i filmens sidste billede med at kysse pigen. Og i skikkelse af Lauren Bacall, der forvandler sig fra at være *bad* til *good girl* på den Howard Hawks'ke facon, får Humphrey Bogarts Marlowe i *The Big Sleep* faktisk en guide til at finde rundt i byen og plottet. Mens den tragiske ironi i *Double Indemnity* er, at Neff ikke kunne gennemskue 'kvinden uden samvittighed' – for nu at bruge den danske titel. Selv en dobbelt forsikring er ingen sikring mod den sorte skæbne!

Mondæne forstæder. Signalementet af Los Angeles i 40'ernes noir accentuerede storbyens rigdom og overflod, især for et amerikansk publikum, som på grund af krigen levede på smalhals og rationering. Anden Verdenskrig eksisterer kun i glimt i disse i

virkeligheden ret så mondæne krimifilm, hvor selv den usle privatdetektiv har råd til en rimeligt stor bil.

Byens virkelige kriminalitet var rystende høj og langt mere organiseret, end disse film lader ane. På grund af en række race-uroligheder under krigen turde man i *Murder, My Sweet* ikke vise, at romanens natklub, 'Florian's, var gået til i slum, efter at farvede var flyttet ind i kvarteret. At byen bestod af forskellige etniske forstæder, blev om ikke forbigået, så dog *næsten* udeladt til fordel for skildringer af villakvarterer og dyre strandhuse – som i denne film, hvis klimaks udspiller sig i et overdådigt luksuøst funkis-hus i Santa Monica-bugten.

I *The Big Sleep* foregår handlingen også i velstandskvarterer, men et antikvariat, der oser af finkulturel fims, sælger porno under disken. Urbaniteten er mere skin end virkelighed, men der er stadigvæk en rigtig boghandel på samme gade, så kulturen er ikke helt væk endda. I samme film ser vi Lauren Bacall synge sammen med vennerne på gangsteren Eddie Mars' kasino oppe i bjergene, som om det drejede sig om en sommerlejr og ikke et gustent sted i en film noir. Filmens mest vaskeægte noir-scene foregår i et tomt kontor i en mørk etagebygning, hvor lejemorderen Cantino (Bob Steele) forgifter Harry Jones (Elisha Cook jr.), uden at Humphrey Bogart griber ind. Og også slutscenen, hvor Bogart skyder Cantino ned bagfra på en parkeringsplads foran en benzinstation, er ret så sort.

Men overordnet var Los Angeles-noiren i 1940'erne mere mondæn og forstadsagtig end decideret 'a place gone wrong' som i Chandlers forfatterskab, der ikke lægger fingrene imellem med hensyn til storbyforråelse, forurening og forarmelse og byens mere og mere klasse- og racedelte net af gader og boulevarder, fra kinesiske kvarterer til spansk-talende ghettoer. Walter Neff og Phyllis Dietrichsons konspiration om mordet på hendes husbond er designet som et forstads-melodrama. På et tidspunkt mødes parret i et supermarked, og med deres solbriller ligner de mere et par, der er deres ægtefæller utro, end skæbnestyrede personer i en dyster film noir.

Sons of noir. Med genrens renæssance i 1960'erne ændres synet på Los Angeles og dens personer. I Jack Smiths *Harper* (1966, *Harper – privatdetektiv*), der har Paul Newman i titelrollen og er drejet over en roman af en af Chandlers elever, Ross MacDonald, er forandringen tydelig. Newmans privatdetektiv er så fattig, at han må genbruge et kaffefilter, og Los Angeles er blevet et virvar af grimme bygninger med en blanding af rige og mindre rige beboere. I Paul Bogarts filmatisering af Chandlers *Marlowe* (1969), der har James Garner i titelrollen, bliver detektiven udsat for de senmoderne tider i form af karatespark og en synligt organiseret mafia i filmbyen. Men stadigvæk er Marlowe en mand, som ikke falder ud, er aparte eller virker fattig. Tværtimod kører han hjemmevant rundt i cabriolet og synes ikke at være tæt på bistandsgrænsen. Garners rolle gik da også videre som detektiv i campingvogn i den succesfulde tv-serie *The Rockford Files* (1974-80), klart et *spin off* af hans sofistiske og tidstypiske fortolkning af en mand, som må gå ned ad de onde gader i et kakofonisk Los Angeles alene.

Men en ny erkendelse af film noirens latente brod mod et korrupt samfund og af genrens mere og mere derouterede personer var undervejs. Raymond Chandlers romaner blev læst som 'rigtig litteratur' om Los Angeles' transformation fra olie- og frugtby til en opskydende og akkumulerende filmby, et sikkert refugium for de nyrige – og lige så sikker slum for etnisk

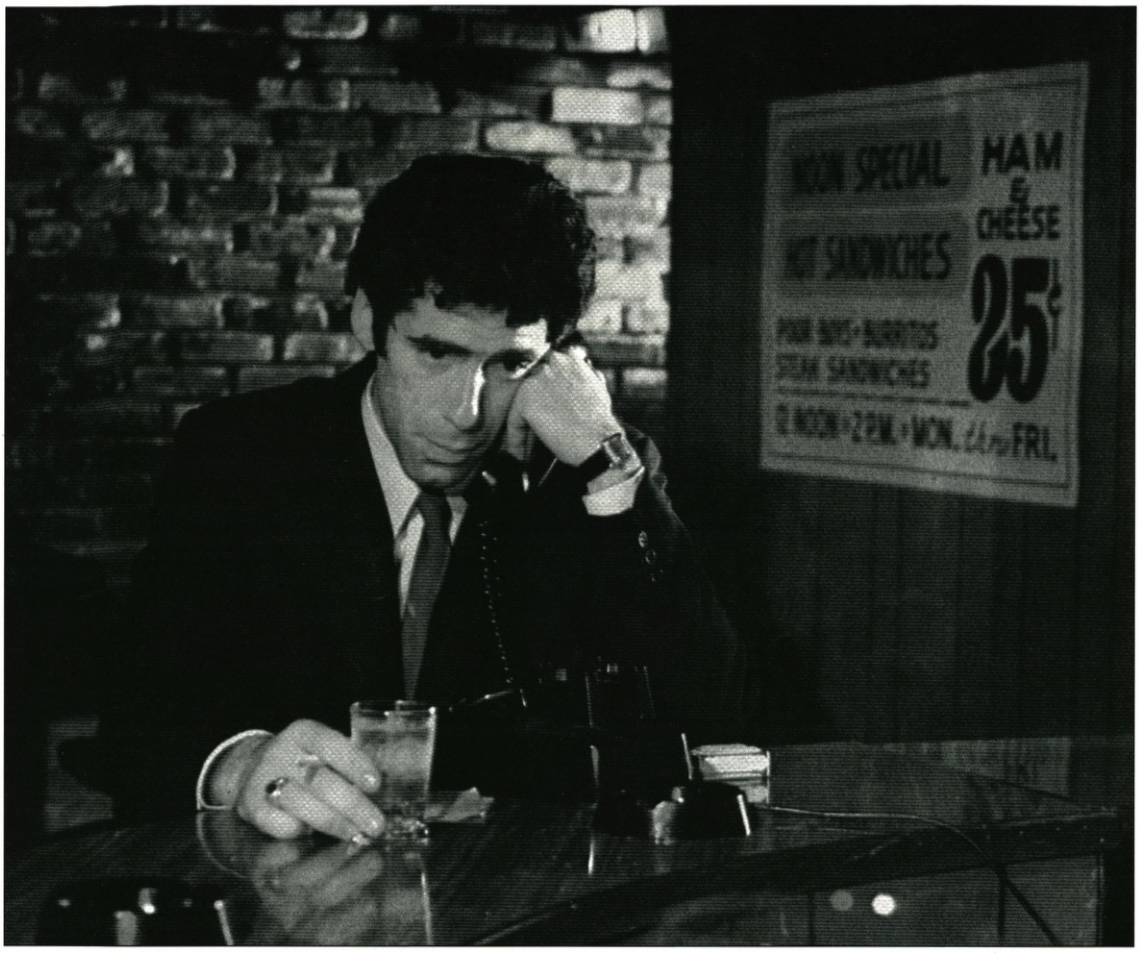
Paul Newman som LA-privatdetektiv i *Harper* (1966, *Privatdetektiven Harper*, instr. Jack Smight).

anderledes indvandrere, som levede på byens brutale skyggeside. Los Angeles var med USA's indtræden i krigen i vinteren 1941 blevet flådebase med farvet arbejdskraft fra syd og øst.

Englænderen Dick Richards' genindspilning af Chandlers *Farewell, My Lovely*, der tidligere havde dannet forlæg for *Murder, My Sweet*, bevarede den oprindelige titel, *Farewell, My Lovely* (1975, *Farvel, min elskede*) og havde både dette farvede aspekt med og i øvrigt også mere af romanens organiserede kriminalitet. Men til gengæld sentimentaliserede den slutningen og hele historiens kuldslåede intention. Filmen gav nok et realistisk billede af en detektiv og hans by, men var samtidig helt uinteresset i verdenskrigens gang: Her i sommeren 1941, hvor Nazityskland invaderer Sovjetunionen, er Marlowe mere engageret i baseballspilleren Joe DiMaggios karriere.

Chandler med Gucci-striber! En af de få Chandler-romaner, som endnu ikke var filmatiseret, var hans næstsidste og i manges øjne bedste, *The Long Goodbye* fra 1953, der nok åbner op for en romance for Marlowe, men samtidig er den mest desillusionerede og trøstesløse i serien.

Instruktøren Robert Altman blev udvalgt til at filmatisere *The Long Goodbye* (1973, *Det lange farvel*), fordi hans filmselskab, United Artists, fandt, at han var tidens bedste og mest hotte amerikanske instruktør. Altman var på det tidspunkt mestendels kendt som en original, genre-



Elliott Gould som kæderygende 70'er-Marlowe i Robert Altmans *The Long Goodbye* (1973, *Det lange farvel*).

overskridende og antinostalgisk filminstruktør, hvis største hit var antikrigsfilmen *M*A*S*H* (1970) om Koreakrigens militærlæger.

Altmans filmatisering var problematisk fra start til slut og løb ind i problemer i opfattelsen af sin hovedperson. Ikke mindst fordi instruktøren var uenig med filmens manuskriptforfatter – Chandler-eleven og Hawks' medskribent på *The Big Sleep*, forfatteren Leigh Brackett – om, hvordan Marlowe og Chandlers sprog skulle gestaltes og behandles. Da filmen endelig havde premiere i 1973, efter flere redigeringer i Altmans oprindelige version og efter først at være blevet markedsført som rigtig film noir og siden som parodisk krimikomedie, blev den modtaget med udbredt skuffelse verden over – den blev opfattet som en fuser, der ikke respekterede romanforlægget. Og filmen floppede faktisk på verdensplan. Romanen *The Long Goodbye*, der foregår i begyndelsen af 1950'erne med Anden Verdenskrig som nær fortid, var i Altmans hænder blevet opdateret til 1970'ernes velhavende Sydcalifornien med et Los Angeles præget af udenlandske bilmærker og mennesker med dyr, men *casual* dress

code. Borte havde taget de gamle amerikanske øser af mærker såsom DeSoto, Oldsmobile, Packard og Cadillac.

I 1972 var Vietnamkrigen noget, som foregik langt væk, men her og der er der flyttet hippier ind med hashkager og alternativ livsstil. Marlowe er katteelsker – ligesom sin forfatter, men ikke som i bøgerne – og plottet sættes i gang, da han er på jagt efter et bestemt mærke kattemad i et supermarked. Bogens plot om et venskab mellem privatdetektiven og en anløben playboy er stort set solidarisk skildret, indtil Marlowe nede i Mexico skyder vennen! Plus at filmens *femme fatale* overlever og kan køre videre i sin luksusbil. Dertil kom, at Marlowe blev spillet af en kæderygende Elliott Gould, der fremførte ham som en anakronistisk olding, fjumremikkel og nørd, en slags 'Rip van Marlowe' i 50'ernes bedemandskostume, sort jakkesæt, med en nærmest søvngængeragtig fremfærd. Men ikke nok med dét: Gould var jo samtidig en slags ikon på den intellektuelle jødiske newyorker, alt andet end den californiske mellemting mellem en cowboy og en playboy.

Robert Altman vidste imidlertid, hvad han gjorde. Han kunne sin Chandler og var klar over, at hvis filmen skulle illudere at foregå dengang i starten af 1950'erne, ville det ende i jazzet nostalgi og kastrere Chandlers iboende civilisationskritik af USA i almindelighed og Los Angeles i særdeleshed. Hollywoods guldalder og Chandlers samtid er således kun bibeholdt i en irriterende dørvogter, der kan imitere og parodiere alle de store stjerner fra dengang. Bl.a. selveste Barbara Stanwyck i *Double Indemnity*!

Boulevarderne og palmerne er der stadigvæk. Men Altmans film om det lange farvel er et langt farvel til det Los Angeles, som var engang, dengang Chandler skrev sine bøger. Så filmens bybillede består af en række smagløse forstæder, hvor mere eller mindre grimme og afstumpede mennesker færdes uden det romantisk eksotiske islæt, som trods alt gjorde Chandlers datidige charlatanер til skurke større end livet. Los Angeles ligger i kulturel dvale, tendenserne fra Chandlers tid er forstærket, og nu mere end nogensinde gælder det den perfekte solbrændthed, de dyreste mærkevarer og et liv i lediggang med *surfriding* og *cocktail hour* – Chandler med Gucci-striber!

Vi befinder os i Richard Nixons Amerika og guvernør Ronald Reagans republikanske Californien, hvor de rige er ligeglade, så længe de bliver rigere. Samtidig murer de sig mere og mere inde i fashionable rigmandsghettoer, fjernt fra gadeplanets offentlighed og almene pladser, omgærdet og bevogtet af private vagtværn. Selv gangsterne ligner almindelige borgere, iklædt samme delvis hæslige fritidstøj, brogede hawaii-skjorter og tilfældig meningsløs vold. Blondinen i midten af plottet, spillet relevant og aristokratisk af danske Nina van Pallandt, er en katalyserende komatøs luksusdulle, som forfører mænd mere med en aura af ubetalelig (over)klasse end farlige kurver og sexede øjne. Vi er hos Altman milevidt fra Roosevelt-æraens socialliberalisme og tolerance, hvor der var plads til både John Wayne og Bert Brecht – en kulturel rummelighed, som forsvandt med mccarthyismen i 50'erne.

Typisk for Altman er filmen reelt en ensemblefilm ligesom *M*A*S*H* og den senere *Nashville* (1975). Og Gould er blot én karakter blandt mange og samtidig en taber blandt vindere – en gæst, som egentlig ikke er inviteret med til festen. Dét artikuleres højlydt og arrogant til sidst af vennen, som svigter og siger, at Marlowe er en taber, som gud hjælpe mig tror på venskabets ubrydelige love! Trods romanforlæg-

Privatdetektiven J.J. Gittes (Jack Nicholson) i Roman Polanskis *Chinatown* (1974) om vandskandaler, korruption og incest i 1930'ernes LA.

get skyder Marlowe ham koldt ned. Filmen toner dernæst ud til sangen "Hooray for Hollywood", mens Gould nærmest stepper ud ad vejen, og rulleteksterne fortæller, hvem der spillede hvad.

Sådan kan Altmans Chandler-film på sæt og vis tolkes som en art forstudie til hans anden mesterlige forfatterfilmatisering, det desillusionerede og misantropiske signalement, han giver af LA i sin Raymond Carver-film fra 1993, *Short Cuts*.

Selv om mange Chandler-fans i første omgang var skuffede over Goulds fremmedgjorte privatdetektiv i altmodisch tøj – den skuffelse gjaldt også undertegnede – så vokser filmen ved hvert gensyn. Altmans film er på mange måder en delvist afmytologiserende fortolkning af privatdetektivgenren og dens tilhørsforhold til et Los Angeles, hvis urbane udvikling er blevet værre og værre siden Chandler.

Denne desillusionerede opfattelse af Los Angeles på baggrund af 70'ernes kuldslåede og kyniske amerikanske politik fortsatte i to *spin offs* over Raymond Chandlers privatdetektiv, der i begge tilfælde var blevet flyttet til samtiden: Francis Ford Coppolas *The Conversation* (1974, *Aflytningen*) og Arthur Penns lille sorte perle af en privatdetektivfilm, *Night Moves* (*Skakmat*) fra året efter. Interessant nok begge med en moden Gene Hackman i hovedrollen som detektiven, den sidste romantiker i en antiromantisk tid.

Både fjernsyn og film havde længe og meget nostalgisk (mis)brugt 1940'ernes og 1950'ernes Los Angeles som netop privatdetektivens og film noirens Mekka. Bløde hatte, lange frakker, lommelærker og skulderhylster med revolver. Seje mænd i stangtøj og hvid skjorte og slips i epokens kølernæsede dollargrin. Over for farlige, forføreriske kvinder med røde læber, tung mascara, damehat på sned, Chanel no. 5 bag ørerne – og en stumpnæset Colt 32 i tasken fra Vuitton.

Chinatown. På den baggrund er *Chinatown*, Roman Polanskis pastiche fra 1974, ganske exceptionel og decideret i en klasse for sig. Den gør det fra starten klart, at den er en historisk krimifilm fra slutningen af 1930'erne og reelt funderet i de politiske skandaler og den udbredte korruption omkring storbyens vandforsyning.

Manuskriptforfatteren Robert Towne havde hentet inspiration hos Dashiell Hammett, og filmens protagonist, den privat praktiserende undersøger J.J. Gittes, spillet uforligneligt af Jack Nicholson, var mere en variant af Hammetts kyniske detektiv Sam Spade end af Chandlers romantiske Philip Marlowe. Ganske vist har Gittes en baggrund som politimand i netop Chinatown. Men hans privatdetektivbureau er, i skarp og etisk modsætning til Marlowes foretagsomhed, præcist og profitsøgende baseret på skilsmissesager og har en mindre stab af medarbejdere.

Forget it, Jake. This is Chinatown!

Jack Nicholson alias J.J. Gittes i
Roman Polanskis *Chinatown*

Filmens plotmæssige kerne er da også netop en eftersøgning af en forsvunden ægtemand, men jagten udvikler sig i flere lag og rinder ud i både økonomisk kriminalitet og et familiemæssigt opgør med blodskam som motiv. Chinatown, som Gittes forlod som betjent, bliver alligevel hans skæbne som privatperson. Et symbol på den sump af råddenskab, forvirring og kaos, Los Angeles er her i 1937. Og det kinesiske står for både det enigmatisk-labyrintiske ved Los Angeles, men også for sminkede facader, bag hvilke slum og korruption har til huse, og hvor magten regerer skjult, men hensynsløst.

Chinatown dekonstruerer sin egen nostalgi som periodefilm med epokens kvinde- og mandebilleder i tidens kostumer. Ingen kan udtale hovedpersonens efternavn, Gittes, korrekt, og kvinden i filmens plot, Evelyn Mulwray (spillet af Faye Dunaway), er på én og samme tid både mor, datter og elskerinde! Som et pust fra den klassiske film noir spilles hendes far af selveste John Huston, der i rollen som patriarken Noah Cross er indbegrebet af alt det onde. Han er magnaten, som fuldstændig udmanøvrer kommune og amt. Og samtidig både voldtager og dræber sine egne børn!

Polanski har mere end nogen anden instruktør formået at rekonstruere Los Angeles' ufatteligt grænseløse 'indavl', dens væren-sig-selv-nok som en stat i staten, den rigeste by dengang og nu i hele USA – byen, hvor 'anything goes', og intet bliver opklaret, endsige bragt for retten. Det er dette Los Angeles, Philip Marlowe skal forstås ud fra. Ligesom Robert Altmans Marlowe-film, *The Long Goodbye*, er Roman Polanskis og Robert Townes *Chinatown* en interteksuel hyldest til og en original udvidelse af den klassiske film noir og dens by, LA.

LA is a great big freeway –
put a hundred down and buy a car.

Burt Bacharach, "Do you know the way to San José?"

Sol over noir. Postmoderne tænkere og kunstnere med franskmanden Jean Baudrillard i spidsen har længe set Los Angeles som en lang diskursiv storby, der netop ingen begyndelse, afslutning eller midte har. Som i Bacharachs slager "Do you know the way to San José?", sunget af Dionne Warwick, er LA en stor og enestående motorvej, hvor du skal køre i bil med benzin på egne drømme om at blive en stjerne i byens mest berømte forstad, filmbyen Hollywood. En forstad, som på mange måder blev og var hele verdens kulturelle hovedstad fra midten af 30'erne til slutningen af 40'erne. At tænke sig, at man kunne møde Thomas Mann og Bert Brecht på strøget ud til Santa Monica, og i den anden ende af dette urbane landskabs brede boulevarder støde ind i den franske filminstruktør Jean Renoir eller den tyske filosof Theodor W. Adorno.

At den amerikanske film noir var nok så meget præget af europæisk filmstil, periodens eksistentialisme, antifascistiske kulturradikalisme og civilisationskritiske sortsyn, er oplagt – således som Friedrich og Davis fremhæver i deres respektive bøger om byen – og evident på baggrund af genrens fødsel og modtagelse. Den mentale og ideologiske bagage, emigranterne distribuerede frit og kvit blandt filmbyens unge kunstnere, skuespillere og ikke mindst de ærkeamerikanske, venstreorienterede intellektuelle, der så gerne ville dreje film på en ny og anderledes måde. Men byen, Los Angeles, lignede hverken Berlin eller Paris, London eller for den sags skyld New York.

For europæisk sindede kunstnere, fra unge Billy Wilder til modne Fritz Lang og hurtigt ældede Raymond Chandler, blev Los Angeles med sine grænser uden ende, sin smagløse forbrugerisme og historistiske blandingsstil til et modernitetens mareridt. Men samtidig også en mageløst mystisk buffet med netop det modernes lækkerier i form af dyre biler og villige kvinder og mænd, luksus fra væg til væg, vareæstetik på snart sagt alle hylder og allerede i mellemkrigstiden en moderne komfort, som andre nationer først skulle kende langt senere, nogle endnu ikke.

Men hverken gamle eller nye films noirs om Los Angeles lader sig entydigt forblænde af solen over noir. De viser igen og igen et såkaldt paradis, asfalteret sort med både det ene og det andet.

Noter

1. Søren Pold har i sin bog *Ex Libris, Medierealistisk Litteratur. Paris, Los Angeles & Cyberspace* en glimrende gennemgang af Los Angeles' bymæssige udviklinger i relation til filmbyens opvækst, byens forfattere og mytologi: "Los Angeles Kinematografi – romanen i filmvirkeligheden", s. 189-245.
2. I *The Long Embrace* tolker Judith Freeman denne rastløse og rodløse omflakken som et sindbillede på en moderne nomadetilværelse netop knyttet til en by, som kviksølvagtigt og chokerende, med kriminalitet, ghettoisering og jordskælv, ændrer sig som kulisser, der rulles ind og ud på den urbane scene.
3. I *Efterskrift til Rosens navn* (1984) inddeler Umberto Eco krimihistorier i tre former for labyrinter. Den omtalte Rhizo-labyrint mangler en Ariadne-tråd og er derfor både åben og lukket. Man går i ring. Denne aura af udvejsløshed skildres utroligt fint i Dmytryks *Murder, My Sweet,* hvor en torteret og narkotiseret Marlowe surrealistisk går igennem en række døre, som aldrig hører op.
4. Samarbejdet mellem unge Billy Wilder og ældre Raymond Chandler på filmen *Double Indemnity* var mildt sagt katastrofalt på grund af deres ulige syn på Los Angeles.

Europæeren Wilder så nærmest på byen som Weimar-republikkens Berlin – nu med solskin og swimmingpool – mens den anglofile Chandler opfattede Los Angeles som Sodoma og Gomorra – nu med biler og neonlys (Moffat 1977).

Litteratur

Chandler, Raymond (1975). *The Little Sister.* London, Penguin Books.

Conard, Mark T. (2007) (red.). *The Philosophy of Film Noir.* Lexington, University Press of Kentucky.

Davis, Mike (1993). *City of Quartz – Excavating the Future of Los Angeles.* New York, Vintage Books.

Freeman, Judith (2007). *The Long Embrace.* New York, Pantheon Books.

Friedrich, Otto (1986). *City of Nets. A Portrait of Hollywood in The 1940s.* London, Headline House.

Gross, Miriam (1977) (red.). *The World of Raymond Chandler.* London, Weidenfeld and Nicholson.

Irwin, John T. (2006). *Unless The Threat Of Death Is Behind Them. Hard-Boiled Ficition and Film Noir.* Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Marling, William (1995). *The American Roman Noir.* Athens, Georgia, University of Georgia Press.

Michaëlis, Bo Tao (2008). "Chandler på bio". In: *Jury* nr.140. Bromma.

Moffat, Ivan (1977). "On The Fourth Floor of Paramount – Interview with Billy Wilder". In: Gross, Miriam (red.): *The World of Raymond Chandler.* London, Weidenfeld and Nicholson.

Pold, Søren. (2004). *Ex Libris. Mediерealistisk Litteratur. Paris, Los Angeles & Cyberspace.* Odense, Syddansk Universitetsforlag.

Philips, Gene D. (2000). *Creatures of Darkness – Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir.* Lexington, University Press of Kentucky.

Ward, Elizabeth og Silver, Alain (1987). *Raymond Chandler's Los Angeles.* New York, The Overlook Press.

Manhattan (Woody Allen, 1979).

Barndommens gader

Woody Allens minder om New York

Af Jan Oxholm

> Han elskede New York City. Han forgudede byen ud over alle grænser … Han var for romantisk, når det gjaldt Manhattan, som han var med alting.
>
> *Manhattan* (Woody Allen, 1979).

Woody Allen har sin helt egen 'Rosebud'. Ikke Charles Foster Kanes berømte kælk, men derimod fødebyen New York, der er en vigtig brik i forståelsen af Woody Allens film. Som et kært minde kan den nu 73-årige auteur ikke glemme den stemning fra New York, som han oplevede i sin barndom:

> Jeg er helt sikkert et barn af storbyen, og jeg føler mig hjemme, når jeg går rundt i gaderne … ikke i en bil eller et tog. Jeg kender Manhattan som min egen bukselomme. Jeg ved, hvordan man

finder rundt. Og hvilke restauranter man skal besøge, og hvilke man skal undgå. Jeg føler mig bare hjemme i byen. (Cit. in Sunshine 1993: 80).

Samtidig er han bange for at 'miste byen' og bekymret for de forandringer, det moderne New York gennemgår. Og det er netop i dette psykologiske spændingsfelt mellem et nostalgisk og et moderne storbyrum, Woody Allen portrætterer sin elskede by.

New York er både "uforanderlig og under konstant forandring," skrev den amerikanske journalist E.B. White i sit klassiske essay "Here is New York" fra 1949. Det er primært det *uforanderlige* New York, Woody Allen iscenesætter i sine film. Og det er en af grundene til, at miljø- og karakterskildringerne i hans film minder så meget om hinanden. I dag er Woody Allen ikke en instruktør, som er med til at udvikle og udfordre filmkunsten, men hans position som New York-instruktør er og forbliver unik.

Neurotiske newyorkere. *Annie Hall* (1977, *Mig og Annie*) udgør sammen med *Manhattan* (1979) og *Hannah and Her Sisters* (1986, *Hannah og hendes søstre*) Woody Allens tre vigtigste New York-film. I disse hovedværker er New York ikke bare en anonym location, men en synlig og aktiv medspiller i de små, episodiske historier, der fortælles.

I de tre film, der har Woody Allen både bag og foran kameraet, befinder vi os i et nostalgisk-romantisk univers, hvor gaderne ikke er vædet i blod, men fyldt til bristepunktet med attraktive tilbud fra museer, biografer, koncertsale og jazzklubber. Udgangspunktet er Manhattans luksuøse Upper East Side, hvor Woody Allen udlever sin eskapistiske længsel efter en svunden tid i selskab med kunstinteresserede newyorkere, der lever i en verden af ubegrænset underholdning, frihed og bevægelse.

I de tre film kan man opleve nogle af Woody Allens mest neurotiske og navlebeskuende figurer: den intellektuelle og usikre komiker Alvy Singer i *Annie Hall*, den barnlige og narcissistiske tv-forfatter Isaac Davis i *Manhattan* og den nervøse hypokonder og tv-producer Mickey Sachs i *Hannah and Her Sisters*. Som mange andre af Woody Allens karakterer slås de med selvskabte problemer *en masse*. De er deres egne værste fjender. Alle tre lider af angst og tvangstanker, men de er også nostalgikere af natur. De "længes ihjel", med et udtryk hentet fra den norske psykiater Finn Skårderuds bog *Andre rejser*:

Det er let at blive hjemløs i tiden. Og intensiteten i de samfundsmæssige forandringer gør, at holdepunkter går tabt. Nostalgien er et tabsfænomen, men det er ikke længere tab af hjemstedet, men af overblik og orienteringsevne. Og så søger vi tilflugt i vore egne historier. Vi fylder vore erindringer med følelser og holder dem frem som vanvittigt betydningsfulde, vi urolige "nomader i nuet". Nostalgien bliver en del af vores arbejde med at skaffe os en identitet. (Skårderud 2004: 298-99).

Således har også Woody Allens neurotikere deres alvorlige identitetsproblemer: De kan ikke finde den sande kærlighed, de boller på kryds og tværs, går hele tiden til læge og psykolog, citerer Sigmund Freud og har som urolige "nomader i nuet" mistet overblikket og kontrollen med deres eget liv. Derfor har de virkelig brug for at leve i en tryg og velkendt by, hvor de kan føle sig hjemme.

I *Annie Hall* fremstår New York som et fredfyldt åndehul, hvor man kan udveksle forelskede blikke i solnedgangen foran Brooklyn Bridge. I Los Angeles, derimod, går det helt galt for Alvy Singer. Han har en masse fordomme om denne

Woody Allen og Diane Keaton i *Annie Hall* (1977, *Mig og Annie*).

narkobetændte og kulturløse by, hvor man holder jul under en brændende sol, og hvor "julemanden får solstik". Han føler sig fremmedgjort og er klart på udebane.

I *Manhattan* er et passioneret kys på balkonen, en udsigt til Central Park og Empire State Building i forening med George Gershwins "Rhapsody in Blue" på lydsiden med til at skabe et overjordisk rum. Men den barnlige Isaac Davis er rastløs og jagter konstant kærlighed og bekræftelse. Denne 42-årige selvretfærdige narcissist beder sjovt nok sin 17-årige elskerinde Tracy om "ikke at være så moden".

Og så er der selvfølgelig tv-produceren Mickey Sachs fra *Hannah and Her Sisters*: den ultimative hypokonder, som hele tiden føler sig syg og konstant tænker på døden. Han "længes ihjel", han hader den larmende punkmusik, som han hører på sin mislykkede date og vil hellere sidde og lytte til Cole Porters blide kærlighedsmusik i stille, stilfulde omgivelser. Han er typen, der er så fuld af sig selv, at en susen i øret hurtigt bliver til en svulst i hjernen.

New Yorks mange ansigter. Woody Allens New York er som en tryg puppe om hans 'længselssyge' karakterer og skiller sig derved ud fra de fleste andre filmiske skildringer af metropolen, fra D.W. Griffith og King Vidors til John Cassavetes, Spike Lee og Martin Scorseses.

Der er to sejlivede myter om New York, som manifesterer sig såvel på film som i litteraturen: Storbyen tolkes enten som en

Frank Sinatra, Jules Munshin og Gene Kelly som syngende sømænd på vulkaner i *On the Town* (1949, *Sømænd på vulkaner*, instr. Stanley Donen og Gene Kelly).

dystopisk fængselscelle eller som et utopisk fristed. Fra litteraturens verden kan nævnes eksempler som Paul Austers *The New York Trilogy* (1985-88, *New York trilogien*), hvor storbyens labyrintiske univers indgår som en aktiv del af de mystiske krimihistorier. Tom Wolfes *The Bonfire of the Vanities* (1988, *Forfængelighedens bål*), der stiller skarpt på storbyens dobbeltrolle, fra en finansspekulants dekadente liv på Manhattan til slummen i Bronx. Og i Bret Easton Ellis' *American Psycho* (1990) fremstår New York som apatiens og materialismens højborg.

På film er byen siden D.W. Griffiths kortfilm *The Musketeers of Pig Alley* (1912), der udspiller sig i det fattige og kriminelle Lower East Side, fortrinsvis blevet portrætteret som et faretruende og/eller voldeligt rum – tænk blot på film som *Sweet Smell of Success* (1957, *Magtens sødme,* instr. Alexander Mackendrick), *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969), *Once Upon a Time in America* (1984, *Der var engang i Amerika,* instr. Sergio Leone) og, ikke mindst, Martin Scorseses *Taxi Driver* (1976), hvis ekspressionistiske billeder fra asfaltjunglens kloak står i diametral modsætning til Woody Allens romantisk-impressionistiske billeder af Manhattans imponerende skyline.

Sideløbende med de filmiske fremstillinger af New Yorks skyggesider er der imidlertid også en lang tradition for at tolke byen som et romantisk og fortryllende fristed, hvor bestemte kvarterer fun-

gerer som idylliske landsbyflækker, fra *On the Town* (1949, *Sømænd på vulkaner,* instr. Stanley Donen og Gene Kelly) og *Breakfast at Tiffany's* (1961, *Pigen Holly,* instr. Blake Edwards) til *When Harry Met Sally* (1989, *Da Harry mødte Sally,* instr. Rob Reiner).

Woody Allens New York giver mindelser om de scener fra *On the Town*, hvor byens berømte vartegn og monumenter udforskes ned til mindste detalje, og storbyens puls bliver et billede på de tre sømænds energiske frisind og afbræk fra den mere dystre hverdag i marinen. Og hvor New York samtidig for sømændene står som et billede på de mange storbykvinder, der kun venter på at blive lagt ned. En opfattelse, som den entusiastiske fortællerstemme fra Woody Allens *Manhattan* istemmer: "For ham betød New York smukke kvinder ..."

Forestillingen om New York som et romantisk og eventyrligt frirum går som en rød tråd gennem såvel *On the Town* og *Breakfast at Tiffany's* som Woody Allens film. Med sin pulserende musik, sine panoramiske supertotaler, sin glidende iscenesættelse og sin virtuose udnyttelse af *off screen*-rummet foregriber *On the Town* i mangt og meget Woody Allens nostalgiske billeder fra barndommens gader. En lignende tilgang til byen ses i *Breakfast at Tiffany's*, hvor New York beskrives som et farverigt og eksotisk rum, især i det eksklusive område omkring juvelforretningen Tiffany & Co. på 57th Street, hvor excentriske Holly Golightly (Audrey Hepburn) færdes om morgenen til de sentimentale toner af "Moon River".

Mesterværket *Manhattan*. *Manhattans* imponerende åbningssekvens med 61 forskellige indstillinger af New Yorks museer, monumenter, skyskrabere, broer, restauranter osv. kan minde om 1920'ernes avantgardistiske storbysymfonier, og filmen er da også på mange måder et anakronistisk levn fra en svunden tid.

Woody Allen spiller selv den neurotiske tv-forfatter Isaac Davis, der prøver at finde kærligheden. I filmens indledende monolog hører vi Isaac beskrive den moderne storby som "... en metafor for den nutidige kulturs forfald. Det var svært at eksistere i et samfund lammet af stoffer, høj musik, fjernsyn, kriminalitet, affald."

For Woody Allens alter ego er New York et beskyttende rum, der helst ikke må forandre sig. Meget symptomatisk kommenterer Isaac på et tidspunkt nedrivningen af en gammel bygning med ordene: "Byen forandrer sig virkelig." Privatpersonen Woody Allen har været ude med lignende udtalelser om de stigende forandringer i New Yorks bybillede: "Jeg er meget opmærksom på arkitekturen i New York, og jeg er meget vred over, at de nye bygninger dukker op, uden at man tager hensyn til stedets helhed." (Cit. in Björkman 1994: 157).

En scene i *Hannah and Her Sisters* er central i den sammenhæng: Her kører de kultursnobbede newyorkere rundt med en engageret arkitekt, som viser storbyens gamle, sjælfulde bygningsværker frem. Da han med harme udpeger en moderne rædselsbygning, ser vi helt konkret Woody Allens bekymring for en by, som er under konstant forandring.

Og i *Manhattan* kommer bekymringen bl.a. til udtryk i form af en parallel til den 17-årige Tracy, der meget mod Isaacs vilje også vil forandre sig. Til sidst i filmen fraråder Isaac hende at rejse til London, for akkurat som New York vil hun udvikle sig og miste sin uskyld: "Du vil forandre dig ... om seks måneder vil du være en helt anden person."

Mesterværket *Manhattan* er en uomgængelig nøgle til at afkode og forstå Woo-

Woody Allen og den 'forandringstruede' Tracy (Mariel Hemingway) i *Manhattan* (1979).

dy Allens storbybilleder. "The film is loaded with New York scenes and landmarks," lyder det i en rosende anmeldelse af filmen (Cit. in Spignesi 1992: 339). Som *On the Towns* sømænd, der synger om New Yorks mange distrikter fra nord til syd – "The Bronx is up, but the Battery's down" – favner *Manhattan* det meste af byen fra Upper East Side, Upper West Side og Central Park, til Soho, Midtown, Queens og Lower East Side; idylliske områder ved det landlige Country Inn samt Nyack i staten New York uden for storbyen med eksklusive butikker og en smukt beliggende lystbådehavn. Desuden dukker Yankee Stadium i Bronx frem i åbningssekvensen akkurat som Staten Island-færgen i Manhattans sydlige havneområde. Tilsammen udgør alle disse kvarterer, hvad man kunne kalde Woody Allens 'mentale bykort'.

Woodys mentale bykort. Skal man sætte på formel, hvad det er, der gør Woody Allens New York-skildringer så unikke, er der især tre ting, der gør sig gældende:

1) Woodys 'mentale bykort'
2) En 'grænseløs' æstetik
3) Excessiv nostalgi

I *The Image of the City* (1960) undersøger den amerikanske by-teoretiker og arkitekt Kevin Lynch byboernes 'mentale bykort' eller storbyens visuelle 'aflæselighed'. *Kvarterer*, *knudepunkter* og *vartegn* kan ifølge Lynch fungere som vigtige pejlemærker for den enkelte bybo.

Manhattan kan ikke blot fremvise en

perlerække af new york'ske *kvarterer*, den byder også på en række *knudepunkter* for Isaacs færden – som f.eks. Queensboro Bridge og 59th Street Bridge, der ses fra tre forskellige vinkler og sammen med Central Park er de steder, Isaac Davis igen og igen vender tilbage til. Selv åbningsbilledet af Empire State Building og Chrysler-bygningen ses fra den symbolske bro ved Roosevelt Island i East River.

Nogle af knudepunkterne er samtidig *vartegn*. Det gælder bl.a. Empire State Building, Chrysler-bygningen og Queensboro Bridge, men filmen byder også på andre new york'ske vartegn som det berømte Gucci, Plaza Hotel og Radio City Music Hall; luksusbygninger som Dakota og Central Park West med de karakteristiske tvillingetårne, og kendte restauranter som f.eks. art deco-restauranten Empire Diner og Isaac Davis' (samt Woody Allens) yndlingsrestaurant, Elaine's. Altsammen tryghedsskabende pejlemærker for den urbane neurotiker.

Manhattan breder sig således ud over hele byen og er nærmest en slags guide til turistens New York, hvilket også klinger rent med entusiasmen fra *On the Town*, hvor den eventyrlystne Chip (Frank Sinatra) på et tidspunkt siger: "Jeg har lyst til at se alle de berømte steder i New York City."

Som *Manhattan* skrider frem, gentages den samme pointe om New York igen og igen. Det ses især i filmens narrativt uafhængige storbyscener, der ikke bidrager væsentligt til selve plottet, men i en lyrisk kombination af billeder og musik udvikler sig til et decideret storbytema. Andrew Sarris spurgte sig selv i anmeldelsen af *Taxi Driver*, "Hvor mange gange kan man rent filmisk vise, at 42nd Street mellem 7th og 8th Avenue er et helvede på jord?" (Sarris 1976: 146). Sarris har kaldt *Manhattan* for en af 1970'ernes bedste film, men i teorien kunne han have karakteriseret Woody Allens repræsentation af New York med en lignende spydig bemærkning: "Hvor mange gange kan man rent filmisk vise, at Manhattan-øen fra Central Park til Brooklyn Bridge er et paradis på jord?" Isaac Davis' 'mentale bykort' over sin fødeby viser en iøjnefaldende koncentration af orienteringspunkter omkring Central Park, der på en måde er et naturparadis i hjertet af Manhattan.

I *Om storbyen – det kunstige paradis* (1986) deler Ole Thyssen byen op i tre forskellige rum: arbejdsbyen, underholdningsbyen og boligbyen. Underholdningsbyen er stedet:

> ... hvor man køber ind, og hvor man morer sig. De nævnes under ét, fordi indkøb også er underholdning. I butikkerne er der blød musik, kælne varer, broget indpakning og gyldne løfter. Man kan tage en tur i biografen, eller man kan tage et smut ned i indkøbscentret eller måske tage ind til centrum, hvor mennesker fra alle byens egne samles. (Thyssen 1986: 27).

Det er netop disse frie og fornøjelige rum, personerne i *Manhattan* benytter sig af, bl.a. med afslappet shopping i Dean and Deluca's Food Shop, Bloomingdale's og Zabar's samt pusterum i biografen Cinema Studio, hvor de ser intellektuelle film som f.eks. Aleksandr Dovzhenkos *Jord* (*Zemlja*, 1930). Kontrasten til *Taxi Driver* kunne dårligt være større, for i *Taxi Driver* frekventerer hovedpersonen Travis Bickle pornobiografer på Times Square eller slår tiden ihjel med letfordøjelige tv-programmer hjemme i den fugtige lejlighed. Og hvor Travis *kører* igennem byrummet i sin gule taxa som en isoleret "rotte gennem kloakken", der *går* Woody Allens karakterer gennem New York som stedkendte indfødte, der trygt bruger storbyen som et offentligt og levende 'underholdningsrum'.

Travis Bickle (Robert DeNiro) på vej gennem storbyens kloak i sin gule taxa. *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976).

Woody Allens New York er også lysår fra det Brooklyn, der oprulles i Spike Lees *Do the Right Thing* (1989). Brooklyn ligger på den – økonomisk set – forkerte side af East River, og Lees film skildrer et overophedet døgn i Bedford-Stuyvesant-kvarteret, hvor racismen ulmer blandt de forskellige etniske minoriteter i et rum, der meget signifikant er iklædt ekstremt stærke farver. Desuden gøres der flittig brug af skæve billeder og væltede linjer, som i stil med Carol Reeds *The Third Man* (1949, *Den tredje mand*) presser det ustabile storbyrum endnu mere ud af balance. Spike Lees Brooklyn har ikke meget til fælles med det New York, som den sorte lægefamilie fra *The Cosby Show* boede i tilbage i 1980'erne – og det er nærmest det Allen'ske New Yorks diametrale modsætning. Netop det, at der ikke optræder fattige og farvede i Woody Allens film, har da også i årenes løb indbragt ham en del kritik for at lave 'ensidige' New York-portrætter.

Grænseløs æstetik. Ensidigt eller ej, så er Woody Allens New York et romantisk frirum. Sammenlignet med de lukkede og klaustrofobiske universer i *Taxi Driver* og Spike Lees eksplosive Brooklyn synes der at være naturlig plads omkring personerne i *Manhattan*. Det er som om end ikke billedrammerne kan holde på personerne – de går ud og ind af billedfladen, som de har lyst til.

I filmens rolige mise-en-scène tager karaktererne hverken hensyn til kameraet eller til det gyldne snit. I scenen fra Guggenheim-museet i Upper East Side retter

Tracy og Isaac f.eks. blikket mod højre, ud af billedrammen, hvor de tilsyneladende får øje på vennerne Yale og Mary. Gensynet udspiller sig imidlertid ikke *inden for* billedets ramme men meget utraditionelt *uden for* vores synsfelt. Det er et fundamentalt åbent rum med ubegrænset frihed, hvor den uafbrudte kommunikation og bevægelse end ikke kan fastholdes inden for billedrammen.

Brugen af *off screen space* er kendetegnende for æstetikken i *Manhattan* og mange andre Woody Allen-film. I sin samtale med Woody Allen nævner Stig Björkman bl.a. den intense dialogscene mellem Isaac og ekskonen Jill:

> Denne scene er meget elegant lavet, en meget lang og flot koreograferet scene, hvor du nogle gange giver skuespillerne lov til at forlade billedet og forsvinde ud af syne. (Björkman 1994: 110-12).

I den forbindelse er det vigtigt at pointere, at Woody Allens mise-en-scène ikke er usynlig, som Patricia Kruth hævder i sin beskrivelse af kameraets lange køreture i New Yorks gader og stræder: "*Tracking shots*, der centrerede sig om gående personer, var – i hvert fald frem til *Mænd og koner* (1992) – en fast bestanddel af Woody Allens usynlige *mise-en-scène*." (Kruth 1998: 58). For sammen med fotografen Gordon Willis præsenterer Woody Allen et næsten malerisk New York, hvor de dekorative skyskrabere, museer, parker og broers placering i billedkompositionen er gennemtænkt ned til mindste detalje. Som Willis har udtrykt det i forbindelse med lyssætningen og billedkompositionen til *Manhattan*: "Man sætter sig ikke for at lave billederne grimme; man prøver at lave dem romantiske, charmerende og smukke." (Goodhill 1982: 1188).

Woody Allen beskriver i rosende vendinger sin europæisk-inspirerede fotograf: "Han er en mester i skygger, en mester i clairobscur." (Björkman 1994: 24). Den dramatiske brug af lys og mørke kommer især til udtryk ved Gordon Willis' brug af baglys, der skaber atmosfærefyldte konturer om personernes ansigter i en grad, så de undertiden næsten smelter sammen med storbyens egne konturer af broer, skyskrabere, træer, bænke og gadeskilte – som f.eks. solopgangen ved Queensboro Bridge eller den klassiske New York-silhuet ved Central Park, hvor aftensolens sidste stråler ses imellem to skyskrabere. Her er baglyset med til at skabe forestillingen om New York som et luftigt og næsten 'overjordisk' rum.

Willis og Allen åbner desuden rummet ved deres brug af store fuldtotaler, der ikke splittes op af rastløse bevægelser eller en nervøs montage. Helt ned i deres valg af objektiv udvider de rummet – som i den lange, uklippede indstilling med Isaac og Mary, der vandrer rundt i New York-nattens gader. Her kunne Willis og Allen have valgt at bruge en fast telelinse, men i så fald ville rummet være blevet reduceret til ren flade. I stedet bruger de et bevægeligt, bakkende kamera, der ikke alene giver rummet dybde, men også fremhæver personernes bevægelsesfrihed. Da Isaac og Mary f.eks. runder et gadehjørne, kan vi konkret se, at de rent fysisk kommer videre.

De glidende, horisontale kamerabevægelser anvendes i næsten samme form i den to år ældre *Annie Hall*, der også er fotograferet af Gordon Willis. Det flydende kamera følger Isaac og vennerne på gaden, hvor de for det meste går uforstyrret af New Yorks ellers ofte overvældende horder af mennesker. Tænk blot på gadebilledet i nøglescenen fra King Vidors *The Crowd* (1928, *En søn af folket*), hvor hovedpersonen John Sims omringes af en ligeglad folkemængde.

Michael Caine og Barbara Hershey på gaden i *Hannah and Her Sisters* (1986, *Hannah og hendes søstre*).

Dertil kommer bredformatet, der også er med til at øge personernes bevægelsesfrihed. Som Christian Braad Thomsen skriver om Gordon Willis' sort-hvide billeder af New York: "De er holdt i det brede CinemaScope-format, der normalt ikke bruges til et så intimt kammerspil, men som her skaber rum omkring personerne og placerer dem i netop Manhattan." (Braad Thomsen 2000: 337).

Endelig bevirker fraværet af tekniske fiksfakserier som telelinser, cirkulære panoreringer, dynamiske tiltninger og forvrængende effekter, at New York i *Manhattan* fremstår som et mere tilgængeligt og 'renere' rum. Selv de nervøse zooms, der ellers blev brugt så flittigt i 1970'ernes film, er fravalgt i *Manhattan*.

Excessiv nostalgi. På overfladen er *Manhattan* nok en bittersød komedie om modernitetens komplikationer for en gruppe intellektuelle i Upper East Side, men det er i bogstaveligste forstand den sentimentale nostalgi, der stjæler billedet. Isaac er således den fødte nostalgiker: Hans yndlingsfilm er Jean Renoirs *La grande illusion* (1937, *Den store illusion*), han ser W.C. Fields-film i tv sammen med Tracy, han refererer til gamle filmstjerner som Veronica Lake og Rita Hayworth og stjæler den klassiske sætning "We'll always have Paris" fra *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) som svar på Tracys spørgsmål om deres parforhold.

Nostalgien forplanter sig til byen, der ledsages af musik fra 1920'erne, samtidig med at der trækkes filmiske tråde tilbage til

storbyens fortid og tabte uskyld i romantiske storbyskildringer som *42nd Street* (1933, *42. gade,* instr. Lloyd Bacon) og *Nothing Sacred* (1937, *En pige på sjov,* instr. William A. Wellman).

"Efter at have set den igen indser jeg, at den er mere subtil, mere kompleks, og den handler ikke om kærlighed, men om tab," skriver den amerikanske filmkritiker Roger Ebert (Ebert 2001) om *Manhattan*. Det nostalgiske blik på New York kommer ikke mindst til udtryk i scenen med droskekøreturen i Central Park med dens stiliserede silhuet-belysning, klassiske George Gershwin-melodier, nærværende dialog uden gadestøj, den rolige montage og ikke mindst de sort-hvide billeder.

"Filmen får dig næsten til at glemme alle hundelortene på gaderne," lød det fra en biografgænger efter premieren i 1979 (McCann 1991: 30). Og ifølge Dean Goodhill er *Manhattan* "måske det mest romantiske billede af livet i The Big Apple, der nogensinde er set i biografen." (Goodhill 1982: 1188). Kun i en enkelt scene afbrydes romantikken af en bittersød ironi – da Isaac i en båd på Central Park Lake mudrer sin hånd til i søens plørede vand. I resten af filmen er Woodys romantiske visioner om New York næsten for meget, hvilket hans alter ego, Isaac, erkender i scenen med den hyperromantiske droskekøretur i Central Park: "Det er så banalt, det er for meget, jeg kan næsten ikke tro på det".

Selv om filmhistorien også byder på andre romantiske New York-film, skiller Woody Allens blik på storbyen sig ud, og Foster Hirsch rammer hovedet på sømmet i sin analyse af *Manhattan*: "Det er forfriskende at se en film, hvor livet i storbyen faktisk redder mennesker." (Hirsch 1991: 97).

Sex and the City. Bygger Woody Allen selv videre på en romantisk storbytradition, så har han også fået sine efterfølgere. I den romantiske komedie *When Harry Met Sally* tegner Rob Reiner således et portræt af New York, der på mange måder minder om Woody Allens. Også her er byen et fristed for neurotikere.

Woody Allen synes desuden at spøge i Wayne Wang og Paul Austers *Smoke* (1995), selv om handlingen her er henlagt til Brooklyn. Nærmere betegnet den lokale tobakskiosk, der drives af den lommefilosofiske Auggie Wren (Harvey Keitel) og udgør nærmiljøets trygge samlingssted. Paul Auster har engang beskrevet New York som "et både enestående og rædselsfuldt sted" – i filmen udtrykt ved tobaksforretningens landsbymiljø på baggrund af politiets hylende sirener. *Smoke* er en minimalistisk, næsten semi-dokumentarisk historie om et storbykvarter, der i kraft af filmens dvælende rytme og statiske kameraindstillinger synes at hvile i sig selv – i pagt med den, for en storby som New York, usædvanlige kollektive humanisme, filmen skildrer.

Sørgeligt eller ej kan man måske også ane en smule af Woody Allens signatur i pigefilmen *Sex and the City* (Michael Patrick King, 2008). I modsætning til drengerøvsfilmene *Sin City* (Frank Miller og Robert Rodriguez, 2005) og *Watchmen* (Zack Snyder, 2009) præsenterer *Sex and the City* et klart og overskueligt, mentalt bykort for Manhattans overklasse og en grænseløs, glamourøs romantik i fejende flotte supertotaler. Og ligesom i Woody Allens film er omdrejningspunktet en lille gruppe neurotiske newyorkere, som lever og ånder for deres by. Som en lang række af Woody Allens karakterer er de fire storbykvinder Carrie, Samantha, Miranda og Charlotte sexfikserede 'nomader i nuet', konstant på udkig efter den sande kærlighed.

Nærmiljø i Brooklyn: Harvey Keitel som den lommefilosofiske tobakshandler og fotograf Auggie Wren i Wayne Wang og Paul Austers *Smoke* (1995).

I de senere år har Woody Allen lavet film i Europa – bl.a. de to modne succeser *Match Point* (2005) og *Vicky Cristina Barcelona* (2008). I den første danner London en farverig baggrundskulisse for en klassisk skæbnefortælling, og i den anden giver den varmblodige stemning fra kulturbyen Barcelona ekstra saft og kraft til et sensuelt trekantsdrama. Men i sin seneste film, *Whatever Works* (2009), er han tilbage på Manhattan i fin form.

Når man ser Woody Allens New York-film, får man kun fortalt én storbyhistorie ud af mange millioner livshistorier fra øen Manhattan. Men det er en interessant historie, som Woody Allen sagtens kan fortælle igen og igen, fordi han netop placerer sine fortællinger i et psykologisk og komplekst spændingsfelt mellem nostalgi og modernitet, orden og kaos, tryghed og neuroser. Woody Allens mytologiske billeder af New York har derfor for længst brændt sig fast i den kollektive hukommelse. Og til forskel fra Orson Welles' kælk fra *Citizen Kane* (1941, *Den store mand*) går Woodys barndomsminder aldrig op i røg – i hvert fald ikke på film.

Litteratur

Baudrillard, Jean (1987). *Amerika*. København, Akademisk Forlag.

Baxter, John (1998). *Woody Allen: A Biography*. London, Harper Collins Publishers.

Björkman, Stig (1994). *Woody Allen on Woody Allen: In Conversation with Stig Björkman, 1993*. New York, Grove Press.

Clarke, David B. (1997) (red.). *The Cinematic City*. London, Routledge.

Ebert, Roger (2001). "Manhattan". In: *Chicago Sun-Times, http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/200108/REVIEWS08/103180301/1023*

Goodhill, Dean (1982). "Manhattan: Black and White Romantic Realism". In: *American Cinematographer* 63.11.

Hirsch, Foster (1991). *Love, Sex, Death & The Meaning of Life*. NewYork, Limelight Editions.

Kruth, Patricia (1998). "New York fortolket – metropolen set gennem Martin Scorseses og Woody Allens linser". In: Palle Schantz Lauridsen (red.): *Filmbyer*. Hellerup, Forlaget Spring.

Lynch, Kevin (1960). *The Image of the City*. Massachusetts, The M.I.T. Press.

McCann, Graham (1991). *Woody Allen: New Yorker*. Paperback Edition. Cambridge, Polity Press.

Oxholm, Jan (2004). *Blik for New York City*. København, Frydenlund.

Sarris, Andrew (1976). "Confessions of a Wishy-Washy Critic". In: *The Village Voice*, 16.02.1976.

Skårderud, Finn (2004). *Andre rejser*. København, Tiderne Skifter.

Spignesi, Stephen J. (1992). *The Woody Allen Companion*. Kansas, Andrews and McMeel.

Sunshine, Linda (red.) (1993). *The Illustrated Woody Allen Reader*. London, Jonathan Cape.

Thomsen, Christian Braad (2000). *Drømmefilm*. København, Gyldendal.

Thyssen, Ole (1986). *Om storbyen – det kunstige paradis*. København, Haase og Søn.

White, E. B. (1949). *Here is New York*. New York, The Little Bookroom, 2000.

Death Wish (1974, *En mand ser rødt*, instr. Michael Winner).

Byen bløder

Selvtægt og urbanitet i *Death Wish*-serien

Af Jacob Lillemose og Karsten Wind Meyhoff

I begyndelsen var junglen – skoven, hvor der er vilde dyr – stedet, hvor der var fare på færde. Men vi overvandt junglen. Som civiliserede mennesker søgte vi tilflugt i byerne for at opnå sikkerhed. Oprindeligt var netop det byens funktion. Og i sidste ende besejrede vi også dyrene; som Biblen har fortalt os, blev vi herskere over de vilde dyr i vildmarken, og vi skiftede junglen ud med byen. Men nu er byen igen blevet jungle, stedet hvor der er fare på færde. (Will Eisner i Eisner/Miller 2005: 214)

Paul Kersey, hovedpersonen i Michael Winners *Death Wish* (1974, *En mand ser rødt*), er en lovlydig borger i New York City. Sammen med sin smukke kone bor han i en stilbevidst lejlighed på Riverside Drive og har gjort karriere som byplanlægger i et velrenommeret arkitektfirma. Han er indbegrebet af en frisindet new yorker, der har formået at videreføre nogle af 1960'ernes visioner i et velfungerende, civiliseret liv, og hvis hjerte, som han selv udtrykker det, "bløder lidt for de underbemidlede." Han repræsenterer fremskridtet, den optimistiske tro på, at mennesket kan skabe en bedre verden for sig selv – i hans tilfælde gennem byplanlægning og arkitek-

tur. Men årtiet er 1970'erne, og New York Citys fremtid ser alt andet end lovende ud. Umiddelbart er det dog ikke noget, som påvirker Kersey. I modellerne på hans arbejdsbord figurerer der ingen kriminelle. Her hersker modernistisk orden og fornuft. Det er den 'internationale stil's[1] stramme, enkle og geometriske former, og bygningerne står hvide og uberørte af den virkelighed, de skal placeres i.

Men da indbrudstyve dræber hans kone og voldtager hans datter, ændres hans verdenssyn radikalt. Hans reaktion overtrumfer den rationelle dømmekraft, og troen på de menneskelige og samfundsmæssige kvaliteter i den moderne storby forsvinder. Kersey bliver en inkarnation af ordsproget: "en konservativ er en frisindet, som er blevet berøvet af virkeligheden."[2] Angst for at bevæge sig rundt i byen bevæbner han sig med en sok fyldt med mønter til brug i selvforsvar. Men angsten viger snart for vrede, og for at få hævn og retfærdighed begynder Kersey at drive rundt i byens gader bevæbnet med en pistol, på udkig efter gerningsmændene og andre af deres slags. En selvtægtsmand er født.

Som Paul Talbot redegør for, var selvtægtsmanden Paul Kersey en kontroversiel figur (2006: 18-30). Filmpublikummet strømmede til biograferne og jublede, når Kersey skød storbyens 'freaks'. Omvendt så flere medier *Death Wish* som det arketypiske eksempel på den type af moralsk dubiøse voldsfilm, der vandt stærkt frem i de amerikanske biografer i 1970'erne og eksploderede i antal de følgende årtier. De kritiserede Kerseys brutalitet for at repræsentere en samfundsskadelig og misforstået handlen. Nogle mener, at Hollywood aldrig tilgav Bronson for at tage imod rollen, der oprindeligt var tiltænkt Steve McQueen, som dog takkede nej.

Bronson havde med sin medvirken i film som Sergio Leones westernopera *Once Upon a Time in the West* (1968, *Vestens hårde halse*) og Michael Winners to actionfilm *The Mechanic* (1972, *Mechanic – menneskejægeren*) og *The Stone Killer* (1973) allerede skabt sig et ry som en koldblodig dræber på filmlærredet og var et oplagt andetvalg. Om rollen fik så afgørende en betydning for Bronsons videre karriere, som nogle har spekuleret i, er svært at afgøre. Men Paul Kersey blev ikke desto mindre arketypisk for Bronsons efterfølgende roller, og næsten alt for symbolsk er hans sidste film *Death Wish V. The Face of Death* (1994, *En mand ser rødt 5*, instr. Allan Goldstein).[3]

Brian Garfield, der skrev romanforlægget *Death Wish* i 1972, tog offentligt afstand fra Winners filmatisering, ikke mindst på grund af Bronson, som han mente reducerede selvtægtsmanden til en simpel voldsmand, og skrev som direkte svar efterfølgeren *Death Sentence* (1976), som ekspliciterede hans modstand mod selvtægt. *Death Wish*-serien rummer åbenlyst de voldsforherligende tendenser, som senere blev typiske for amerikanske film. Og over sine mere end tyve år udvikler serien sig til et voldsorgie, mest ekstremt i *Death Wish IV. The Crackdown* (1987, *En mand ser rødt 4 – hævnen*, instr. J. Lee Thompson), hvor Kersey, der nu betegner sig selv som 'Døden', har skiftet sin kaliber .32 Smith & Wesson ud med et arsenal af automatrifler og som en slags lejesoldat nedkæmper hele tre narkoligaer. Men *Death Wish*-serien rummer også tendenser i andre retninger, særligt i de tre første film. Her behandler serien en række centrale sociale og etiske problematikker vedrørende selvtægtsmotivets betydning i amerikansk kultur. Og snarere end at forsøge at anvise løsninger beskriver serien deres kompleksitet og portrætterer

Charles Bronson som byplanlæggeren Paul Kersey i *Death Wish* (1974, *En mand ser rødt*, instr. Michael Winner).

Paul Kersey som en tvetydig figur, hinsides populærkulturelle stereotyper. Frem for at være et partsindlæg for berettigelsen af selvtægt eller at reducere selvtægt til et spørgsmål om enten at være for eller imod Kersey, stiller filmene udfordrende spørgsmål om selvtægtens betydning: Er Kersey en nødvendig helt eller et symptom på en by i krise? Er han egoistisk hævner eller social mobilisator? Er det byplanlæggeren Paul Kersey eller selvtægtsmanden Paul Kersey, der tegner New York Citys fremtid?

I forlængelse af disse spørgsmål vil denne artikel argumentere for, at *Death Wish*-serien snarere end et voldsorgie skal ses som en refleksion over en ideologisk splittelse i det moderne USA. En splittelse, der har udgangspunkt i forholdet mellem menneske og system, individuel frihed og samfundsmæssige strukturer, retfærdighedsfølelse og lovens ord, og som udkrystalliseres inden for den historiske kontekst af det, Jane Jacobs har beskrevet som "de amerikanske storbyers død og liv".[4] I dette perspektiv repræsenterer Kerseys selvtægtsmand ikke blot et moralsk dilemma, men en radikal kritik af de principper, den moderne storby er bygget på.

Et motiv, en genre. *Death Wish* er ikke den eneste amerikanske film fra 1970'erne, hvor selvtægtsmotivet tematiseres. Faktisk er der så mange 'selvtægtsfilm', at man kan tale om fremkomsten af en decideret genre, sådan som blandt andre Joan Allen, Seth Cagin og Philip Dray samt Eric Lichtenfeld har gjort.[5] Flere kritikere som f.eks. Lichtenfeld ser disse film som en slags subgenre

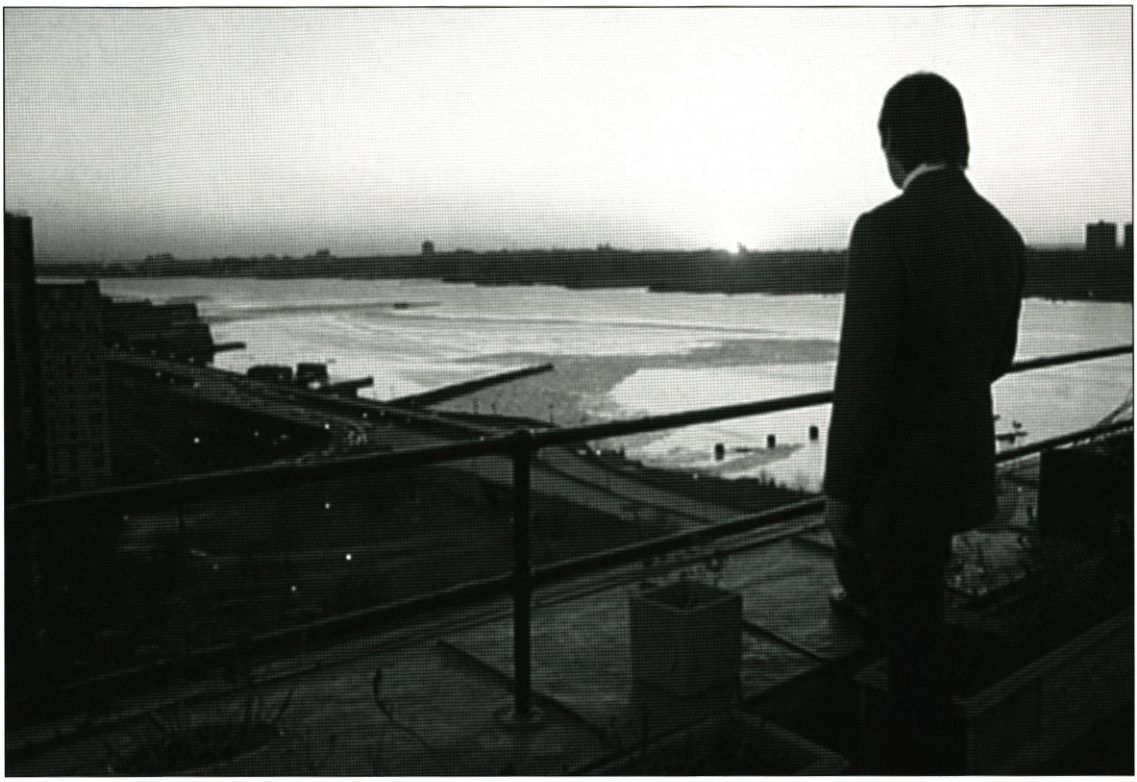
inden for actionfilmgenren. Men fokuseringen på filmenes actionelement bagatelliserer selvtægtsmotivet til en katalysator og et alibi for vold, og dermed til et sekundært aspekt snarere end det centrale tema. I dette perspektiv kritiseres selvtægtsfilm, som nævnt ikke mindst *Death Wish*, ofte for at være degenereret underholdning og populistisk spekulation med chauvinistiske, racistiske og moralsk anløbne dagsordner. Ved at tale om selvtægtsfilm uafhængigt af actionfilmgenren er det derimod muligt at diskutere selvtægtsmotivet som en selvstændig psykologisk og ideologisk problematik, hvor volden er sekundær, om end ikke en bagatel.

Selvtægtsfilm er nogle af de mest mindeværdige og vitale film fra perioden. Ikke så meget på grund af deres eksplicitte vold, men på grund af deres skarpe, dramatiske og udfordrende skildringer af den amerikanske tilstand. De beskriver, hvordan den fejlslagne krig i Vietnam, økonomisk lavkonjunktur, institutionel tumult samt en generel kulturel orienteringsløshed efter 1960'ernes fremtidsoptimisme sætter deres præg på perioden og den såkaldt almindelige amerikaners liv.

Paul Kersey og hans medselvtægtsmænd i de andre film er da heller ikke voldpsykopater, der handler i blodrus, men typisk netop almindelige amerikanere – taxachauffører, revisorer, arkitekter, matematikprofessorer, politimænd – for hvem det sociale og politiske system har spillet fallit i det Amerika, de har kendt og troet på. Den amerikanske drøm er endt som et levende mareridt. I dette perspektiv kan diagnosen bag selvtægtsmotivet i lettere karikeret form sammenfattes sådan: Amerika er i krig med sig selv, og undtagelsestilstanden har bredt sig til hele samfundet. Med Robert F. Kennedys udtryk om fagforeningerne er det en krig mod "an enemy within", en indre fjende. Og hverken politi, militær eller regering er i stand til at bringe orden i det sociale kaos og beskytte borgerne mod overgreb. Derfor er der kun én løsning tilbage: Borgeren – som individ eller kollektiv – må selv tage affære og med vold fjerne de destruktive elementer og tilbagevinde (forestillingen om) dét Amerika, hvor der hersker respekt og orden, så enhver, uanset herkomst, race, religion, køn osv., frit kan realisere sine drømme.

Det er oftest ikke bare en krig mod kriminelle, men også mod de nye tiders frisindede og alternative strømninger, der udgør en trussel mod nationens kulturelle identitet. Og selv om selvtægtsmændene i de fleste tilfælde sejrer, så består filmenes kulturpessimisme. Det fredelige og retfærdige Amerika, de kæmper for, fremstår både som en historisk illusion og som en umulighed i nutiden. Filmene skildrer nationen som en kultur med vold som sit civilisatoriske fundament, fanget i en skæbnesvanger, selvdestruktiv spiral, som i *Joe* (1970, John G. Avildsen), hvor reklamemanden Bill under nedskydningen af en flok hippier kommer til at slå sin egen datter ihjel.

Hvorfor fremhæve *Death Wish*-serien i denne sammenhæng? I forhold til film som *Dirty Harry* (1970, Don Siegel), Sam Peckinpahs *Straw Dogs* (1971, *Køterne*) og Martin Scorseses *Taxi Driver* fra 1976 er serien nok mindre prominent, både hvad angår filmisk håndværk og skuespillerpræstation. Denne artikel argumenterer for, at serien rummer særlige kvaliteter i sin beskrivelse af selvtægtsmotivet gennem figuren Paul Kersey og hans forhold til storbyen, der gør, at den skiller sig ud fra andre film i genren. Kersey er ikke, som seriens danske titel indikerer, blot 'en mand der ser rødt'. Han er repræsentant for den almindelige amerikaners oplevelse af et fundamentalt



Paul Kersey og hans by. *Death Wish* (1974, *En mand ser rødt*, instr. Michael Winner).

tab og efterfølgende hjemløshed i storbyens systematisering af menneskers liv, og hans selvtægtsmotiv et komplekst og problematiserende udtryk for denne tilstand. Han er på én og samme tid en fejl og en regulerende instans i det urbane system, han er skabt af og har været med til at skabe og gerne vil bevare. Og netop denne ambivalens gør *Death Wish*-serien til en interessant eksponent for selvtægtgenren.

Selvtægtens historie og mytologi. Et af de afgørende karaktertræk ved *Death Wish*-serien og selvtægtsgenren i 1970'erne er, at den trækker på tankegods fra en lang tradition for selvtægt i amerikansk historie og mytologi. I den amerikanske historiker Richard Maxwell Browns bog *Strain of Violence. Historical Studies of American Violence and Vigilantism* lyder indgangsreplikken illusionsløst: "Vold har stort set ledsaget hvert eneste skridt i vor nations udvikling." (Brown 1975: 3).

Til den udbredte voldsanvendelse hører en lang tradition for selvtægt, som Brown knytter sammen med en social konservatisme og opretholdelsen af det amerikanske klassesamfunds værdier om lov og orden og den private ejendomsret: "Kriminelle og uregerlige individer, der truede samfundets strukturer, er ihærdigt blevet mødt med vold af de officielle og uofficielle kræfter, som har til formål at opretholde lov og orden." (Ibid.: 4). Forsvaret for social orden har impliceret folkelige ratificeringer af voldsanvendelse, der ikke er rodfæstet i de institutionaliserede praksisser (retssystem, politi osv.), samt nedsættelse af selvtægts-

grupper, vagtværn eller professionelle *regulators* med midler til at genoprette orden i bestemte sociale værdiers navn.

Historisk set knytter der sig ofte romantiske forestillinger om frihed og retfærdighed til disse grupper, som allerede tidligt havde sans for at fabrikere velklingende navne, der kunne generere myter om deres aktiviteter. Til de sagnomspundne grupper hører The South Carolina Regulator Movement, The San Francisco Vigilance Committee of 1856, Pinkertons, Ku Klux Klan og nutidens Minuteman Project. Sidstnævnte opererer i grænseegnene mellem Mexico og USA, hvor de sørger for at holde illegale immigranter ude af amerikansk territorium.[6] Flere af disse selvtægtsgrupper er omgærdet af mystik, men det ændrer ikke ved, at deres aktiviteter trækker lange spor af blod og mord efter sig op gennem den amerikanske historie.

I mange tilfælde har selvtægt historisk set udmøntet sig i sammenstød mellem mennesker og grupper med forskellig opfattelse af, hvilke værdier og hvilken orden der skal opretholdes (ibid: 4). Drivkraften i mange af disse sammenstød er dels en stærk social konservatisme, hvor den hvide del af befolkningen søger at bibeholde deres magt og privilegier. Denne kamp indeholder typisk elementer af racisme, klassekamp, religion og andre værdier, der skaber en uhellig cocktail af vold, idealisme og egoisme. Og det idémæssige tankegods om retfærdighed i selvtægtstænkningen bliver et skalkeskjul for alle mulige idiosynkratiske dagsordener.

Selvtægt finder imidlertid også sted i forsøg på at mobilisere social forandring og sanktionere fundamentale, men uindfriede amerikanske værdier. Black Panther Party (1966-76) kæmpede eksempelvis for lige rettigheder og sortes ret til selvforsvar, mens Weather Underground Organizations (1969-77) aktiviteter blev ført under et banner af frihedskamp og oprør mod et fascistisk samfund. Selvtægt bedrives også af enkeltindivider. Fra det vilde vestens *gunslingers* og dusørjægere til nutidige enmandshære som Ted Kaczynski (f. 1942) og Timothy McVeigh (1968-2001), der hver især angreb officielle instanser med bomber.[7] I det hele taget er der utallige eksempler på amerikanere, der som protest mod lovgivning, sager eller tendenser griber til selvtægt af voldelig karakter.

Fælles for disse forskellige former for selvtægt er en mistro til eller direkte modstand mod samfundets magtinstanser. Motiverne spænder fra opretholdelsen af tingenes tilstand til revolution, og som ideologisk størrelse går selvtægt således på tværs af traditionelle politiske positioner.

Kersey i *gun country*. Til trods for sine liberale aner knytter Paul Kerseys selvtægt an til den ideologisk konservative del af den amerikanske selvtægtstradition. Klangbunden for Kerseys vendetta er med andre ord de ideologiske hensigtserklæringer, en lang række selvtægtsgrupper allerede formulerede i 1800-tallet:

> Vi tror på doktrinen om folkets suverænitet; at dette lands folk er de egentlige suveræne. Vi tror på, at folket har ret til at beskytte sin ejendom og tage affære over for forbrydere efter bedste skøn, når lovene, skabt af dem, som er blevet udvalgt af folket, ikke længere er i stand til at beskytte det. (Cit. in Brown 1975: 95).

Teksten er fra 1858 og bærer titlen "Resolution of northern Indiana vigilantes". Den bygger på en grundlæggende skelnen mellem privat og offentlig ejendomsret. Folket er det suveræne subjekt, der afgiver magt og autoritet til nogle delegerede, som til gengæld laver love for at beskytte folket mod individer, der truer den etablerede sociale orden. Fungerer denne overenskomst

ikke, har folket ret til at beskytte sig selv og selv agere domstol.

I den amerikanske forfatnings anden tilføjelse hedder det: "En velreguleret milits, der er nødvendig for at opretholde en fri stats sikkerhed, og folkets ret til at have og bære våben skal ikke krænkes."[8] Men hvem er folket, og hvordan vurderer man, om de officielle institutioner fungerer efter hensigten? Disse grundlæggende spørgsmål må så at sige besvares af hver enkelt amerikaner. Er det lovens ord eller våbnets magt, der er øverste autoritet?

Går man et skridt videre for at forstå, hvad der kan udløse en tilsidesættelse af loven og de eksisterende institutionelle praksisser, så støder man ind i mere eller mindre klare definitioner på grupper eller individer, der netop truer den givne ordens forestillinger om det gode liv. I en anden tekst fra midten af 1800-tallet finder vi følgende formulering af problemstillingen:

> Hver eneste fiber i kroppen vibrerer af vrede og væmmelse, når vi møder en bandit, en morder eller en marodør. Vi afskyr sentimental blødsødenhed. Tanken om myrdede ofre, vanærede kvinder, plyndrede vejfarende, brændende huse og alle de andre beviser på skurkagtighed, udelukker fuldkommen nåde efter vores mening. Ære, sandhed og selvopofrelse i kampen for retfærdighed og menneskehedens bedste – disse dyder er vores, vi havde nær sagt guddommelige, ledestjerner; men for de lave, brutale, ondskabsfulde, dovne, ignorante, uforskammede, lystige og blasfemiske skurke, der hærger vore frontiers, har vi kun én følelse til overs: afsky – dybfølt, stærk og uforanderlig. For disse tilfælde er rebet det eneste middel, vi har til rådighed.[9] (Cit. in Brown 1975: 95).

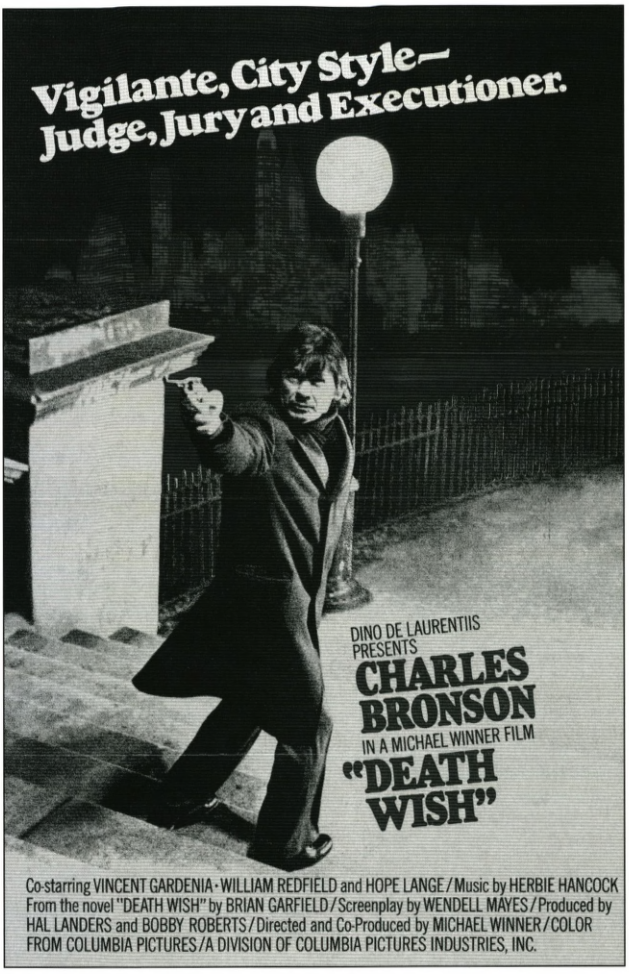
Vreden, der udløser selvtægt, er dels rettet mod kriminelle individer – navnlig dem, der truer andre på livet og ikke respekterer ejendomsretten. Dels er den rettet mod alle, der udviser brutalitet, ondskab, dovenskab, dumhed, uforskammethed, lyst og blasfemi – kort sagt alle, der ikke lever op til de uskrevne regler for et arbejdsomt og borgerligt liv i overensstemmelse med det republikanske fællesskabs værdier (respekt, ærlighed, selvopofrelse).

Paul Kersey giver ikke nogen offentlig erklæring om sine motiver. Ikke desto mindre er hans selvtægtsmotiv på afgørende punkter baseret på et had mod særlige samfundsgrupper, der svarer til 1800-tallets misdædere. Kersey har ingen tillid til, at loven, hverken domstolene eller politiet, kan yde ham retfærdighed. *Death Wish* og en lang række andre af 1970'ernes selvtægtsfilm trækker således på en lang tradition for civil ulydighed (regressiv såvel som progressiv) og selvbestemmelse, i hvilken forfatningens anden tilføjelse spiller en afgørende rolle.

I *Death Wish* får Paul Kersey netop sin første pistol af en overbevist *second amendment*-tilhænger, der minder ham om, at "this is gun country." Men hvor "folkets ret til at besidde og bære våben" ifølge forfatningstilføjelsen er formuleret som en nødvendighed for at sikre "den fri stats sikkerhed", så antager den i forhold til selvtægtsmotivet problematisk karakter og udgør på paradoksal vis en trussel mod staten. Det er med denne tradition i baghovedet, Kersey tager affære i storbyen.

Det Vilde Østen i 1970'erne. Det New York City, hvor *Death Wish*-serien tager sin begyndelse i starten af 1970'erne, er en by på randen af sammenbrud på grund af raceuroligheder og fattigdom. Flere kvarterer havde karakter af deciderede krigszoner, og byens økonomi var truet af bankerot. I sine erindringer beskriver fotografen Allan Tannenbaum billedligt situationen:

> Beskidt, farlig og forarmet. Sådan var New York City i 1970'erne. 1960'erne var endnu ikke forbi, og krigen hærgede stadig i Vietnam og leverede brændstof til foragt for regeringen. Nixon og



Plakat til *Death Wish* (1974, *En mand ser rødt*, instr. Michael Winner).

Watergate-skandalen skabte mere foragt, kynisme og skepticisme. En kombination af stagnation og inflation skabte økonomisk en fornemmelse af en sygdomstilstand. I 1973 ramte den arabiske olieembargo yderligere den amerikanske økonomi hårdt og førte til ulykkeligt lange benzinkøer. Forholdene i Harlem og Bed-Stuy var gruopvækkende med forladte bygninger og udbredt fattigdom. Undergrundsbanen var overdækket med graffiti, og togene var upålidelige. Det var som om hele infrastrukturen var i forfald. Politisk korruption, sløset bogføring og krigens pris var ved at slå byen ihjel. Times Square, hvor verdens veje mødtes, var smudsig og tarvelig. Det var alfonser, ludere og narkohandlere, der ejede natten. Kriminalitet var omsiggribende, og politiet kunne intet stille op for at stoppe den. "Son of Sams"[10] tilfældige mord fyldte new yorkere med endnu mere frygt. Parkerne var også i forfald. Plænerne var tomme, og det flød med affald. Røvere og voldtægtsmænd huserede. Da styret for den stolte by New York blev tvunget til at bede den føderale regering om en finansiel redningsaktion, sagde præsidenten nej. Daily News' overskrift sagde det hele: "Ford til Byen – Drop dead!" (Tannenbaum 2004).

Forholdene i New York afspejlede sig tydeligt i arkitekturen, hvorfor det også giver god mening, at Winner lader Kersey være arkitekt, snarere end revisor som i Garfields forlæg, da dette var et erhverv med vital betydning for den aktuelle situation.[11] Skyskraberne – fra Empire State Building (1930) og Seagram Building (1958) til Twin Towers i World Trade Center (1970-2001) – der udgjorde byens vartegn og symboliserede dens magt og rigdom, tårnede i dramatisk kontrast til ruinerne i ghettoerne og de tomme fabriksbygninger, hvor kun kunstnere og subsistensløse turde bo. Som Rem Koolhaas nogle år senere diagnosticerede det i sit 'retroaktive manifest' *Delirious New York*, var byen "arena for den vestlige civilisations dødskramper" (Koolhaas 1978).

Men hvor Koolhaas så nye muligheder for arkitekturen hinsides modernismen i denne urbane febervildelse, var det de færreste new yorkere, som kunne få øje på andet end en håbløs virkelighed. For dem var det modernistiske projekt ikke blot stødt på grund, men imploderet og havde efterladt dem med usikkerhed og frygt, hvorfor flere af dem, op mod en million, flyttede eller rettere flygtede ud af byen til forstæderne, præcis som Paul Kerseys kollega.[12] New York City var Det Vilde Østen, og i stedet for store løsninger på tegnebordet måtte der handles lokalt og personligt af dem, der turde blive tilbage i byen.

Det er i denne historiske sammenhæng, at *Death Wish*-serien fungerer som en kritisk kommentar til New York City, og

til dels også Los Angeles, som ekstreme eksempler på den moderne storby som et defekt, dehumaniserende og samfundsødelæggende system. Sat på spidsen kan *Death Wish*-filmene beskrives som en lang dystopisk elegi over den moderne storbys forfald til en anarkisk samfundstilstand, styret og reguleret af kriminelle. Det kommer til udtryk gennem en dyster iscenesættelse af storbyen som et ureguleret mylder af mennesker, der lystfuldt og hæmningsløst boltrer sig i opløsningens muligheder.

Skeler man til Garfields romanforlæg *Death Wish* fra 1972, præsenteres New York netop som et skue af en fortabt underverden:

> Times Square var et væskende sår og vrimlede med sminkede ludere, gabende turister, svansende trækkerdrenge og mænd, som stjålent smuttede ind i pornoteatrene. Man så mange gadebetjente, to og to, og de var formodentlig korrupte, for ellers burde halvdelen af de tilstedeværende for længst være arresteret. Hér var pølen med det virkelige bundfald. De triste ansigter gled forbi i det stærke neonlys, og Paul gik hurtigt videre, opfyldt både af afsmag og vrede. (Garfield 1974: 141).

New Yorks indbyggere er i Kerseys øjne ikke længere individer, men forvandlet til 'pølen' og til 'bundfald', der er danske oversættelser af *the scum*, *the freaks*, *the creeps*, *the filth* og termer i samme dur.

Diagnosen af den moderne storbys lovløse tilstand gør dels indbyggerne til potentielle ofre, der dag og nat kan blive udsat for tilfældige overgreb og pludselig død, dels bliver byen et udtryk for de ansvarlige instansers manglende evne til at opretholde retssamfundet og civil orden. Kerseys selvtægt er et desperat og dybt problematisk forsøg på at håndtere og omvende denne udvikling.

Selvhad og urban kritik. Kerseys egen udvikling til selvtægtsmand tager meget sigende sin begyndelse langt væk fra storbyen. På en rekonvalescerende forretningsrejse til Arizona præsenteres han for en anden urban model i Tucson, Arizona, en legendarisk by i Det Vilde Vestens mytologi, og ikke mindst for en anden forståelse af forholdet mellem arkitektur og land.

Kunden, som Kersey arbejder for, en velhavende og excentrisk cowboy ved navn Ames Jainchill, tager ham med ud til byggegrunden, for at han skal se landskabet, inden han begynder at planlægge projektet. Den underforståede dagsorden er, at Jainchill opfatter Kersey som repræsentant for den modernistiske arkitekturs brutalitet, der er tænkt og tegnet i et kontor i storbyen uden at være i kontakt med, endsige tage hensyn til landskabet. Da Kersey til Jainchills krav om ikke at jævne to bakker med jorden svarer, at det ville betyde, at en masse rum stod uudnyttet hen, replicerer Jainchill, at i stedet for at tale om udnyttelse af rum skulle "I store entreprenører" begynde at tale om "rum for liv, rum for mennesker, for heste og køer."

Som det diametrale modbillede til New York City, der netop er bygget på bulldozet jord, er Tucson en by, hvor det er menneskene og landskabet, der definerer arkitekturen, og ikke omvendt. Her lever ånden fra pionererne, der drog vestpå, før landet blev målt op, sat i orden og udstykket af Kerseys forgængere (Linklater 2002). Det er (idealet om) det oprindelige Amerika før storbyen som en mulig ny begyndelse. Genopdagelse og videreførelse af traditionen har erstattet modernistisk progressivitet som drivkraft for byplanlægningen.

Kersey ender med at levere et projekt, der ikke bare er i overensstemmelse med Jainchills krav, men også gør ham så begejstret, at han forærer Kersey en pistol i afskedsgave, som han kan tage med hjem til New York City.[13] Jainchill kan således siges

En mand med en gun. *Death Wish* (1974, *En mand ser rødt*, instr. Michael Winner).

at repræsentere et dobbelt omvendingspunkt for Kersey, dels i forhold til byplanlægning, dels som direkte medvirkende til hans udvikling til selvtægtsmand. Gennem Jainchill understreges den grundlæggende forbindelse mellem kritik af modernistisk byplanlægning og retten til og nødvendigheden af at bære våben.

Men det er en anden erfaring i Tucson, der udgør det egentlige omvendingspunkt for Kersey, og som er anledning til gaven. En aften inviterer Jainchill Kersey med hen i den lokale skydeklub. Her prædiker Jainchill over, hvordan et skydevåben er som et stykke værktøj, der "holder ræven ude af hønsehuset, banditter ude af banken." Modsat borgerne i New York City kan borgerne i Tucson roligt gå gennem byen efter mørkets frembrud, fordi de ikke bare har ret til at bære våben, men også til at anvende dem om nødvendigt.[14] Efter sin lovtale giver Jainchill Kersey en pistol af en model, der var udbredt i Det Vilde Vesten. Kersey, der ellers just har fortalt, at han var militærnægter under Korea-krigen, rammer lige midt i skydeskiven og griber umiddelbart efter interesseret en Colt, der ifølge Jainchill har tilhørt "a real gunfighter named Candy Dan" i slutningen af 1800-tallet. Kersey affyrer pistolen og rammer igen midt i skydeskiven. Det viser sig, at han er vokset op med skydevåben, som søn af en jæger. Men efter faderens død på grund af et vådeskud lovede han sig selv "aldrig mere at røre skydevåben" og valgte i stedet at følge moderens værdier. Valget var dog ikke let, for som han med en pistol i hånden siger, elskede han sin far.

Gennem episoden i skydeklubben kommer Kersey i kontakt ikke bare med sin egen, men også med Amerikas fortid og bliver mindet om fraværet af en stærk faderfigur, ikke bare i sit eget, men også i nationens liv efter 1960'ernes kulturrevolution.

Kerseys rejse til Tucson fungerer som en *rite de passage* tilbage og ikke frem i tiden, sådan som hans arbejde som byplanlægger ellers foreskriver. Den skaber en slags historisk omvending, hvor New York City bliver det 20. århundredes udgave af Tucson, og Kersey en moderne udgave af den sherif, som han overværer skyde en flok banditter for turisterne i forlystelsesparken Old Tucson, hvor Det Vilde Vestens historie er forvandlet til underholdning. Modsat turisterne ser Kersey iscenesættelsen som en reel virkelighed, en mulig fremtid.[15]

Selv om Jainchill opfordrer Kersey til at flytte til Tucson, vælger han at blive i New York City. Men ved hjemkomsten er han en anden person, og den storby, han hele sit voksne liv har identificeret sig med, er ham pludselig fremmed og truende. Han forsætter sit arbejde for fremskridtet, i *Death Wish III* (1985, *En mand ser rødt 3*, instr. Michael Winner) endda med sit eget firma. Men det sker med en ny reaktionær erkendelse af, at byplanlægning ikke alene kan skabe orden og sikkerhed for samfundets borgere. Det kan kun borgerne selv: ved at tage loven i egen hånd. Det konstruktive arbejde på tegnebordet må suppleres med destruktion på gadeplan, udført ikke med bulldozere, men med våben. Ud over at være udtryk for en farlig skizofreni, der i *Death Wish IV* koster ham muligheden for et ægteskab og dermed en tilbagevenden til tiden før *Death Wish*, rummer Kerseys selvtægtsmotiv således også et grundlæggende element af skyldbevidsthed og selvhad. Den form for byplanlægning, som han repræsenterer, er jo den indirekte årsag til både hans kones og datters død.

Denne fortolkning af Kerseys selvtægtsmotiv kvalificeres også af seriens titel, *Death Wish*, der har sin oprindelse i en sætning fra Wendell Mayes' udkast til manuskriptet, som ikke kom med i filmen. Sætningen lyder: "Man må være sindssyg for at handle som denne selvtægtsmand. Man må have et dødsønske." (Talbot 2006: 17-18). 'Death wish' betegner ifølge Oxford English Dictionary "an unconscious desire for one's own death," mens det i psykiatrisk terminologi også kan referere til et ubevidst ønske om *andres* død. Kerseys selvtægtsmotiv rummer denne dobbelte betydning. For selv om han dræber kriminelle, så er det i yderste konsekvens resultatet af hans eget arbejde, han slår til mod.

De kriminelle er den *unheimliche* tilbagekomst af det, som storbyens civiliseringsproces har fortrængt. Derfor må han gøre regnskabet op, New York Citys såvel som sit eget, for så vidt de overhovedet kan adskilles. Paradoksalt nok ved en ligeså *unheimlich* tilbagekomst af det, han som repræsentant for denne civiliseringsproces havde fortrængt i sig selv, nemlig brugen af våben. Og ligesom han som byplanlægger nøje beregner detaljerne i sine projekter, så er han som selvtægtsmand konsekvent i sin handling. Som han formulerer det i *Death Wish III*: "You have to kill them all. Otherwise, what's the point?" En totalløsning på gadeplan, der med et morbidt twist spejler byplanlægningens totalløsninger på det overordnede strukturelle plan.

Social organisator? Fortolkningen af Paul Kersey som en kølig og egoistisk dræber har nok sin berettigelse. Et gennemgående fokus i *Death Wish*-serien er dog samtidig, hvordan hans selvtægtsmotiv spiller sammen med kriminalitetsbekæmpelse i det

Paul Kersey (Charles Bronson) i aktion i New Yorks subway i *Death Wish* (1974, *En mand ser rødt*, instr. Michael Winner).

omgivende samfund, hvor han opnår status af en slags nødvendigt onde eller ligefrem af borgerhelt. På den ene side instrumentaliseres Kersey af det politiske system, og på den anden side repræsenterer han borgernes ret til at handle uafhængigt af dette system. Det er en dobbeltrolle, som serien lader fremstå klart.

Især hans forhold til politiet, storbyens detroniserede magtfaktor, er væsentligt i denne sammenhæng. Da politiet i seriens første film identificerer ham som "the vigilante", arresterer de ham ikke, ej heller offentliggør de hans navn. De beder ham i al hemmelighed om at rejse ud af byen. Kersey rejser til Los Angeles, hvor seriens anden film udspiller sig. Her genfinder han det civiliserede livs ro og orden, lige indtil hans datter kidnappes og under et flugtforsøg springer i døden, og selvtægtsmanden genopstår. Politiet i Los Angeles får fornemmelsen af, at der er en selvtægtsmand på spil, og kontakter politiet i New York City for at høre om deres erfaringer. Politiet i New York City indser hurtigt, at det er Kersey-historien, der gentager sig. Og for at undgå, at det skal komme frem, at man i sin tid lod Kersey gå, sender de en mand til Los Angeles for at arrestere ham og bringe ham tilbage til New York City. Det lykkes imidlertid ikke, og Kersey undslipper endnu en gang arrestation, selv om politiet kender til hans skyld.

I seriens tredje film vender Kersey tilbage til New York City, hvor en politichef, der erklærer sig som fan af Kersey, 'hyrer' ham i kampen mod en bande, der terroriserer et kvarter og har slået en af Kerseys venner ihjel. Politichefen må dog hurtigt sande, at han har igangsat en proces, han ikke kan kontrollere. Snart er det Kersey, der har kommandoen. Uden hensynstagen til politichefens instruktioner, gældende lov eller menneskeliv leder Kersey den målrettede

udslettelse af banden. Og ligesom i de tidligere tilfælde slipper han for arrestation.

Disse forhold viser, hvor problematisk en figur Kersey er for politiet og dets forhold til loven og det politiske system. På den ene side er han en kriminel selvtægtsmand, der ikke bare bør arresteres, men også udstiller deres magtesløshed. På den anden side er han deres ultimative våben, en uafhængig agent, der ikke er begrænset af lovens ord, og hvis handlinger politiet ikke kan stilles til ansvar for. Det er en slags 'catch-22', hvor Kersey bliver et symptom på en splittelse, dobbeltmoral og selvmodsigelse i det politiske system, hvor politiet er den udøvende magt. Gennem denne skildring stiller *Death Wish*-serien det kritiske spørgsmål, om det er politiet og det politiske system eller Kersey, der er den egentlige kriminelle og sande trussel mod storbyen. Spørgsmålet får yderligere kritisk tyngde, al den stund det er umuligt at svare, når loven, som det er tilfældet, ligger i ruiner – nøjagtigt som kvarteret efter Kerseys udslettelsesaktion.

Politiets ambivalente holdning til Kersey skal også ses i forhold til, at medierne hylder ham som helt, fordi han, modsat politiet, får kriminaliteten til at falde. Denne rolle som borgerhelt er mest udtalt i *Death Wish III*, hvor han er vendt tilbage til New York City. Her bliver han en slags rollemodel og leder for en gruppe ældre borgere – dem, der "for tyve år siden bestemte i denne verden" – i deres væbnede kamp mod en bande, der hærger og styrer kvarteret. Da Kersey flytter ind i sin dræbte vens lejlighed, knytter han sociale relationer til de andre beboere i kvarteret, f.eks. spiser han middag hos den jødiske familie og hjælper det latinamerikanske par. Gennem disse relationer får kampen, ud over at være et bestillingsarbejde og et hævntogt, karakter af et forsvar af fællesskabet i kvarteret og den fredelige sameksistens mellem dets beboere. Kvarteret udgør et mini-Amerika med bred repræsentation af storbyens minoriteter og et eksempel på Jane Jacobs' forestilling om en byplanlægning, hvor menneskene selv og deres forskellighed skaber orden. Uden at være direkte sentimental er Kerseys kamp en kamp for et historisk (bevidst) New York City, som den modernistiske byplanlægning er et definitivt opgør med. Og det er sigende, at det også er den sidste af filmene, hvor han er byplanlægger. Kersey hjælper beboerne med at forsvare sig selv som et fællesskab, og hans selvtægt bliver ikke bare et spørgsmål om kriminalitetsbekæmpelse og retfærdighedsfølelse, men om social selvorganisering.

På den ene side er han et udtryk for daværende præsident Ronald Reagans konservative vision om "mindre regering", og at "det politiske systems eneste magtkilde er det suveræne folk".[16] På den anden side er han et ekko af liberale idéer om samfundet som et selvregulerende økosystem og om bevaring af den kulturelle mangfoldighed, som den amerikanske storby bygger på. Kersey kan altså ikke placeres entydigt i forhold til etablerede ideologiske positioner, men bliver snarere en figur, der udfordrer sådanne positioner. Snarere end at handle med et politisk mål for øje synes Kersey at være opsat på at redde storbyen, New York City, den by han holder af og har savnet, som han udtrykker det i *Death Wish III*. Ikke længere som modernistisk byplanlægger med centralistisk perspektiv, men som socialt engageret amerikaner med det, Jacobs betegner som "locality knowledge" (1961: 436). En mærkværdig cirkel er sluttet. Gennem selvtægten har han genfundet en vision for storbyen, en ny følsomhed over for det menneskelige element, men den kommer til udtryk gen-

nem vold med døden til følge.

Selvtægtsgenren, *revisited and extended*. Med *Death Wish*-serien som eksempel, turde det fremgå, at selvtægtsgenren lægger op til en kritisk diskussion af ideologiske – snarere end moralske – konflikter, der er funderet dybt og smertefuldt i den amerikanske selvforståelse, sådan som den er formet af de seneste 300 års historie. Hinsides actionfilmens universelle voldsforherligelse skildrer selvtægtsfilm komplekse og evigt aktuelle konflikter mellem lov og følelser, rettigheder og retfærdighed, system og individ og storbyen som civilisatorisk højdepunkt og *dead end* i en specifik amerikansk kontekst. Skildringerne har ikke, som i størstedelen af amerikanske mainstreamfilm, karakter af forsoning eller afslutning, men virker netop mere vedkommende ved at lade konflikterne stå uafklarede og ambivalente. I stedet for at hylde USA som stormagt, militært, politisk og moralsk, viser de illusionsløst, hvordan en kombination af den frihed og det mod, der besynges i nationalsangen "Star Spangled Banner", i tilfælde som Paul Kersey kan bringe ikke bare storbyen, men landet i krig med sig selv.

Selvtægtsfilm

Joe (1970, instr. John G. Avildsen)
Billy Jack (1971, instr. Tom Laughlin)
Dirty Harry (1971, instr. Don Siegel)
Straw Dogs 1971, *Køterne*, instr. Sam Peckinpah)
Deliverance (1972, *Udflugt med døden*, instr. John Boorman)
Coffy (1973, *Coffy – den nådesløse hævner*, instr. Jack Hill)
Magnum Force (1973, *Dirty Harry går amok*, instr. Ted Post)
Walking Tall (1973, *Sheriffen, der ikke ville dø*, instr. Phil Karlson)
Death Wish (1974, *En mand ser rødt*, instr. Michael Winner)
Open Season (1974, *Farlig jagt*, instr. Peter Collinson)
The No Mercy Man (1975, instr. Daniel Vance)
The Enforcer (1976, *Dirty Harry renser ud*, instr. James Fargo)
Vigilante Force (1976, instr. George Armitage)
Fighting Mad (1976, *En mand går amok*, instr. Jonathan Demme)
Taxi Driver (1976, instr. Martin Scorsese)
Rolling Thunder (1977, *Iskold hævn*, instr. John Flynn)
A Real American Hero (1978, instr. Lou Antonio)
Defiance (1980, *Køllesmæk til hårde børster*, instr. John Flynn)
The Exterminator (1980, instr. James Gilckenhaus)
Death Wish II (1982, *En mand ser rødt 2*, instr. Michael Winner)
Fighting Back (1982, instr. Lewis Teague)
First Blood (1982, *Rambo*, instr. Ted Kotcheff)
Sudden Impact (1983, *Dirty Harry vender tilbage*, instr. Clint Eastwood)
Vigilante (1983, instr. William Lustig)
Death Wish III (1985, *En mand ser rødt 3*, instr. Michael Winner)
Stand Alone (1985, instr. Alan Beattie)
Death Wish IV. The Crackdown. (1987, *En mand ser rødt – hævnen*, instr. J. Lee Thompson)
Falling Down (1993, instr. Joel Schumacher)
Death Wish V. The Face of Death. (1994, *En mand ser rødt 5*, instr. Allan A. Goldstein)

Noter

1. Den 'internationale stil' er betegnelsen for en modernistisk arkitekturstil, der opstod i 1920'erne og med Le Corbusier, Mies van der Rohe og Walter Gropius i spidsen dyrkede transparens, det ornamentløse og volumen. Betegnelsen blev introduceret i 1932 i forbindelse med en udstilling på Museum of Modern Art i New York City organiseret af Philip Johnson, og stilen markerede et brud med de gotiske og barokke tendenser, som havde domineret fra midten af 1800-tallet. Udstillingen fik stor indflydelse på New York Citys arkitektur, og i løbet af de følgende årtier blev den europæiske stil i en særlig amerikansk fortolkning (ofte betegnet 'International Style II') inspirationen for bygninger som f.eks. FN-bygningen (1947-53), Rockefeller Plaza (1957-59), Guggenheim-museet (1959) og Twin Towers (1970).
2. Ordsprogets oprindelse tilskrives 'neokonservatismens gudfar', Irving Kristol (1920-2009), der har brugt det i sin argumentation for, at neokonservatisme ikke er en ideologi, men en overbevisning.
3. *Death Wish*-serien består af *Death Wish* (1974), *Death Wish II* (1982), *Death Wish*

III (1985), *Death Wish IV. The Crackdown* (1987) og *Death Wish V. The Face of Death* (1995) og udgør tilsammen en kronologisk fortælling med Bronson i den gennemgående hovedrolle som Paul Kersey. Serien er baseret på romanen *Death Wish* (1972) af Brian Garfield. I romanerne hedder hovedpersonen dog Paul Benjamin.

4. *The Death and Life of Great American Cities* er titlen på Jane Jacobs' indflydelsesrige bog om, hvordan den modernistiske byplanlægning fra 1930'erne, især som den manifesterede sig i byplanlægger Robert Moses' planer for New York City, har ødelagt storbyernes indre i både arkitektonisk og eksistentiel forstand gennem dens rationalisering af byens økosystem af organisk liv, som for hende var kimen til et velfungerende samfund, økonomisk såvel som socialt. Som Jacobs udtrykte det, havde design af mennesker erstattet menneskelig handlen som den retningsgivende faktor for storbyens udvikling. Bogen var en væsentlig inspiration for kritikken af den anden fase af den modernistiske byplanlægning i bevægelser som New Urbanism og New Communalism og hos kunstnere som Robert Smithson og Gordon Matta-Clark. Endnu i dag udgør bogen og Jacobs' værk i det hele taget en genkommende reference i diskussionen af amerikansk byudvikling.
5. Se Allen 1977: 293-311; Cagin & Dray 1984; Lichtenfeld 2007b. For en opdatering af genrens udvikling i 1980'erne, se Jeffords 1994. På dansk har Rikke Schubart påpeget selvtægtstematikken i amerikanske actionfilm, se Schubart 2002.
6. For en klar fremstilling af selvtægtsfænomenet i henholdsvis Californiens og Amerikas historie, se Davis 2006 og Culbersons 1990.
7. Ted Kacynzki er også kendt som "the Unabomber," fordi han angreb universiteter og luftfartsselskaber ("airlines"). Timothy McVeigh stod i 1995 bag "the Oklahoma City bombing," der dræbte 168 mennesker og indtil 9-11 var den voldsomste terroraktion inden for USA's grænser.
8. *Constitution of the United States* stammer fra 1787 og er Amerikas grundlov. De første ti tilføjelser, den såkaldte *Bill of Rights*, blev ratificeret i 1791 uden Thomas Jeffersons bifald. Se *American Historical Documents 1000-1904*: 192-211.
9. Citatet er fra Thomas J. Dimsdale: *The Vigilantes of Montana* (1865).
10. Son of Sam (David Richard Berkowitz, født Richard David Falco) var en seriemorder og brandstifter, der terroriserede New York City fra juli 1976 til sin anholdelse i august 1977.
11. Winner har selv forklaret, at grunden til, at man gjorde Paul Kersey til arkitekt, var, at man ikke mente, at Bronson med sit lange hår og muskler ville virke troværdig som revisor. Se Talbot 2006: 8.
12. Se *www.demographia.com* (september 2009)
13. Jainchill-karakteren er ikke med i Garfields roman, hvor Paul Benjamin selv køber sin pistol. Winners tilføjelse er signifikant, ikke mindst fordi Jainchill har så afgørende betydning for Kerseys udvikling mod selvtægtsmand, og den accentuerer filmenes tematisering af forholdet mellem Det Vilde Vesten og New York City som del af en fundamental storbykritik. Således er Jainchill udtryk for, at filmene, snarere end at være en sekundær og endimensionel adaption af romanens selvtægtsmotiv med fokus på volden, er en kompleks og kritisk fortolkning af Paul Benjamin/Kersey-figuren.
14. Denne 'idylliske' fremstilling af Tucson er, som James Sanders har pointeret, ikke historisk korrekt, da Tucson og lignende byer i området lå langt højere end New York City i de fleste kriminalitetsstatistikker. I samme forbindelse betegner Sanders ligeledes portrættet af kriminaliteten i New York City som "urealistisk." For Sanders er denne manipulerende omgang med fakta udtryk for *Death Wish*-seriens forsøg på at lukrere på og stadfæste den amerikanske middelklasses fordomme og frygt for det urbane liv (Sanders 2001: 374-75). Denne kritik var et vedvarende akkompagnement til *Death Wish*-serien, og den tog til i takt med filmenes accelererende vold.
15. Flere kritikere, blandt andre Eric Lichtenfeld, ser episoden i Old Tucson som den centrale under Kerseys rejse til Arizona og uafhængigt af hans øvrige aktiviteter. For Lichtenfeld er det således denne episode, der føder Kerseys (misforståede) rolle som *gunslinger* i den klassiske westerntradtionen. Omvendt argumenter denne artikel for, at episoden skal ses i sammenhæng med Kerseys arbejde for Jainchill, og at hans identifikation med *gunslinger*-figuren er del af en mere omfattende identifikation med måden at leve på i Det Vilde Vesten.
16. Tv-transmitteret tale holdt i 1964 i forbindelse med Barry Goldwaters præsidentkampagne.

Litteratur

Allen, Joan (1977). *Big Bad Wolves. Masculinity in the American Film*. New York, Pantheon Books.

Brown, Richard Maxwell (1975). *Strain of Violence. Historical Studies of American Violence and Vigilantism*. Oxford, Oxford University Press.

Cagin, Seth og Philip Dray (1984). *Hollywood Films of the Seventies: Drugs, Violence, Rock'n'Roll, and Politics*. New York, HarperCollins.

Bill of Rights (1791). *American Historical Documents 1000-1904*. Harvard, Harvard Classics.

Culberson, William C. (1990). *Vigilantism. Political History of Private Power in America*. New York, Praeger Publishers.

Davis, Mike og Justin Akers Chacon (2006). *No One Is Illegal. Fighting Racism and State Violence on the U.S.-Mexican Border*. Chicago, Haymarket Books.

Eisner, Will og Frank Miller (2005). *Eisner/Miller. A one-on-one interview*. Milwaukee, Dark Horse.

Garfield, Brian (1972). *Death Wish*. New York, David McKay Company. (På dansk oversat til *Dræberne* (1974), Berlingske krimiserie, København.)

Garfield, Brian (1975). *Death Sentence*. New York, M. Evans & Co. (På dansk oversat til *Dødsdømt* (1976). København, Berlingske krimiserie.

Jacobs, Jane (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. New York, Random House.

Jeffords, Susan (1994). *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, Rutgers University Press.

Koolhaas, Rem (1978). *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*. New York, Monacelli Press.

Kristol, Irving (2003). "The Neoconservative Persuasion". In: *The Weekly Standard*, årg. 8 nr. 47, Washington.

Lichtenfeld, Eric (2007a). *Action Speaks Louder. Violence, Spectacle, and the American Action Movie*. Middletown, Wesleyan University Press.

Lichtenfeld, Eric (2007b). *Killer Films. Why the new vigilante movies are a lot like the old vigilante movies*. Se: *www.slate.com/id/2173903*

Linklater, Andro (2002). *Measuring America. How the United States was Shaped by the Greatest Land Sale in History*. London, HarperCollins.

Sanders, James (2001). *Celluloid Skyline. New York and the Movies*. New York, Alfred A. Knopf.

Stolberg, Benjamin (1937). "Vigilantism". In: *The Nation*, årg. 145 nr. 7, s. 166-168, New York.

Schubart, Rikke (2002). *Med vold og magt. Actionfilm fra Dirty Harry til The Matrix*. København, Rosinante.

Skoble, Aeon J. (2007). "God's Lonely Man: Taxi Driver and the Ethics of Vigilantism". In: Mark T. Conard (red.): *The Philosophy of Martin Scorsese*. Lexington, University Press of Kentucky.

Talbot, Paul (2006). *Bronson's Loose! The Making of the Death Wish Films*. Lincoln, Universe.

Tannenbaum, Allan (2004). "New York in the 70s: A Remembrance", *The Digital Journalist, www.digitaljournalist.org*.

Spike Lees svedigt pulserende storbyportræt i *Do the Right Thing* (1989).

På sporet af storbyen

Storbyens lyd i nyere amerikansk film

Af Andreas Halskov

I frequently hear music in the heart of noise.
George Gershwin (Cit. in Kahn 2001: 68).

Fra højttalerne lyder Gershwin. *George* Gershwin. Den opulente, velklingende "Rhapsody in Blue" (1924), fremført af Gary Graffman og New York Philharmonic Orchestra, indrammer og fremhæver filmens æteriske billeder. Det ikke bare *ligner* gamle dage – via den sort-hvide cinematografi – det ligefrem *lyder* af gamle dage. Musikken punkteres, og en nostalgisk – ja, næsten radiofonisk – fortællerstemme entrer lydbilledet.[1] "He thrived on the hustle and bustle of the crowds and the traffic," siger fortælleren, og således er scenen sat for en film, der ikke bare omhandler, men sågar er betitlet efter et storbymiljø.

Det er selvsagt åbningen til *Manhattan* (1979), der her refereres til. Woody Allens bittersøde New Yorker-drama er blandt de

mest populære og ikonografiske storbyskildringer i nyere tid. I alt fald, når vi taler om amerikanske, narrative film.

Uhørt! – storbybilleder og storbystøj. I sådanne storbyskildringer placeres handlingen i et ikonografisk urbant miljø, der er lige så centralt for fortællingen som selve historien. Storbyen indrammes af en serie stærkt genkendelige visuelle pejlepunkter: Eiffeltårnet i Paris, Chrysler-bygningen i New York, Hollywood-skiltet i Los Angeles eller, som her, Manhattan Bridge.[2]

Også hos Woody Allen er skildringen fortrinsvis *visuel*, og trods det ovennævnte udsagn ("He thrived on the hustle and bustle of the crowds and the traffic") er filmens *lydlige* indramning af Manhattan sært, nærmest kunstigt stilfærdig.

På et senere tidspunkt i filmen har hovedpersonen Isaac (Woody Allen) i sin ensomhed inviteret den purunge Tracy (Mariel Hemingway) over til sin nye, men svært faldefærdige lejlighed i midten af New York. En lejlighed, som efter Isaac at dømme hverken er lyd- eller vandtæt. "Hør lige engang! Hvad er det for en lyd? Kan du høre den lyd?" som han indigneret spørger med blikket rettet refleksivt ind i kameraet. Kameraet zoomer langsomt ud for at afsløre Tracy, der ligger yderst i den brede seng. Spørgende vender hun sig om mod Isaac, med et uforstående ansigtsudtryk, der indirekte stiller spørgsmålet: "Hvilken lyd?"

Herefter følger et øjebliks stilhed, inden Isaac illustrativt og som en anden japansk *benshi*[3] giver sig til at beskrive den støj, hverken vi eller Tracy kunne høre: "Hvor kommer den fra? Det er som om nogen spiller trompet. Eller saver … Som om nogen saver en trompet midt over."

Som i den klassiske Hollywoodfilm hører vi som filmens lyttere kun det, vi *skal* høre. Og den støj, som Isaac hævder at høre, oplever vi kun gennem hans autoritative fortælling. Vi hører *om* støjen, men aldrig *selve* støjen.

Heri ligger et pudsigt, men nok forståeligt paradoks. Skønt de fleste forbinder storbyen med en voldsom og kaotisk lydkulisse, er de fleste filmiske skildringer af storbyen rolige og ustressende, i alt fald hvad angår lyden. Det trafikale kaos og de store menneskemængder figurerer som *visuelle* motiver i langt de fleste storbyfilm, men uden *auditivt* at belaste tilskuerens sanseapparat.

Der findes imidlertid også film, som arbejder med en egentlig *auditiv iscenesættelse* af storbyen og aktivt fremhæver den storbystøj, vi normalt forsøger at fortrænge både på og uden for lærredet. Film af instruktører som John Cassavetes, Robert Altman, Spike Lee og Jim Jarmusch, der måske på den baggrund kan betegnes som en art 'storbysymfoniens populære arvtagere'.

I film som John Cassavetes' *A Woman Under the Influence* (1974, *En kvinde under indflydelse*), Robert Altmans *Nashville* (1975), Jim Jarmusch's *Permanent Vacation* (1980) og Spike Lees *Do the Right Thing* (1983) er der i alt fald tale om en stærkt lydlig fremstilling af storbyen – i en grad, som bringer mindelser om Walter Ruttmanns *Wochenende* (1930) – en elleve-minutters eksperimentalfilm, som alene via støj søger at indfange Berlins pulserende storbyliv anno 1930.

Schafer og det moderne lydlandskab. Støj er næppe et særskilt moderne fænomen – endsige et fænomen, der alene knytter sig til det moderne storbymiljø. Men koblingen mellem modernitet, urbanitet og støj er samtidig svær at komme udenom. Og

ved indgangen til det 20. århundrede blev støjen da også for alvor et æstetisk og miljømæssigt omdrejningspunkt.

I 1908 angreb den tyske filosof Theodor Lessing således støjen som et "depraverende" træk ved den moderne storby (Lessing 1908: 45), og den østrigske antropolog Michael Haberland – som mente at se en direkte proportionalitet imellem et samfunds grad af støj og 'barbarisme' – tilføjede sågar Bibelen et ellevte bud: "Du må ikke lave støj!" (Haberland 1900: 182).

I sit indflydelsesrige værk *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977) foretager den canadiske komponist R. Murray Schafer en lignende og nu velkendt kobling mellem støj, modernitet og storbyliv.

Det moderne *LoFi-soundscape*, som Schafer kalder det, kendetegnes ved et stressende sammensurium af forskellige simultane lydindtryk, modsat det mere rolige, før-industrielle samfund, som Schafer betegner som et *HiFi-soundscape*. "I et LoFi-soundscape," siger Schafer, "drukner de enkelte akustiske signaler i en kompakt masse af lyde." (Schafer 1994: 43). I det ultimative LoFi-soundscape er forholdet imellem støj og signal således 1:1, og det er, som Schafer udtrykker det, "ikke længere muligt at vide, hvad vi skal lytte til" (ibid.: 71).

En sådan lydkulisse synes at være i direkte modstrid med den klassiske Hollywoodfilm, hvor ikke blot billedet, men også lydbilledet deles op i forskellige planer: Noget *frontaliseres* (vi har forgrund og nærlyd), mens andre elementer – af mindre fortællemæssig relevans – placeres i (lyd)billedets baggrund (mellem- og baggrunds-, fjernlyd og decideret baggrundsstøj).

Som Birger Langkjær udtrykker det:

> Det klassiske lydrum er først og fremmest et funktionelt lydrum, hvor lydene enten holder sig i baggrunden [...] eller træder frem og påkalde[r] sig særskilt opmærksomhed. [...] Lydrummet er ikke realistisk mhp. forholdet mellem lydperspektiv og visuel kommunikation. Den realistiske oplevelseskvalitet ligger i, at lydrummet orienterer os mod handlingens centrale aspekter og udelukker eller nedtoner det for handlingen uvæsentlige. (Langkjær 1997: 54).

Mod en moderne LoFi-realisme. Ikke alene det klassiske samfund, men også den klassiske Hollywoodfilm kan altså i en lydmæssig forstand beskrives som et *HiFi-soundscape*, hvor de enkelte lyde er klart adskillelige, og forholdet mellem signal og støj altid forekommer os gunstigt.

Et direkte opgør med denne *hensigtsmæssighedens æstetik* finder vi hos instruktøren John Cassavetes, der som bekendt lavede film uafhængigt af de store selskaber, og som i 1960'erne banede vejen for en række af tidens amerikanske instruktørdebutanter (heriblandt Martin Scorsese, Hal Ashby, Francis Ford Coppola og William Friedkin).

I tråd med tidens europæiske nybølger – i særdeleshed film som Godards *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*) – og med et mobilt optageudstyr som det, 60'ernes franske dokumentarister brugte, skabte Cassavetes en ny, upoleret realistisk æstetik, præget af en ulden og til tider *uhensigtsmæssig* lydside. Bevidst uhensigtsmæssig, vel at mærke.

Et tydeligt eksempel på dette finder vi i den nu uomgængelige *A Woman Under the Influence* – en upoleret skildring af personlige og mellemmenneskelige kriser i et ufokuseret og larmende L.A.

Omtrent midtvejs inde i filmen ligger den stadig mere labile Mabel (Gena Rowlands) i sengen sammen med sin mand Nick (spillet af Peter Falk) – en klassisk arbejder. Mens store dele af deres samtale drukner i Falks karakteristisk mumlende

Mabel (Gena Rowlands) venter på skolebussen. *A Woman under the Influence* (1974, *En kvinde under indflydelse*, instr. John Cassavetes).

udtryk, forstår vi som tilskuere, at Mabel ikke blot savner sine børn, men menneskeligt nærvær i det hele taget. "Pludselig savner jeg alle," som hun spagfærdigt udtrykker det, mens hun bevæger sig ud mod entréen, i stadig større afstand af kameraet og dets indbyggede mikrofon.

Der klippes elliptisk. En lettere lurvet Mabel, skudt på afstand med et håndholdt 16mm-kamera, bevæger sig rastløst langs fortovet ud til en stærkt trafikeret vej. Mens dele af ordene ikke lader sig høre for den massive og konstante støj fra de mange biler, forstår vi – om ikke andet på et emotionelt plan – at Mabel, som utålmodigt venter på skolebussen, har mistet tidsfornemmelsen og ønsker at vide, hvad klokken er. Den eklatante mangel på respons understreges af støjen, som ikke uhindret lader os høre – men her lader os fornemme – Mabels mere og mere tydelige desperation over den larmende ligegyldighed fra de tilfældigt forbipasserende.

Som så ofte hos John Cassavetes *udstiller* scenen den frustration og fortvivlelse, som opstår ved en udtalt mangel på medmenneskelig kontakt, snarere end blot at *berette* om en sådan mangel – hvilket afspejler sig i filmens minimale, men ikke af den grund ubetydelige lydbillede.

Det funktionelle lydrums *laden-os-høre* er her blevet til en støjende, LoFi-realistisk *laden-os-føle*, der dels indrammer, dels diagnosticerer et moderne storbysamfund. Et samfund, hvor mængden af mennesker og samtidige indtryk er resulteret i en mellemmenneskelig distance og en hørbar mangel på lydhørhed.

Mabel med voksen Seagram's Seven i barens støjinferno. *A Woman under the Influence* (1974, *En kvinde under indflydelse*, instr. John Cassavetes).

Det autentiske (lyd)rum? I et veloplagt afsnit om filmlyd, der synes indirekte at tale om ovennævnte film, skriver filmhistorikeren Louis Gianetti således i introduktionsbogen *Understanding Movies* (2002):

> I virkeligheden er der en afgørende forskel på 'at høre' og 'at lytte'. Irrelevant lyd frasorteres automatisk af vore hjerner. Når vi taler i et støjende bymiljø lytter vi eksempelvis til personen, der taler, men hører kun i ringe grad lyden af trafik. Mikrofonen er ikke nær så selektiv. De fleste lydspor renses for en sådan eksteriørstøj. En filmsekvens kan rumme en vis mængde støj for at illustrere det urbane miljø, men i dét øjeblik, hvor miljøet er etableret, reduceres eller ligefrem elimineres al miljøstøj for uhindret at lade os høre dialogen.
>
> Efter 1960'erne begyndte en række instruktører imidlertid, i autenticitetens hellige navn, at bibeholde en sådan miljøstøj. Med inspiration fra den franske cinéma vérité – som ofte fraviger simuleret eller genskabt lyd – lod enkelte instruktører, som Jean-Luc Godard, ligefrem reallyden *overdøve* karakterernes dialog. (Gianetti 2002: 217).

Som moderne storbyskildring er Cassavetes' film ude i et dobbelt ærinde – det handler både om en universel menneskelig tilstand og om en specifik samfundsmæssig situation. I denne tematiske kobling fungerer støjen – som specifikt stilistisk virkemiddel – dels ved sin kaotiske råhed, som giver en direkte oplevelse af storbyen. Men støjen indfanger og problematiserer også individets vilkår i et moderne samfund præget af stress og distraktioner.

Den uldne monolyd i Cassavetes' film, hvor enkeltsignaler ikke lader sig adskille, men ofte flyder sammen til et udifferentierbart kaos, kaldes af Michel Chion *submerged speech* (Chion 1992: 108). Denne type filmlyd kan ifølge Chion, som er filmkomponist og -kritiker, sammenlignes med lyden i en svømmehal, hvor man hører de

andre badegæster under vandet – uden klart at kunne skelne de enkelte ord eller stavelser fra hinanden.

Et andet eksempel på dette finder vi andetsteds i *A Woman Under the Influence* – også her med en dobbelt funktion. En lettere påvirket Mabel har i sin tristesse fundet en tilfældig beværtning, hvor hun i savnet af Nick har fået selskab af en høflig, men lettere slesk, midaldrende mand, Carson Cross (spillet af O.G. Dunn). Mens Carson, lettere kejtet, forsøger at introducere sig selv, begynder den stadig mere distræte Mabel at slå sine håndflader imod bardisken. Slagene bliver mere og mere taktfaste, og udvikler sig snart til en sær, *stomp*-agtig udgave af Cole Porters klassiske "I Get a Kick Out of You".

Det ubevægelige, nøgternt registrerende kamera – med en rygvendt Mabel i forgrunden – gør sig ingen anstrengelser for at indfange Carson, hvis ord drukner i lyden fra trommeriet og den ubestemmelige mumlen fra knejpens øvrige klientel. Efter nogle minutter (fortælletid og fortalt tid er her sammenfaldende) lykkes det Carson at komme i kontakt med Mabel, som i mellemtiden er begyndt at nynne tonerne til førnævnte Cole Porter-sang.

En lang, udechifrerbar samtale finder sted, hvorpå Mabel omsider lader sig høre for os såvel som for Carson, da hun lettere uklart beder om en Seagram's Seven. Carson bestiller whiskyen og fortsætter ufortrødent sit kurmageri, mens størstedelen af hans ord drukner i den nu mere påfaldende (men stadig udechifrerbare) baggrundssnak og den højfrekvente klirren af is, som knuses bag bardisken – uden for kameraets tilsyneladende 'arbitrære' fokus. Efter flere ihærdige forsøg opgiver Carson og henvender sig til Mabel med en nu hørbar opfordring – som talte han refleksivt på vegne af den almene tilskuer: "Why don't we go to a place where it's a little quieter?"

Hvor støjen her i en tematisk forstand understreger den følelsesmæssige distance mellem Carson og Mabel, giver den også, på et stilistisk plan, scenen et tilfældigt, hverdagsagtigt præg – og udbygger derved filmens realistiske storbyrum. Et rum, der notorisk præges af menneskemængder og støj – et stressende sammenrend af samtidige stemmer og lydindtryk.

Horror silentii. I kølvandet på *A Woman Under the Influence* – ja, måske med direkte inspiration fra Cassavetes – begyndte flere moderne østkystinstruktører at arbejde med støj. Jim Jarmusch, Spike Lee og Wayne Wang arbejder alle med specifikt urbane rum, og alle benytter de støj som en direkte lydlig indramning af dette rum.

Lyden af trafikalt kaos er næppe helt så præcis en geografisk markør som billedet af Chrysler-bygningen, Manhattan Bridge eller Eiffeltårnet, men kan til gengæld udpege et mere *generelt* urbant rum. Den moderne storby *som sådan*.

Denne måde at bruge støj på er emblematisk for Jim Jarmusch, hvis lydlige indramninger af storbyen (New York) kendetegnes af en klar nostalgisk fascination. "Når man lever i New York," påpeger Jarmusch, "vænner man sig hurtigt til den konstante støj; den er der *selv* om natten. For nylig drog jeg en tur fra New York ud på landet, og stilheden gjorde mig ængstelig. Jeg havde svært ved at falde i søvn, fordi der ikke var nogen støj." (Cit. in Eue og Stukenbrock 2001: 7).

Angsten for stilhed hos det moderne storbymenneske (*horror silentii*) kan siges at være en naturlig ændring i vores sensibilitet.[4] Den menneskelige følsomhed over for stærke lydindtryk forandrer sig i takt med de vilkår, vi lever under: Storbymennesket eksponeres for en højere grad af støj

Jean-Paul Belmondo og Jean Seberg i Jean-Luc Godards *À bout de souffle* (1960, *Åndeløs*).

og kan således tåle – ja, bliver sågar afhængigt af – sådanne konstante lydindtryk.

Som karakteren John Kelso (John Cusack) i Clint Eastwoods *Midnight in the Garden of Good and Evil* (1997, *Midnat i det gode og ondes have*), der for at begå sig i en lilleby medbringer storbystøj i kassetteform, kan en af de kuriøse bi-effekter ved storbylivet siges at være *støjens nødvendighed*. Dette fænomen – som Schafer kalder *audioanalgesia*[5] – kommer eksplicit til udtryk i ovenstående Jarmusch-citat og ligger implicit i hans film.

Den uldne, udechifrerbare lyd i afgangsfilmen *Permanent Vacation* er ikke blot et resultat af økonomiske begrænsninger, men også et udtryk for en stilistisk præference. En nostalgisk – eller rettere *noistalgisk* – indramning af storbyen[6]. I en af filmens første scener sidder hovedpersonen Allie (Chris Parker) i selskab med sin kæreste (Leila spillet af Leila Gastil) og reciterer nogle linjer fra en tilsyneladende tilfældig bog. Det fjerne, ubevægelige kamera dvæler sært ligegyldigt ved den ligeledes uengagerede Allie, som ufortrødent fortsætter sin stadig mere uklare oplæsning – undertiden med begge hænder foran munden og ansigtet vendt bort såvel fra kæresten som fra kameraet. Svagt mumlende, snart snøvlende, læser Allie videre ledsaget af en kraftig eksteriørstøj i form af menneskestemmer og trafikstøj, alt imens han rejser sig og med slæbende skridt rastløst bevæger sig ind og ud af det stationære kameras billedfelt. Efter denne indstilling, der varer omkring syv minutter, stopper Allie pludselig sin efterhånden helt ufor-

Leila Gastil og Chris Parker i *Permanent Vacation* (Jim Jarmusch, 1980).

ståelige oplæsning – og scenen slutter uforløst, nærmest ligegyldigt, med et gennemført indolent replikskifte, leveret i en lige så lakonisk og uengageret intonation. [Allie:] "You can have this book ... I'm no longer interested." [Leila:] "Okay ... thanks."

Det rene i det urene. To – for Jarmusch typiske – elementer er her i spil: (a) en underminering af det klassiske drama (med tydelige reminiscenser af den italienske neorealisme), og (b) en underminering af det klassiske lydrum. Begge tjener de et på én gang realistisk og oplevelsesorienteret formål. De skaber en tilsyneladende autentisk oplevelse af storbyen og samtidig en særskilt æstetisk lydoplevelse.

Filmens afdramatisering kan, som i De Sicas *Umberto D.* (1952), give os en stærkere og mere 'uiscenesat' oplevelse. Og den uldne gengivelse af dialogen kombineret med den undertiden voldsomme eksteriørstøj bidrager samtidig til en æstetisk oplevelse af storbymiljøet.

Parallellen imellem denne scene og en nu herostratisk berømt ditto fra *À bout de souffle* synes slående. I den pågældende scene fra Godards film ligger de to hovedpersoner (Michel og Patricia spillet af hhv. Jean Paul Belmondo og Jean Seberg) i sengen og taler, men deres indbyrdes samtale overdøves fuldstændig af en tilsyneladende vilkårlig eksteriørstøj.

Jarmusch's og Godards auditive strategier må betegnes som på én gang en bevidst *æstetisering* af storbystøjen og en tilstræbt *troværdiggørelse* af storbyskildringen. Som storbyskildringer er de urbane mijøer, hhv.

Nashville (Robert Altman, 1975).

New York og Paris, mere centrale end de enkelte historier, og således er storbystøjen ofte en udfordring – hvis ikke ligefrem en hindring – for dialogens afvikling.

Altman og det kompakte lydrum. Den uldne, udechifrerbare lyd hos Jim Jarmusch kan forekomme en anelse utidssvarende i forhold til det *moderne* storbysamfund, filmen skildrer. De skrattende radioer og gamle fjersynsapparater virker – i lighed med filmens farvetoning og generelle lydbillede – som knitrende levn fra en anden medietid.

Proportionen mellem eksteriørstøj og dialog nærmer sig faretruende den uhensigtsmæssige ligeværdighed, som kendetegner Schafers LoFi-soundscape – og som ifølge Schafer netop er karakteristisk for det urbane rum. Det, vi i folkemunde betegner som HiFi (high fidelity), er derimod en lydside, der præges af en høj grad af forståelighed. Ordet 'fidelity' (i betydningen 'troværdighed') kan synes misvisende, for den rene lyd er ikke nødvendigvis mere autentisk og virkelighedstro end den grimme og uldne lyd. Lyd kan såmænd blive så ren og klinisk, at vi opfatter den som unaturlig og konstrueret, og således *ikke* autentisk. I takt med at en stadig mere forarbejdet og kontrolleret lydside bliver mulig, ser mange instruktører sig nødsaget til at tilsætte filmen en såkaldt *ambient støjside*, ikke ulig moderne musikere, som tilføjer deres musik kunstig pladerillestøj for at skabe en fornemmelse af ægthed og patina. De giver produktet en organisk, fejlbarlig og uforarbejdet (dvs. 'menne-

skelig') karakter (jf. Marsal og Moos 2001: 297f).

Paramedielle tendenser. I kølvandet på moderne teknologiske landvindinger, herunder Dolbys forskellige støjreduktions-systemer, opstår der således – ved indgangen til 1970'erne – to beslægtede, paramedielle tendenser. Både en nostalgisk tilbagevenden til forældede (underforstået 'mere autentiske') lydteknologier, og en støjende, alternativ benyttelse af netop den fremmeste lydteknologi som f.eks. samtidens radiomikrofoner.

Første tendens oplever vi hos instruktører som Jim Jarmusch og Harmony Korine, der ofte fravælger moderne lydteknikker (herunder brugen af ADR[7]) til fordel for en mere analog og 'uhensigtsmæssig' lydside. Den anden tendens, den alternative og støjende anvendelse af moderne teknologier, finder vi hos Robert Altman.

Hos Altman er lydrummet underlagt en høj grad af kontrol og forarbejdning ved hjælp af tidens mest avancerede lydteknologi. Dén lydlige fakticitet, som Cassavetes og Jarmusch mente at kunne *indfange* gennem en ringe grad af teknologisk forarbejdning, forsøger Altman derimod at *illudere* gennem en høj grad af teknologisk kontrol. Det, som hos Jarmusch og Cassavetes ligner et 'uiscenesat', 'ukontrolleret' lydrum, er hos Altman en bevidst støjende lydkulisse.

Når Robert Altman ofte betegnes som en af 70'ernes mest innovative lydfolk, skyldes det primært hans arbejde med et 8-kanals lydoptagesystem (kombineret med såkaldte 'lapel-mics', dvs. knaphulsmikrofoner). Hvor dialogen i den klassiske film ofte indfanges fra én eller to faste positioner – ved hjælp af en optagemekanisme, der er skjult på settet, eller en bevægelig boomstang, som indfanger talen fra relativt nært hold – er dialogen hos Altman optaget med radiomikrofoner, som optager de enkelte stemmer i en tør ultra-nær. Dette gør det muligt for de enkelte skuespillere at tale samtidig – og improvisere – uden at det forringer lyden af de respektive talekilder. Ved at anvende radiomikrofoner opnår Altman med andre ord såvel en mere forståelig og distinkt tale – *intelligibilitet* – som en mulighed for at arbejde med flere simultane talekilder – *densitet*. (jf. Schreger 1985: 350).

Denne brug af decentreret tale[8] er kendetegnende for Robert Altman, og opleves i film som *M*A*S*H* (1970), *McCabe & Mrs. Miller* (1971, *McCabe og Mrs Miller – vestens syndige par*) og *California Split* (1974). Med udviklingen af Dolbys støjreduktionssystem i 1975 blev det muligt at arbejde med flere lydspor – idet de enkelte spor nu var underlagt en højere grad af teknisk kontrol – hvorfor lyden i film som *Nashville* (1975) og *The Player* (1992) forekommer endnu mere stressende og kompakt.

Ikke-hierarkisk lyd. I netop *Nashville* og *The Player* er støjen interessant, idet den bruges som en kobling mellem storbyskildring og branche-satire. Begge film udspiller sig i en storby (hhv. Nashville og LA.) præget af menneskemylder, konstant overlappende stemmer og trafikalt kaos, og begge omhandler de overfladiske og flygtige relationer i hhv. musik- og filmbranchen.

Åbningsscenen i *The Player* er et sindrigt eksempel på Altmans særlige anvendelse af overlappende lyd – i én indstilling på over otte minutter (!) præsenteres miljøet og en lang liste af karakterer, hvis fortællinger og mundtlige beretninger flettes sammen i et kaotisk og undertiden uoverskueligt mix.

Men der findes næppe et stærkere ek-

sempel end følgende scene fra *Nashville*. I begyndelsen følger filmen 24 forskellige personer omkring det berømte Studio B. Den unge pige Martha (Shelley Duvall) er taget til lufthavnen for at møde sin morbror (Mr. Green, spillet af Keenan Wynn). Samtalen mellem Martha og Mr. Green er et langt stykke ad vejen hørbar, men forstyrres af en række *off screen*-stemmer. Dialogen høres indledningsvis i en tør ultra-nær (morbroderen beretter indfølt om Marthas døende tante), inden hans beretning afbrydes af tilsyneladende vilkårlige *off screen*-stemmer, bl.a. countrymusikeren Tom Franks (Keith Carradine), som fortæller sin kollega, at han trænger til en smøg.

Hvis teknikken i den klassiske film som sin måske væsentligste funktion arbejder på 'at slette sine egne spor'[9], så benytter Robert Altman her den mest moderne lyd- og billedteknologi til at skabe et tilsyneladende vilkårligt, før-teknisk udtryk. En stil, der siden er blevet genbrugt, med stor succes, i Spike Lees svedigt pulserende storbyportræt *Do the Right Thing*.

And the rest is noise... Det billed- og lydmæssige kaos hos Altman – hvor adskillige diskurser er i konstant konkurrence med hinanden såvel på langs af lærredet, på tværs af billedets for- og baggrund og imellem både filmens *off screen*- og *on screen*-rum – har til formål at indfange den moderne storby. En moderne storby, hvor ægthed og mellemmenneskeligt nærvær har måttet vige for løse, uforpligtende relationer og manglende lydhørhed.

Temaerne hos John Cassavetes og Robert Altman er for så vidt sammenfaldende med tematikken i *Manhattan*, for også Allens film handler om flygtige og uforpligtende relationer. Men de forskellige amerikanske storbyer (New York, Nashville og Los Angeles) skildres mærkbart forskelligt hos Allen, Altman, Cassavetes og Jarmusch.

Den radiofoniske oplevelse i Woody Allens film modsvares hos Altman, Cassavetes og Jarmusch af en støjende spejling af den moderne storby. Den fascination af det pulserende og støjende storbyrum, som fortælleren nøjes med at berette om i *Manhattan*, udtrykkes direkte hos Cassavetes, Altman og Jarmusch. Her fortælles der ikke *om* storbystøjen, her fortælles om storbyen *gennem* støj.

Noter

1. For mere herom, se Langkjær 1997, s. 107ff.
2. Om dette, filmens "fornemmelse for kliché", har Peter Schepelern skrevet en særdeles interessant artikel. For mere herom, se Schepelern 2002.
3. 'Benshi' er én af flere betegnelser for den særlige japanske fortæller, som verbalt akkompagnerede de japanske stumfilm helt frem til midten af 1930'erne. Benshi'ens verbale akkompagnement bestod i at indramme fortællingen (som en art *rammefortæller*) samt at fremføre de enkelte karakterers dialog.
4. For mere herom, se Langkjær 2001, s. 128.
5. For en nærmere beskrivelse og udredning af dette fænomen, se Schafer 1994, s. 96.
6. Dette begreb (en blanding af ordene 'noise' og 'nostalgi') er hentet fra Torben Sangild. Jf. Sangild 2006.
7. ADR (Advanced Dialogue Replacement) er en moderne betegnelse for eftersynkronisering.
8. Denne term er hentet fra Michel Chion, som bl.a. skelner mellem *submerged* og *decentered speech*. For mere herom, se Chion 1992, ss. 104-10.
9. Dette, at filmens bagvedliggende maskineri søger at slette sine egne spor (*self-effacement*) er oprindelig en teori, som er fremført af Christian Metz (se Metz 1986, s. 40). Siden er denne grundforestilling blevet en central bestanddel af den såkaldte 'apparat-teori'.

Litteratur

Chion, Michel (1992). "Wasted Words". In: Altman, Rick (red.): *Sound Theory/Sound Prac-*

tice. New York og London, Routledge.
Eue, Ralph og Wolfgang Stukenbrock (2001). "Conversations with Jim Jarmusch". In: Hertzberg, Ludvig (red.): *Jim Jarmusch Interviews*. University Press of Mississippi, 2001.
Gianetti, Louis (2002). *Understanding Movies*. London, Prentice Hall.
Haberland, Michael (1900). "Vom Lärm". In: *Cultur im Altag: Gesammelte Aufsätze von Michael Haberland*. Wien, Wiener Verlag.
Kahn, Douglas (2001). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. London, The MIT Press.
Langkjær, Birger (1997). *Filmlyd & filmmusik: Fra klassisk til moderne lyd*. København, Museum Tusculanum Forlag.
Langkjær, Birger (2001). *Den lyttende tilskuer: Perception af lyd og musik i film*. København, Museum Tusculanum Forlag.
Lessing, Theodor (1908). *Der Lärm: Eine Kampschrift gegen die Geräusche unseres Leben*. Wiesbaden, Verlag von J.F. Bergmann.
Marstal, Henrik og Henriette Moos (2001). *Filtreringer. Elektronisk musik fra tonegeneratorer til samplere 1898-2001*. København, Høst & Søn.
McGuigan, Cathleen (2001). "Shot by Shot: *Mystery Train*". In: Hertzberg, Ludvig (red.): *Jim Jarmusch Interviews*. University Press of Mississippi, 2001.
Metz, Christian (1986). *The Imaginary Signifier*. Bloomington, Indiana University Press.
Sangild, Torben (2006). "Vinylstøj – støv eller nostalgi", først bragt på AUX's hjemmeside i marts 2006. *http://www.groveloejer.dk/sangild/wiki/index.php?title=Vinylst%C3%B8j*
Schafer, R. Murray (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rocherster, Vermont, Destiny Books.
Schepelern, Peter (1972). *Den fortællende film*. København, Munksgaard.
Schepelern, Peter (2002). "Filmens fornemmelse for kliché". In: *EKKO* #14.
Schreger, Paul (1985). "Altman, Dolby, and the Second Sound Revolution". In: Weis, Elisabeth og John Belton (red.): *Film Sound: Theory and Practice*. New York, Columbia University Press.

Shanghai – Space (Nanna Frank Møller, 2009). Foto: Nanna Frank Møller. Bastard Film.

Træer og trafik i den globale megaby

Om projektet Cities on Speed, fire danske dokumentarfilm om megabyerne Bogotá, Kairo, Mumbai og Shanghai

Af Lars Movin

Bogotá, 1994. Valgkampen om borgmesterposten i den colombianske hovedstad er skudt i gang. Alt er som sædvanligt kaos. I årevis har Colombia bevæget sig på kanten af kollaps. Samfundet er præget af fattigdom, vold, narkoproblemer og en af de højeste mordrater i verden. I de udenlandske medier handler stort set alle nyhedshistorier om FARC, terror, bortførelser og kampe mellem guerillabevægelser og private paramilitære hære. I centrale dele af Bogotá findes slumkvarterer, hvor ingen udenforstående tør bevæge sig ind. Og selv om byen – trods alle sine mange problemer – har en veluddannet middelklasse, et rigt kulturliv og nogle af de bedste universiteter i Sydamerika, nærer ingen større forhåbninger til det forestående valg.

Det politiske system er gennemkorrupt, og stemningen er præget af desillusion, anarki og en total mangel på respekt for autoriteter. Hvorfor skulle endnu en politiker fostret af det samme system kunne gøre nogen større forskel?

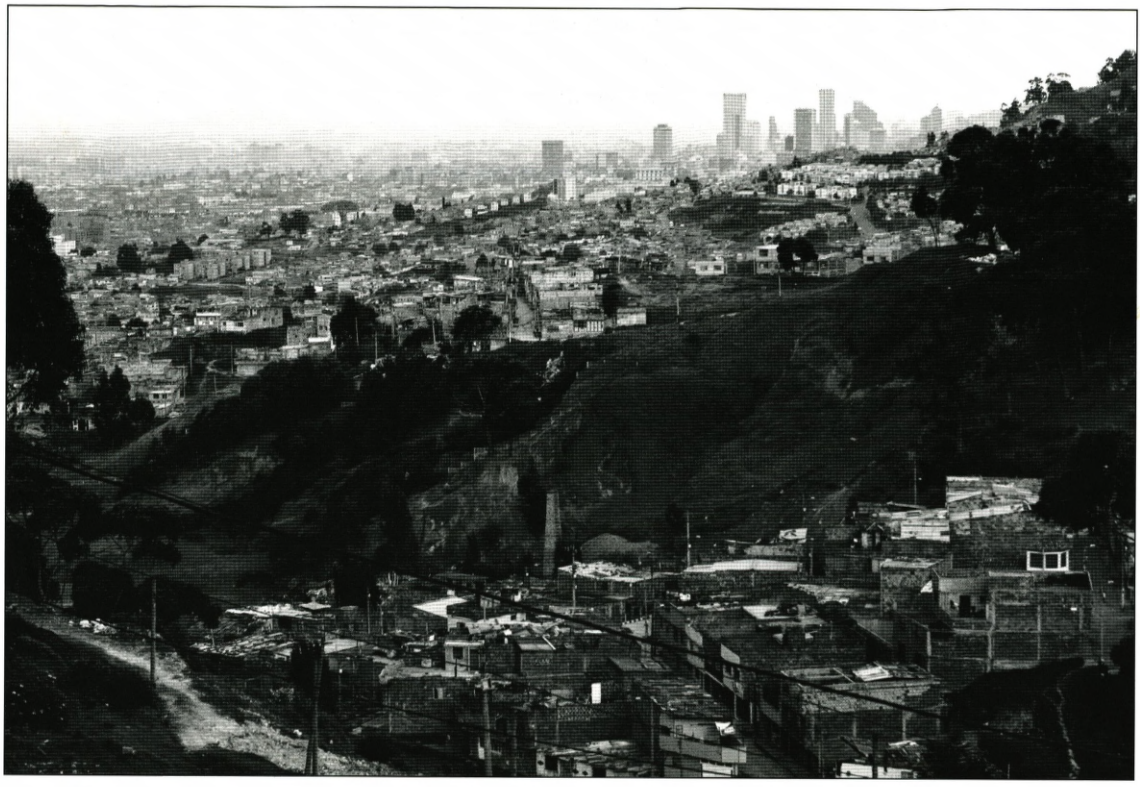
Ved et vælgermøde holder en af kandidaterne, Enrique Peñalosa, en brændende tale om at stå sammen om at skabe en bedre fremtid, og om at den enkelte borger bør have indflydelse på sit eget liv. Det er svært at opfatte det som andet end valgflæsk. På dette tidspunkt kan ingen vide, at Peñalosa vil blive den ene af to kommende borgmestre, som vil ændre Bogotás fremtid. Lige nu er han bare endnu et talende jakkesæt fra den herskende klasse. Søn af en politiker, uddannet på privatskoler og amerikanske universiteter. En af dem. Under hans indlæg slentrer en hætteklædt person ind på scenen og hen foran talerstolen. Med en nonchalant bevægelse stikker den anonyme skikkelse en hånd ned i en medbragt pose, henter en ubestemmelig substans op og smider den i hovedet på borgmesterkandidaten. Det er menneskeafføring. Han tager sig god tid, og ingen griber ind. Da han har fuldbragt sit forehavende, slentrer han ud igen. Peñalosa forsøger at bevare fatningen, men episodens grotesk provokerende karakter har forplantet sig til publikum, og snart koger salen af ophidsede råb og håndgemæng. Politiet går i aktion. Det er hverdag i Bogotá.

Omtrent således er situationen ved starten af den fantastiske fortælling, som Andreas M. Dalsgaard folder ud i sin film *Bogotá – Change*. En fortælling om forandring. En fortælling om, hvordan det i løbet af en periode på bare ti år lykkedes for to borgmestre ved hjælp af menneskelig integritet, stærke visioner og alternative metoder at vende udviklingen i Bogotá i en grad, så deres indsats i dag fungerer som en rollemodel for byplanlæggere verden over.

Filmen er den ene af de fire titler i serien Cities on Speed[1], et projekt igangsat af Det Danske Filminstitut i samarbejde med Danmarks Radio med henblik på i et dokumentarisk format at undersøge forskellige aspekter af udfordringerne og udviklingsmulighederne i nogle af verdens største byer. Men inden vi kigger nærmere på det projekt, skal vi lige hilse på den anden af de to borgmestre, som ændrede tilværelsen for de seks millioner indbyggere i Bogotá.

Trods den almindelige opløsning i samfundet er det blevet bemærket, at Enrique Peñalosa måske alligevel ikke er en helt typisk colombiansk politiker. I hvert fald fører han en ganske utraditionel valgkampagne, hvor han i stedet for at forskanse sig i magtens korridorer bevæger sig rundt i gaderne, deler løbesedler ud eller går fra hus til hus og stemmer dørklokker, alt imens han taler indtrængende med sine medborgere om vigtigheden af at gøre landets hovedstad til et smukkere, gladere og mere trygt sted at være – om ikke andet så for børnenes skyld. Og faktisk trænger hans nytænkende strategi så meget igennem, at han efter nogen tid står til at vinde valget. Men så indtræffer den episode, der skal gå over i Bogotás historie som et vendepunkt for den negative spiral af vold og kaos, som indtil da har præget byens udvikling. En episode, som for en tid sender Peñalosa ud på et sidespor.

Ind træder Antanas Mockus, rektor ved et af Bogotás universiteter og i politisk sammenhæng et komplet ubeskrevet blad. Mockus kommer fra en litauisk immigrantfamilie, hans mor er billedkunstner, og med sin skødesløse påklædning, sit halvlange hår og aparte hageskæg ligner



Bogotá – Change (Andreas M. Dalsgaard, 2009). Foto: Ricardo Restrepo. Upfront Films.

han mest af alt en beatnik. Men at han er en determineret mand, som tør gå sine egne veje, må hans omgivelser sande, da han ved et offentligt møde, hvor han bliver ekstra harm over sine landsmænds vanlige foragt for deres offentlige repræsentanter, griber til en sidste, desperat handling for at få opmærksomhed, respekt: Han træder frem på scenen, knapper sine bukser op, vender sig rundt og viser salen sin bare røv – mens tv-kameraerne ruller.

Selv efter colombiansk målestok er det en bemærkelsesværdig markering, og dagen efter bliver Mockus ikke overraskende opfordret til at trække sig fra sin post som rektor. Men samtidig er der andre kræfter – specielt fra den tidligere guerillabevægelse og nu legale politiske organisation M-19, også kendt som Movimiento 19 de Abril – der opfordrer ham til at stille op som borgmester. Bogotá (og Colombia) har brug for en mand som ham, lyder begrundelsen. En ærlig mand, der er villig til at sætte sig selv på spil for at få folk i tale. En kompromisløs idealist, der om nødvendigt vil overskride systemets vanlige grænser, og som ikke er syltet ind i magtelitens spil. Mockus har lige så lidt respekt for den politiske klasse som størsteparten af sine landsmænd, men han lader sig tøvende overtale – og vinder valget. Og fra det øjeblik, hvor han planter sin (nu berømte) bagdel i borgmesterstolen i januar 1995, begynder Bogotás indbyggere at mærke forandringens vinde blæse.

I stedet for at bure sig inde på rådhuset iører Mockus sig et Superman-kostume med et stort "C" på brystet (Super Citizen)

og løber ud i byen for egenhændigt at samle affald op og putte det i containere. For at imødegå aggressioner og voldelige konflikter i den konstant koagulerende trafik udstyrer han bilisterne med røde og hvide skilte, som de kan bruge til henholdsvis at kritisere eller rose hinandens kørsel – i stedet for at stå ud af bilerne og slås. Samtidig hyrer han fire hundrede mimekunstnere, som bevæger sig omkring i gaderne og forsøger at påvirke folks adfærd med humor og gags. Og for at understrege sin pointe om selvregulering får han rundt om i byen opstillet fotostater af politibetjente med et hul dér, hvor ansigtet skulle være, således at borgerne selv kan placere sig bag figurerne og agere politi for en stund.

Det handler alt sammen om at ændre colombianernes mentalitet og adfærd. At ændre det enkelte individs opfattelse af sin egen rolle og position i et samfund, hvor mange mennesker skal eksistere sammen på en begrænset plads. En håbløs opgave, kunne man mene. Og i starten ser de fleste da også måbende til, mens deres borgmester fører sig frem som en Fluxuskunstner[2], der har fået en hel millionby at lege med. Selv Mockus' egen administration, der netop ikke består af politikere, men af akademikere, eksperter i kriminalforebyggelse og urbane sociologer, er skeptiske. Men i løbet af de tre år, som Mockus' første embedsperiode varer, begynder hans kampagner rent faktisk at virke. Antallet af voldssager og drab falder markant, de trafikale problemer bliver mindre, og først og fremmest bliver stemningen i byen mærkbart bedre. Og da det i 1997 igen er tid til at udskrive valg til borgmesterposten, er vejen banet for, at den mere praktisk anlagte Enrique Peñalosa kan komme til og forandre byens fysiske udseende. Også den historie fortælles i Andreas Dalsgaards film, hvor pointen netop er, at det er samspillet mellem de to karismatiske skikkelser, selve pendulbevægelsen frem og tilbage mellem yin og yang, som er den egentlige forklaring på miraklet i Bogotá. Det vender vi tilbage til.

Storbyfilm. I hele filmmediets historie har storbyen som en levende og mangfoldig organisme været et attraktivt motiv for alverdens filmmagere, amatører såvel som professionelle, dokumentarister såvel som fiktionens auteurs. Tag blot en by som New York, formodentlig et af de mest fotograferede steder på kloden. Går man tilbage til filmens barndom, siger titler som *Skyscraper Symphony* (Robert Florey, 1929) eller *Manhattan Melody* (Bonney Powell, 1931) det meste. Springer vi frem til nyere tid, kan de færreste være i tvivl om, at selve byen er tæt på at overskygge karaktererne i en film som Woody Allens *Manhattan* (1979). Og skulle nogen bestride dette, kan vi uden større besvær finde adskillige værker, hvor byen helt indlysende er hovedkarakteren. Det mest oplagte eksempel – hvis vi nu breder perspektivet ud til hele den internationale filmhistorie – er formodentlig Walter Ruttmanns *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927, *Berlin – en storbysymfoni*). Men der er snesevis af andre, fra klassiske værker som Dziga Vertovs *Manden med kameraet* (1929) eller Joris Ivens' *Regen* (1929) og frem til nyere bud på fænomenet som Michael Glawoggers *Megacities* (1998) eller Erik Pauser og Kristian Petris *Tokyo Noise* (2002).

Det er hele dette felt, der ligger som filmhistorisk klangbund under projektet Cities on Speed. Fire filmiske bud på menneskets vilkår i globaliseringsæraens kolossale megabyer. Ikke storbysymfonier i den klassiske forstand, men dokumentariske nedslag i fire af verdens største byer: Bogotá, Kairo, Mumbai og Shanghai – set

gennem temaerne adfærd, affald, trafik og *space*. Hvad betyder den eksplosive befolkningstilvækst for byernes infrastruktur, og hvordan håndterer man de mange problemer, der følger i kølvandet på væksten? Hvad driver millioner af migranter til at søge fra landsbyerne ind mod disse gigantiske menneskelige myretuer? Og hvordan indretter det enkelte individ sig i en ny virkelighed med begrænset plads og konstante forandringer?

Det var for at finde svar på spørgsmål som disse, at DFI og DR2 gik sammen om at sende et filmprojekt i udbud under overskriften Cities on Speed – og dermed fortsatte en tradition for kuraterede dokumentarfilm, som vi i de senere år har set udfoldet i serier som Magtens Billeder, Follow the Money og Why Democracy? I første omgang modtog man cirka tyve projekter, og af disse endte man med at sætte fire i produktion. Endelig blev hele herligheden præsenteret internationalt i forbindelse med festivalen Hot Docs i Toronto i april 2008, hvor målet var at gøre udenlandske tv-stationer interesserede, enten som coproducenter eller ved at gå ind med forkøb. Hver film har en spilletid på en lille time og et budget på små fire millioner kroner, heraf halvanden million fra DFI og en halv million fra DR. Og en omstændighed, som i væsentlig grad adskiller projektet fra eksempelvis Why Democracy? (hvor en stribe internationale tv-stationer skulle godkende hver enkelt film), er, at final cut denne gang helt og aldeles ligger hos de danske parter. Det betyder, at instruktørerne har haft en relativt høj grad af kunstnerisk frihed – der er i vid udstrækning tale om auteurfilm – også selv om det fra starten har været en del af øvelsen, at filmene skulle kunne sendes som prime time-tv.

Indholdsmæssigt og tematisk lød opgaven til instruktørerne, at filmene gennem karakterdrevne dokumentariske fortællinger skulle skildre nogle af de problematikker, der følger i kølvandet på den udfordring, som ligger i, at vi i 2007 passerede det punkt, hvor mere end halvtreds procent af verdens befolkning lever i byer; og hvor det især er de meget store metropoler, som vokser eksplosivt. Ambitionen har været, at hver film skulle lægge sit eget tematiske blik ned over megacity-problematikken og derved hente nye, overrumplende og gerne underholdende historier ud af et stof, som i tv-sammenhæng ellers ofte præsenteres via statistikker eller negative nyhedsindslag om kriminalitet, slum eller forurening. I skrivende stund er det planen, at de færdige film i løbet af efteråret 2009 skal præsenteres i en række forskellige sammenhænge, heriblandt festivalerne CPH:DOX og IDFA.

Mumbai. Hvis filmen om Bogotá er bagudskuende og fortrinsvis fortæller sin historie via arkivmateriale, lader Camilla Nielsson og Frederik Jacobi (henholdsvis visuel antropolog og Filmskoleuddannet fotograf) i allerhøjeste grad deres bidrag, *Mumbai – Disconnected*, udspille sig i en levende og særdeles nærværende nutid. Filmens tema er trafik, og med en sanselighed, så man nærmest fornemmer kakofonien af indtryk i Mumbais gader, dykker de to filmmagere ned under den tykke dyne af smog, som hænger over den indiske megacity (der tidligere var kendt som Bombay), og prøver at få hold på, hvordan en by, hvor enogtyve offentlige organer skal blive enige, hver gang der skal træffes en mere overordnet beslutning, håndterer den udfordring, der ligger i, at ikke alene vokser befolkningstallet med faretruende hast, det gør middelklassen også – med alt hvad dertil hører af forventninger om øget materiel velstand,

Mumbai – Disconnected (Camilla Nielsson og Frederik Jacobi, 2009).
Foto: Frederik Jacobi og Camilla Nielsson. Upfront Films.

herunder egen bil.

Der er to ydre omstændigheder, som sætter rammerne omkring filmens fortælling. Den ene er, at Verdensbanken kort forud for starten på optagelserne havde givet det største lån i bankens historie (én milliard dollars) til en gennemgribende opgradering af Mumbais infrastruktur. Penge, som bystyret især planlægger at bruge på endnu flere *flyovers*, vejbroer, som kan forbinde beboelseskvartererne i nord med forretningsdistriktet i syd. Den anden er, at selskabet Tata Motors har bebudet, at man meget snart vil lancere den længe ventede Nano, en familiebil til den beskedne pris af tolv-fjorten tusind kroner – skræddersyet til den hastigt voksende middelklasse. Og i filmens speak bliver det oplyst, at mere end 200.000 indere har forudbestilt en Nano i løbet af de første to dage – samtidig med at det af billedsiden med al ønskelig tydelighed fremgår, at trafiktætheden i Mumbai, allerede inden de mange nye Nanoer bliver sluppet løs, er langt oppe i det røde felt.

Inden for disse rammer færdes filmens karakterer, tre personer, der nærmest som en slags arketyper repræsenterer tre forskellige perspektiver på Mumbais trafikproblemer – og i videre forstand på hele den sociale dynamik, som trækker folk ind mod metropolerne og dermed genererer den kulturelle tilstand, som megabyerne er et udtryk for.

Den første, vi møder, er Yasin, en af byens millioner af tilflyttere. Yasin bor med sin familie i de nordlige forstæder og må morgen efter morgen kæmpe sig om bord

i de overfyldte tog (hvor sytten mennesker mister livet hver dag) for at køre ned til byens forretningscenter, hvor han står på et gadehjørne og sælger tøjbamser, drevet af ønsket om social opstigning. Selve symbolet på hans drøm er lige netop en Nano, og i de af filmens sekvenser, der handler om Yasin, følger man hans slidsomme vej mod at realisere sit mål, samtidig med at han får luft for sine ofte ret skarpe meninger om Vestens syn på udviklingen i Den Tredje Verden. De overlegne europæere har så travlt med at fortælle folk i andre dele af verden, hvad de må og ikke må, siger han. Men det er europæerne, der begyndte at forurene, og så længe de ikke selv vil gå foran med et godt eksempel, vil han heller ikke opgive sin Nano. Og i øvrigt er det kun de rige, som har overskud til at bekymre sig om forurening, mener han. De fattige er vant til den og længes bare efter lidt komfort i deres liv. Yasin repræsenterer kort sagt folkets stemme og optræder som en legemliggørelse af den kraft, der får megabyerne til at vokse. Og han ved præcis, hvad han drømmer om. Han drømmer om, at folk fra Vesten skal komme til Indien og sige: Se, han har en bil!

En af de rige, som Yasin hentyder til, er Veena, en ældre overklassekvinde, som er født og opvokset på Marine Drive, Mumbais svar på Rivieraen eller Copacabana. Veena er autodidakt byhistoriker og præsident for Peddar Road Residents Association, i hvilken egenskab hun i otte år har kæmpet imod en planlagt *flyover*, som ifølge hende og hendes naboer vil ødelægge deres gamle og fredelige kvarter (ganske sigende kaldet Woodlands). Veena møder vi enten i hendes hjem, hvor hun nyder udsigten til træerne i haven og konverserer med sin papegøje, eller på bagsædet af hendes airconditionerede limousine, hvor hun skiftevis taler om byens fortvivlende trafiksituation og beder sin chauffør om at træde på speederen.

Og mellem de to befinder sig så filmens tredje hovedkarakter, embedsmanden Mr. Das, vicepræsident i Maharashtra State Road Development Corporation, en stakkels presset bureaukrat, hvis opgave det er at finde løsninger på Mumbais trafikproblemer. Hver morgen møder Mr. Das troligt op på sit beskedne kontor og tager kampen op, tænder lidt røgelse, beder en bøn og går i gang med de bunker, der bare vokser og vokser. Det første, man hører ham sige i filmen, er: "It's a crisis. Oh, my God!"

Fornemmes et komisk strejf i ovenstående, er det ikke tilfældigt. Instruktørerne kalder selv deres film en komedie om infrastruktur. Og tonen slås an lige fra første scene, hvor man ser Yasin stå foran spejlet og puste sig op til endnu en dag i storbyjunglen, mens han forsøger at afstive sig selv med lidt peptalk: "I am the pie. The Mum-pie. The Mumbai Mum-pie." Og herfra foldes fortællingen ud i en række nedslag, der tydeligvis er udvalgt med lige dele hensyn til filmens overordnede tema og situationernes egen indbyggede absurditet eller komik; ligesom sammenstillingen af de tre hovedpersoners individuelle og på flere måder modstridende projekter løbende kalder smilet frem, uden at der på noget tidspunkt er lagt op til, at man skal grine ad dem. De er bare tre sympatiske brikker i den menneskelige komedie. Set gennem temaet trafik.

Filmens perspektiv er på én gang meget snævert og helt overordnet. I de enkelte scener er det intimiteten, nærværet og tillidsforholdet mellem karakter og filmhold, der sætter rammen. Mens filmen som helhed lever af, at filmmagerne har et overblik over situationen, som ingen af karaktererne har – som Veena på et

Cairo – Garbage (Mikala Krogh, 2009). Foto: Sherief Elkatsha. Nimbus Film.

tidspunkt bemærker, er Mumbai et totalt atomiseret samfund, og på grund af varmen og forureningen bevæger de tyve millioner indbyggere sig helst rundt mellem små airconditionerede bobler. Dermed er *Mumbai – Disconnected* udtryk for to af dokumentarfilmens vigtige dyder, nemlig at tage publikum med på en rejse ind i et univers, som man ikke ellers ville have adgang til, og samtidig tilbyde et blik på virkeligheden, som ingen af de involverede kan have. Fra det helt nærsynede til fuglens svimlende overblik. Det er i dét spænd, filmen om Mumbai opererer.

Kairo. Humor er også et stærkt element i Mikala Kroghs *Cairo – Garbage*. Og igen er der tale om en film, hvor den store fortælling stykkes sammen af et antal mindre historier om udvalgte karakterer, hvis livsbaner ikke nødvendigvis krydses i den virkelige verden, men som inden for filmens konstruerede univers kommer til at supplere og kommentere hinanden, samtidig med at de fra forskellige vinkler belyser temaet: affald. Hvordan håndterer en millionby i ukontrollabel vækst den udfordring, det er på en daglig basis at fjerne de tonsvis af affald, som et moderne samfund producerer? Og hvordan forholder det enkelte individ sig til en proces, som på helt konkrete måder fordrer ændringer i vaner og adfærd?

Mikala Kroghs projekt udspringer oprindelig af en nysgerrighed omkring et særligt egyptisk fænomen: de såkaldte skraldebyer. Alene i hovedstaden Kairo findes seks sådanne bydele, beboet af mennesker – i daglig tale kaldet skraldefolket

– hvis levebrød det er at afhente borgernes affald og tage det med hjem til skraldebyerne, hvor det sorteres, bearbejdes og genbruges. Skraldefolket tilhører det egyptiske mindretal af kristne koptere – så vidt vides omkring ti procent af befolkningen – hvilket betyder, at man ikke alene kan genanvende materialer som pap, stof, træ, metal og plastic, men også kan holde svin midt i et overvejende muslimsk samfund og dermed finde anvendelse for organisk affald som madrester og lignende. I en vis forstand er der hermed tale om den perfekte model for en miljøvenlig form for genbrug. Men med til historien hører, at kopterne generelt er fattige og undertrykte, og at arbejdet med at håndtere de store mængder skrald naturligvis er stærkt sundhedsskadeligt, hvilket blandt andet medfører en lav levealder og en høj børnedødelighed i skraldebyerne.

Ikke desto mindre har denne ordning op til for forholdsvis få år siden fungeret som Kairos eneste renovationssystem. Men på et tidspunkt kunne skraldefolket ikke længere følge med stigningen i affaldsmængderne, og som en konsekvens heraf sendte bystyret i 2003 renovationsopgaven i licitation hos en række udenlandske selskaber. Og ét af de firmaer, man valgte at tegne kontrakt med, var – lettere ironisk – det italienske Ama Arab.

Hermed er scenen sat for *Cairo – Garbage*. En film, der – ligesom filmen om Mumbai – er præget af en sanselighed, der betyder, at vi allerede gennem den rent visuelle fremstilling bringes til at forstå, at når det kommer til stanken af affald, der rådner i varmen i gaderne, er vi alle lige ilde stedt: rige som fattige, muslimer som

Cairo – Garbage (Mikala Krogh, 2009). Foto: Sherief Elkatsha. Nimbus Film.

kristne, mænd som kvinder, skraldefolk som dem, der producerer affaldet. Og med lige dele seriøsitet og tungen-i-kinden-humor tages vi således med på en rejse ind i et storbyunivers, der er så kaotisk og overvældende, at selv statistikken må give op: Der er ganske enkelt ingen, som ved, præcis hvor mange mennesker, der bor i Kairo – én siger otte millioner, en anden sytten, en tredje tyve – ligesom ingen helt synes at vide, hvem der har ansvaret for hvad, og hvordan man i øvrigt kommunikerer nye regler, rutiner og idéer ud i et samfund, der på mange måder stadig fungerer efter ældgamle og svært gennemskuelige mønstre og regler. At ændre indbyggernes vaner i Kairo er med andre ord lidt af et Sisyfosarbejde, og det er netop i denne omstændighed, at filmen henter sin empatiske humor – for eksempel i accentueringen af hverdagens trakasserier og irriterende gentagelser; eller i brugen af musik, der flere steder tones ind over gadens dialog, som for at markere, at snakken går, og ingenting sker.

Ud af millionbyens vrimmel fisker filmen så en håndfuld karakterer, der får lov til at agere i rollerne som eksempler. Efter et anslag, hvor konceptet skraldebyer introduceres for den undrende (ikke-egyptiske) beskuer, tages vi med ud til velhaverforstaden Maadi, hvor ejeren af den femstjernede restaurant Swiss Chalet, Ayman Samir, river sig i håret over de mængder af affald, der trods gentagne klager til det spanske firma, som har ansvaret for renovationen i hans område, stadig hober sig op på fortovet foran hans indgang. Ayman Samir er med sine forståelige hverdagsfrustrationer nok den af filmens personer, som det umiddelbart er lettest at identificere sig med, når han fortæller, at hans kunder for at komme fra deres parkerede luksusbiler og ind i det fine madtempel må træde hen over dynger af skrald, fordi de udenlandske firmaer ikke leverer de ydelser, de bliver betalt for. Han siger også, at han aldrig har oplevet noget lignende – end ikke i Sudan! Så er den større hierarkiske verdensorden ligesom sat på plads.

Herfra går turen ind i den offentlige administration, helt ind i det mørke hjerte af Department of Public Affairs, hvor to bureaukrater – en viceborgmester og en affaldsansvarlig embedsmand – troner side om side bag et skrivebord i en opstilling, der kunne være hentet ud af en komedie om skrankepaveriet i den tidligere østblok. Dernæst føres vi ud til et af de firmaer, som bureaukraterne har sat deres lid til, det førnævnte Ama Arab, hvor vi overværer, at en vagthavende telefonist modtager et opkald fra en ophidset borger, som ikke har fået hentet sit affald. Klagen gives videre til en kollega, Taher, en områdeansvarlig konsulent, hvis opgave det er at følge op på reklamationer og i øvrigt at køre rundt i byen og tilse, at renovationen fungerer. Og undervejs møder vi endvidere en kvindelig aktivist, Esmat Ismail, som har nogle idéer til en kampagne, der kan være med til at løse renovationsproblemerne i et af de kvarterer, hvor det står allerværst til.

Således sendes stafetten fra person til person filmen igennem, indtil vi har mødt så tilstrækkeligt mange led i konfliktens kæde, at vi begynder at forstå, at det ikke bare handler om affald. Eller jo – nede i detaljen handler det selvfølgelig om affald. For eksempel handler det om, hvor vanskeligt det kan være at få borgerne til at bære deres affald ned på gaden og putte det i en container, når de har været vant til, at skraldefolket afhentede det oppe ved entrédøren. Men overordnet set er det en universel fortælling om vaner. Interessekonflikter. Kønsroller. Religion. Kultur. Kort sagt en temmelig kompliceret affære.

Og netop som de mange nuancer begynder at tegne sig, tager filmen os med til bryllup. Ifølge sagens natur er det ikke let at få adgang til at filme i skraldebyerne. Skraldefolket er ikke just stolte af deres metier, og de egyptiske myndigheder holder udenlandske filmhold i kort snor. Men Mikala Krogh har allieret sig med en psykologistuderende palæstinenser, Laila Muhared, som har skrevet speciale om kvinders forhold i skraldebyerne, og som er lokalkendt i Kairo. Og ved at benytte sig af myndighedernes nedsatte aktivitetsniveau under ramadanen er det lykkedes hende at flyve under kontrollørernes radar og opnå kontakt til en familie, som har specialiseret sig i at omsmelte plasticaffald til bøjler, som man efterfølgende sælger til renserierne. Det er en ung mand fra denne familie, Atif, som nu skal giftes med sin udkårne – og som stolt viser omkring i deres kommende hjem, hvor vaskemaskine, køleskab og barneværelse vidner om, at materialismen og middelklasseværdierne også er ved at vinde indpas blandt skraldefolket. Så kan det godt være, at de plastbakker, som bryllupsgæsterne får deres festmåltid serveret på, efterfølgende glider direkte ind i bøjleproduktionen. Det ændrer ikke ved, at forbrugsmønstre og affaldskultur er under ombrydning i Egypten – hvilket måske dybest set er et billede på, at hele kulturen er under forandring.

Dét er netop det fine ved *Cairo – Garbage*. Uden hverken at pege fingre eller at løfte pegefingre, og uden at gå til karaktererne med den kritiske journalistiks på forhånd vedtagne agenda, lykkes det for filmen at lægge sit materiale frem på en måde, så der er både lethed i anslaget og plads til beskuerens egne tanker. Samtidig med at de skitserede problematikker tages så tilpas alvorligt, at samtlige portrætterede fremstår med værdighed, og at den lokale og specifikke problematik uden videre lader sig aflæse i en global og almen optik. Og så er det i øvrigt interessant at se en film fra Mellemøsten, hvor muslimer hverken fremstilles som potentielle islamister eller ofre, men slet og ret som mennesker med styrker og svagheder, og hvor det til syvende og sidst er de tørklædeklædte kvinder, som tager sagen i egen hånd og finder på alternative løsninger på byens problemer.

Shanghai. Forestiller man sig, at man har set de fire Cities on Speed-film i den rækkefølge, de er omtalt her, vil man måske have bemærket, at selv om temaet i *Bogotá – Change* er forandring af adfærd, handler filmen også ganske meget om, hvordan man løser trafikale problemer i en megaby. Og selv om temaet i *Mumbai – Disconnected* er trafik, bruger embedsmanden Mr. Das en god del af sin tid på at sørge for, at de private entreprenørfirmaer overholder Verdensbankens krav om, at konstruktionen af de mange nye *flyovers* ikke krummer så meget som en kvist på nogen af byens træer. Og selv om temaet i *Cairo – Garbage* er affald, er et af de væsentlige problemer for renovationsfirmaerne byens håbløse trafikale situation, ligesom borgmesteren i bydelen Maadi ved et borgermøde om affald hellere vil tale om træer. Der synes kort sagt at være især to temaer eller motiver – trafik og træer – som er vævet ind i alle filmenes teksturer, hvorved de på subtil vis bindes sammen til en større helhed.

Og fornemmelsen bekræftes i Nanna Frank Møllers *Shanghai – Space*, en film, der angiveligt handler om det enkelte individs oplevelse af fysisk plads og mentalt rum i en by med atten millioner indbyggere, men hvor man snart bemærker, at de to hovedkarakterer deler en passion for træer,

Shanghai – Space (Nanna Frank Møller, 2009). Foto: Nanna Frank Møller. Bastard Film.

og at den ene af dem oven i købet bliver offer for – ja, lige netop – trafik (han tvinges til at flytte fra det hus, hvor han har boet i en menneskealder, da et nyt tunnelprojekt pløjer sig igennem hans kvarter).

Hvor filmen om Bogotá er kontant og effektiv i sin fremstilling, og portrætterne af henholdsvis Mumbai og Kairo slår en mere humoristisk tone an, virker *Shanghai – Space* snarere poetisk og kontemplativ i sin grundtone. Nanna Frank Møller, der (ligesom Camilla Nielsson og Frederik Jacobi i Mumbai-filmen) selv har stået bag kameraet, har i tidligere film demonstreret en forkærlighed for faste indstillinger, åbne *en face*-billeder, hvor der både er rigeligt med rum omkring karaktererne og plads til beskuerens refleksion. Og denne stil videreføres i portrættet af Shanghai, hvor temaet plads/rum (*space*) behandles fra forskellige perspektiver. Hvordan kan man, i en by der vokser med en halv million mennesker om året, rent praktisk blive ved med at finde plads til de mange nye tilflyttere? Hvad betyder væksten for byens forhold til sin egen historie? Og hvordan finder det enkelte individ plads til sig selv – fysisk såvel som mentalt – i den foranderlighed, som en sådan megaby repræsenterer?

Filmen imponerer med sine optagelser af Shanghais futuristiske scenerier. Avanceret arkitektur, komplicerede vejkonstruktioner, science fiction-agtige scenarier, tårnhøje boligblokke, myldrende metroer. Men i det øjeblik, hvor vi møder de to hovedkarakterer, kommer Shanghais hverdag i øjenhøjde. Trods sine mangesporede motorveje, blinkende lysreklamer

Shanghai – Space (Nanna Frank Møller, 2009). Foto: Nanna Frank Møller. Bastard Film.

og spejlblanke facader er byen beboet af mennesker af kød og blod. Mennesker med individuelle fortællinger. Mennesker med sorger og glæder, bekymringer og håb. Og de to karakterer, Nanna Frank Møller har fundet, spejler hinanden i en snedig balance, hvor den ene drømmer om fortiden, mens den anden skuer ind i fremtiden. Hvorved filmen lander i nutiden.

Xixan Xu er en passioneret amatørfotograf, som i en menneskealder har dokumenteret byens forandringer. Med sit kamera om halsen har han systematisk opsøgt bydel efter bydel, forstad efter forstad, landsby efter landsby for at fotografere den virkelighed, som hele tiden er i fare for at blive tromlet ned af fremskridtet. Men selv om Xixan Xu kender sin by bedre end de fleste, kan han efterhånden ikke følge med længere. Udviklingen foregår i et så hastigt tempo, at gader og kvarterer, som var der i går, måske ikke længere er der i dag. Hvilket illustreres i en scene tidligt i filmen, hvor fotografen leder efter en bestemt gade, men lige meget hvem han spørger i den bydel, hvor gaden burde ligge, ved ingen, hvor den er blevet af. De har alle sammen travlt med at bygge nyt. Hvorved Xixan Xus fotografier snarere end snapshots af stadier på vejen i en udvikling kommer til at fremstå som en slags fantombilleder, uvirkelige drømmesyner af en verden, som det kan være vanskeligt at forestille sig nogensinde har eksisteret.

Over for Xixan Xu har vi så Yu Shu, en professor i byplanlægning, som i sin egenskab af konsulent for Shanghais bystyre har til opgave at udkaste alternative løsnings-

modeller for byens abnorme vækst. Ligesom i stort set alle andre storbyer har man længe løst pladsproblemerne i Kinas store havneby ved at bygge i højden, men Yu Shu drømmer om i fremtiden også at udnytte undergrunden. At bygge store underjordiske bydele – med natur og floder og fuglesang. Og parallelt med at filmen følger Xixan Xu på hans jævnlige fotoekskursioner rundt i et Shanghai, der forandrer sig fra den ene dag til den næste, gives taletid til Yu Shu, hvis visioner for fremtiden måske nok kan virke som fantasterier i en virkelighedsfjern professors hjerne, men som – når alt kommer til alt – formodentlig vil være med til at udstikke nogle af de retninger, den kinesiske byfornyelse vil udvikle sig i inden for det næste halve århundrede. Som Yu Shu siger: I Japan har man allerede underjordiske byer – hvorfor så ikke også i Kina?

Xixan Xu og Yu Shu mødes aldrig fysisk i filmen. Men deres spor krydses ikke desto mindre på flere planer. Helt konkret griber den byplanlægning, som Yu Shu er involveret i, ind i Xixan Xus liv, da et tunnelprojekt tvinger hans familie til at flytte fra det hjem, hvor de har boet i næsten fyrre år – snart er hans egen gade lige så meget fortid som de mange andre gader og kvarterer, han har fastholdt på sine tusindvis af fotografier. Og så mødes de to ellers meget forskellige mænd på et mere abstrakt plan i deres passion for træer. Xixan Xu fortæller tidligt i filmen, at han forbinder sin ungdoms naturoplevelser med frihed, og på samme måde, som han er optaget af at dokumentere samtlige Shanghais 1.367 historiske træer, indtager træer en helt central rolle i Yu Shus underjordiske Utopia. Uden at det bliver sagt højt, melder den tanke sig, at træerne kan være en metafor, ikke alene for den tilstand, der udfoldes i Nanna Frank Møllers film, men også for menneskelivet i videre forstand:

Ligesom træernes kroner ikke kunne eksistere uden rødderne, kan mennesket måske heller ikke trives, hvis den udvikling, der ganske vist er uomgængelig, helt og aldeles får lov til at slette alle spor af fortiden. Så selv om Yu Shu får julelys i øjnene, når han taler om en fremtid med åbne rum og plads til mennesket, fortæller Xixan Xus historie (herunder hans oplevelser under Kulturrevolutionen), at mennesket også har brug for tid – i betydningen: adgang til og bevidsthed om egen historie, egen fortid. Alt dét kan den veldisponerede dokumentarfilm vise os, ikke ved at pinde det ud i ord, men ved at balancere fortid og fremtid i et nu, hvor basale størrelser som nærvær og billedsprog formidler menneskets vilkår: at vi lever i både rum og tid, og at det ene ikke har betydning uden det andet.

Bogotá genbesøgt. I den indledende omtale af Andreas M. Dalsgaards film om Bogotá – den unikke og overraskende historie om de to borgmestre, Antanas Mockus og Enrique Peñalosa – lagde jeg mest vægt på at beskrive selve den situation og det komplicerede forløb, som har været udgangspunkt for filmen. Og mindre på metode og form. Hvilket måske ikke er helt tilfældigt, idet *Bogotá – Change* (alle sine kvaliteter ufortalt) er et eksempel på en af den slags dokumentarfilm, hvor selve historiens grundsubstans er så kraftig, at det umiddelbart kunne virke, som om instruktørens fornemste opgave har været ikke at stille sig i vejen for sit materiale med kunstnerisk opfindsomhed og spidsfindige krummelurer.

Samtidig er Bogotá-filmen den eneste af de fire i Cities on Speed-serien, som udspiller sig i fortiden, og som dermed primært er fortalt via arkivmateriale.

Ambitionen har derfor været at få det eksisterende materiale til at leve – blandt andet ved at supplere det med nye optagelser og vidneudsagn – og derigennem at anskueliggøre den udviklingsproces, der fandt sted, fra Mockus startede på sin første embedsperiode (januar 1995) via årene med Peñalosa som borgmester (1998-2001) og frem til slutningen af Mockus' anden periode (som endte i 2003). Og hér er det filmens styrke, at man, netop fordi Mockus og Peñalosa er offentlige skikkelser, i de colombianske tv-stationers arkiver har kunnet finde et omfattende materiale med de to. Et materiale, der er så detaljeret, at stort set alle vigtige begivenheder undervejs synes at være dokumenteret. I filmen kan man således trin for trin følge, hvordan historiens store tandhjul har drejet sig ganske langsomt – men også, hvad det er for en modstand, man som politiker eller embedsmand er oppe imod, når man ikke blot forsøger at ændre et administrativt system, men også en hel befolknings mentalitet og adfærd.

Filmens første del er helliget de begivenheder, der førte frem til valget af Mockus som borgmester, efterfulgt af hans første embedsperiode, hvor det ene absurde og/eller spektakulære påfund afløste det næste. Det er kuriøst og underholdende. En solstrålehistorie om, at det uventede kan ske. At alternative metoder kan fungere. Og at selv den mest kulsorte situation kan vendes til noget positivt, hvis det rigtige menneske kommer til magten på det rigtige tidspunkt. Men det er i filmens anden del, at den egentlige pointe falder. For det er hér, man forstår, at uden at nogen har kunnet vide det, var det mest perspektivrige resultat af Mockus' første embedsperiode i virkeligheden at bane vejen for Peñalosa, som i modsætning til sin flyvske forgænger var en handlingens mand.

Mockus beskrives gerne som en *thinker*, mens Peñalosa karakteriseres som en *doer*, og takket være det forarbejde, Mockus havde gjort, kunne Peñalosa komme af sted med i løbet af relativt kort tid at forandre byens udseende og infrastruktur. Han byggede kæmpemæssige biblioteker i slumkvartererne. Fik opført snesevis af nye skoler. Indførte et effektivt bussystem. Anlagde et netværk af cykelstier. Begrænsede privatbilismen. Indfriede kort sagt sine løfter om at gøre Bogotá til et smukkere, gladere og mere trygt sted at være.

Endelig følger en tredje del om Mockus' anden embedsperiode. Og hér fremgår det, hvordan selv de mest himmelstormende visioner med tiden vil tabe højde, og hvordan selv den mest alternative og ukorrumperede politiker uundgåeligt vil blive opslugt af magtens mekanismer og miste momentum. Det ændrer imidlertid ikke ved, at Mockus og Peñalosa tilsammen har forandret hverdagen for Bogotás indbyggere – og dermed bevist, at selv om udviklingen i verdens megabyer ind imellem kan synes at finde sted hinsides al kontrol, så er enhver by dybest set blot summen af de mennesker, der bor i den, hvorfor den rette person på det rette sted stadig kan gøre en forskel.

Dét kan vi ikke altid få øje på ude i den overrumplende virkelighed. Men når samme virkelighed er omskabt til filmiske fortællinger på en så begavet vis, som det er tilfældet i de fire Cities on Speed-værker, kan dokumentarismen hjælpe os med at vende fremmedgørelse til genkendelse.

Coda. Med hensyn til distribution er de fire Cities on Speed-film, både hvad angår form og format (52-58 minutter), først og fremmest stilet til prime time-tv. Og dernæst har det allerede fra starten været tanken at udnytte en række alternative lan-

ceringsstrategier, som spiller sammen med filmenes hovedmotiv – storbyen – og med de temaer, som de enkelte værker tager op. Der er således udarbejdet en 'manual' af forslag, som i første omgang har været afprøvet i Danmark – fra festivaler og koncerter til debatmøder og konferencer – men som i princippet ville kunne omplantes til en hvilken som helst storby. Det er dermed tanken, at filmene ikke alene henter deres råstof i de store byer, men også sendes tilbage som nye impulser i byernes uophørligt dunkende kredsløb.

Noter

1. Der skal gøres opmærksom på, at de fire film ved redaktionens slutning ikke var helt færdige. Beskrivelserne af de enkelte værker er således baseret på mere eller mindre komplette råklip.
2. Billedet er ikke tilfældigt valgt. Der synes at være nogle interessante forbindelser mellem Antanas Mockus og Fluxus – forbindelser, som (i en anden sammenhæng) kunne være en undersøgelse værd. Fluxusgruppen blev oprindelig stiftet af en litauisk immigrant i New York, George Maciunas. En af Maciunas' tætteste forbindelser i Litauen var musikeren og musikprofessoren Vytautas Landsbergis, som i 1960'erne arrangerede flere Fluxusbegivenheder i Litauen og selv realiserede enkelte Fluxusværker. I 1988 var Landsbergis med til at grundlægge uafhængighedsbevægelsen Sajudis, og efter løsrivelsen fra Sovjetunionen i 1990 blev han landets første præsident. Denne tætte forbindelse mellem (Fluxus)kunst og politik synes at gå igen hos Mockus, hvis familie ligeledes stammer fra Litauen. Som det fremgår af filmen, har Mockus en mor, som er billedkunstner, og han har udtalt, at han ser sine (tydeligt Fluxus-inspirerede) politiske strategier som en videreførsel af moderens kunstneriske projekt. Det ligner en tanke.

Den mest fantastiske trappe i Kairo. *Gud, lukt och henne* (Karin Westerlund, 2008). Framegrab. Migma/Zentropa.

Det er ikke alt, man kan forstå

At filme og bo i Kairo

Af Karin Westerlund

Mit hus ligger midt i Kairo.

Det blev oprindelig bygget til en egyptisk princesse, briterne brugte det som hovedkvarter under deres besættelse af Egypten, senere blev det hotel, og nu ejes det af familien Selim, som har indrettet det til lejligheder.

Det er Maya Selim, der styrer hele huset. Hun er tidligere prima ballerina ved både Bolsjoj-balletten i Moskva og Operaen i Paris. Nu er hun i 60'erne og professor på ballet-akademiet i Kairo. Hun fastsætter huslejen efter ens sjæl. Hun synes, jeg er en engel, så derfor betaler jeg meget, meget lidt i husleje. En mand, hvis lejlighed er præcis lige så stor som min, betaler meget, meget mere, for hun bryder sig ikke om hans sjæl. Den er beskidt, som hun siger.

Med denne Kairo-logik for huslejefastsættelse har Maya, langsomt men sikkert, befolket sit hus med en interessant blanding af mennesker.

Huset er gigantisk. Det fylder næsten et helt kvarter. Taget er så stort som en fodboldbane og næsten tomt. Det er usædvanligt. I Kairo bor der cirka en million mennesker på tagene.

Der er en elevator i huset. Den går kun op. Man kan ikke køre ned med den. Jeg troede, der var noget i vejen med den, men en gang, hvor den var gået helt i stå, kom der en reparatør, og så foreslog jeg Maya, at han reparerede elevatoren, så den også kunne køre ned. Nej, nej, sagde Maya, jeg vil ikke have, at den skal kunne køre ned!

Derfor må alle, der kommer i huset, gå ned ad den mest fantastiske trappe i hele Kairo. Den er elegant, stor og i hvid marmor. Med det åbne tag fører trappen direkte op i himlen. Om natten er der kun månen til at oplyse trappen. Om dagen solen. Fra trappen går de fem etager ud i fire lange tarme, som alle ender i totalt mørke.

I min seneste film, *Gud, Lukt och Henne* (2008, *Gud, lugt og hende*), en film om det usynlige, spiller denne trappe en central rolle. Hovedpersonen, spillet af Gunilla Röör, går igennem hele filmen ned ad trappen. Ind imellem står hun af på de forskellige etager, forsvinder ind i mørket eller går ind igennem en dør, ind i en scene, går tilbage, alt imens man hører digteren Adonis læse fra sin bog *Bogen*.

At lyve. Da jeg i 1990 flyttede til Kairo, fik jeg at vide, at "In Egypt everything is impossible and everything is possible". Det stemmer.

Det gælder specielt, når man skal filme.

Når man skal filme, kræver det tilladelse fra myndighederne. Censuren skal acceptere ens projekt. De sender så to officielle repræsentanter med ud på optagelserne for at tjekke, at du kun filmer det, som du har sagt, du ville filme. De ser i kameralinsen for hver indstilling. Disse officielle repræsentanter vil man helst undgå. Derfor må man lyve.

Det, vi kalder at lyve i Sverige og Danmark, er noget andet i Kairo.

Hvis jeg siger, at jeg i dag stod op klokken 8, når jeg i virkeligheden stod op klokken halv 9, synes vi ikke, det er en løgn. I Kairo ligger skellet mellem, hvad der er løgn og ikke løgn, på et helt andet niveau. Der kan man så let som ingenting lyve om, hvor man bor, hvad man arbejder med, hvad man ejer, hvem man er osv. Det er noget, man som skandinav skal vænne sig til.

Jeg har en producer i Kairo, som er ekspert i at lyve.

Da jeg skulle indspille min film *If I give you my humbleness, don't take away my pride*, en studie i vrede og attrå, indspillet langt ude i ørkenen med en svensk og en egyptisk skuespiller, løj min producer for censurkomitéen, som han fortalte, at det, jeg skulle lave, var en "dokumentarfilm om sand". Det syntes censurkomitéen lød så kedeligt, at vi slap for de to officielle repræsentanter. Senere, da filmen blev vist på Cannes-festivalen under Un certain regard, og alle de egyptiske journalister skrev hjem om den under store overskrifter, røg censurkomitéen op af stolene og kastede sig over min producer i Kairo. Hvad var det for en film, de læste om, hvor en svensk kvinde kysser en egyptisk mand uafbrudt i tre minutter? Et kys, man tror på, i modsætning til de egyptiske filmkys, de var vant til?

Min producer svarede, på sin mest lakoniske facon, at han ikke mindedes at have lavet en sådan film, de måtte have forbyttet nogle akter i arkivet. Han blev

Hvidt og sort: Gunilla Röör og Don Warrington. *Gud, lukt och henne* (Karin Westerlund, 2008). Framegrab. Migma/Zentropa.

ved med at lyve i to år, og til sidst droppede de sagen.

Inkognito. Men da jeg så skulle filme *Gud, Lukt och Henne*, sagde min producer, som ved, at censurkomitéen aldrig accepterer mine idéer, at han ikke mere kunne lyve på samme måde, så nu havde jeg to muligheder. Enten kunne jeg skrive et harmløst proforma manuskript, som censurkomitéen kunne acceptere, og som vi kunne lade som om vi filmede om dagen med de to repræsentanter omkring os, mens vi filmede min egentlige film om natten.

Eller også måtte vi filme inkognito.

Jeg bestemte, at vi skulle filme inkognito. Vi var jo nødt til at sove ind imellem.

Vi skulle helt enkelt se ud, som om vi var turister. Vi gemte mikrofonerne i håret på skuespillerne, og de to små kameraer kunne se ud som turistkameraer.

Vi filmede inkognito i fem uger i Egypten.

Blandt alle Kairos tyve millioner mennesker, politibetjente, militærfolk og civile spioner. Det var anstrengende, specielt for mine egyptiske medarbejdere, men det gik.

En scene skulle udspille sig i Det Røde Hav. Under vandet. Svenske Gunilla Röör skulle svømme nøgen under vandet med den engelske skuespiller Don Warrington. Også han nøgen. Gunilla er meget hvid og Don meget sort og Det Røde Hav meget turkist. Uden for Ras Mohamed ved Sharm el Sheikh er der små meget ultramarineblå fisk, der svømmer rundt i stimer. Dér ville

jeg filme.

I Egypten er det totalt forbudt at være nøgen i det offentlige rum. Man må ikke engang kysse hinanden offentligt. Nøgenscenerne i vandet bekymrede derfor min producer. Men så kom han på, hvordan vi kunne gøre. Vi skulle sejle ud i en turistbåd sammen med andre turister. Vi skulle fortælle kaptajnen, at vores lille selskab skulle fejre Don og Gunillas ét-års bryllupsdag. Det var derfor, vi havde to kameraer med og filmede hele tiden. På den måde ville ingen ikke fatte mistanke om, at vi senere skulle filme i vandet.

Min producers idé gik ud på, at vi, når båden kastede anker ved et rev, skulle lade alle de andre turister svømme ud først, hvorefter vores lille hold skulle svømme længere væk fra båden. Der skulle Don og Gunilla tage deres badetøj af i vandet, give det til min producer, som skulle flyde omkring i en badering, mens min egyptiske fotograf og jeg filmede.

Planen lykkedes helt frem til selve optagelsen. På et tidspunkt dukker jeg op til overfladen for at forvisse mig om, at min producer stadig flyder ved siden af os med badetøjet i hånden. Jeg ser ham langt, langt væk og når at tænke fandens også, kan han ikke finde ud af bare at flyde ved siden af os.

Hvad jeg ikke vidste, var, at produceren havde tabt Gunillas badedragt og set, hvordan den langsomt sank ned mod bunden. Der er dybt, og der er en stærk strøm i Det Røde Hav. Han træffer så en beslutning om, at det er vigtigst, at han følger badedragten, så Gunilla senere kan komme op på båden. Da badedragten til sidst sætter sig fast i en koral på bunden, ser produceren op for at få kontakt med min lydmand, som havde fri den dag og heldigt nok dykkede omkring med iltflasker. Ved et rent held får de kontakt med hinanden, og min lydmand begynder at dykke efter badedragten.

Da ser min producer til sin store fortvivlelse, at der er en anden dykker, der har opdaget badedragten og er på vej ned efter den. Det kommer til slagsmål mellem min lydmand og den fremmede dykker om Gunillas badedragt. Min lydmand vinder, og min producer kan svømme tilbage til os. Han når os, netop som vi er færdige med at filme. Han siger ingenting, og vi svømmer tilbage til båden. Vel oppe på båden fortæller han, hvad der er sket. Men netop som vi alle har leet lettede ad historien, ser min egyptiske fotograf en politibåd nærme sig. Kvikt gemmer han vores bånd i bleen på min lydmands baby.

Politiet kommer ombord og siger, at det er kommet frem, at der har været nøgne mennesker i vandet nær vores båd. Vores kaptajn kender ikke noget til den sag, og det kan han sige ærligt, at han ikke gør. Da min producer får stillet det samme spørgsmål direkte, om han har set nogen nøgne mennesker, ler han og siger på sin charmerende måde, at det ville han gerne have set, men nej, desværre, det kender han ikke noget til.

Politifolkene tjekker vores bånd, men finder ingenting, og så sejler de væk igen. Da vi kom i land den aften, som var nytårsaften, holdt vi et brag af en fest. Alle var helt færdige.

"Sufi or nothing". Omtrent sådan var alle vores indspilningsdage i Kairo til filmen *Gud, Lukt och Henne*.

Helt umulige at planlægge og forudse. F.eks. kunne vi ikke få at vide, hvornår vi kunne filme alle de sufier, vi skulle have med i filmen, ikke før samme dag eller tidligst dagen før. Derfor havde vi indlagt dage i vores indspilningsskema, som vi kaldte "sufi or nothing". Enten havde vi fri,

Zaar. En slags ritual for kvinder. *Gud, lukt och henne* (Karin Westerlund, 2008). Framegrab. Migma/Zentropa.

eller også filmede vi sufier.

Den lille, helt vidunderlige sufi drømmesheiken Nabil, i det gamle Kairo, som vi skulle filme sammen med Gunilla Röör og den egyptiske skuespiller Mahmoud el Lozy, er så hemmeligt populær, at vi var lige ved at blive afsløret i vores 'inkognito optagelser'.

Lige inden vi ankom til hans trange, helt igennem mættede rum, havde lederen af censurkomitéen opsøgt Nabil for at få en drøm tydet. Til alt held var min egyptiske fotograf nået frem til Nabil fem minutter før os andre, og via mobilen kunne han forhindre, at vi kom ind og begyndte at filme for øjnene af censurchefen.

Zaar. Den scene, som min svenske, helt fantastiske skuespiller Gunilla Röör og min lige så fantastiske egyptiske fotograf var mest nervøse for, var scenen med Zaar i Kairo. Gunilla var nervøs for, at Sheikha Karima skulle se igennem hende, og min fotograf var nervøs, fordi Zaar betragtes som 'farligt'.

Zaar er en slags ritual for kvinder, hvor en Shekha, i vores tilfælde Sheikha Karima, driver onde ånder ud af din krop og sjæl. Det gør hun ved hjælp af musik og sang. I et lille rum i den fattigste del af Kairo holder Sheikha Karima Zaar hver mandag aften.

Man skal fremlægge sit problem for Sheikhaen nogle dage forinden og give hende noget privat som f.eks. noget af ens tøj, som hun kan sove med. Derpå komponerer hun Zaaren, der tager flere timer og består af mange musikere, sangere og un-

Gunilla Röör til Zaar i Kairo. *Gud, lukt och henne* (Karin Westerlund, 2008). Framegrab. Migma/Zentropa.

dertiden inkluderer slagtning af duer, høns eller lam.

Gunilla havde stor respekt for Sheikha Karima og var usikker på, om hun kunne klare at deltage i Zaar udelukkende som sin karakter i filmen. Vi bestemte, at hun kunne være både sig selv og kvinden i filmen. Alt gik godt, og Gunilla sagde bagefter, at hun aldrig i hele sit liv har sovet så godt som oven på Zaar. Hun så også ud, som om hun var fem år igen.

Jordan. Efter flere vellykkede aktioner i Egypten, hvor vi havde narret censurkomitéen, syntes min producer, at vi også kunne prøve med samme metode i Jordan. Her en tekst om vores optagelser i Petra, fra min bog *Det begyndte med Kairo,* tekster og billeder fra Kairo 1992-2008:

Film

Der mellem bjergene, nede i den dybe kløft, i heden, filmede vi.
Vi var heldige.
Egentlig er det meget forbudt at filme der.
Et gigantisk tv-hold fra Amman reddede os.
Vi gemte os bag dem.
Vi lignede ganske enkelt turister.

I seks timer red vi på lejede heste frem og tilbage i kløften.
Vi filmede langsomt.
Vi filmede hurtigt.
Vi filmede til fods.
Vi filmede til hest.
Bjergenes røde sider omsluttede os.
Frem og tilbage. Frem og tilbage.
Som ét langt samleje bevægede vi os i heden.

Først sent på eftermiddagen da tv-holdet var rejst begyndte vagterne at interessere sig for os.
Vi holdt brat op med at filme.
Nu gjaldt det om at komme ud.

Professionel mavedans. *Gud, lukt och henne* (Karin Westerlund, 2008). Framegrab. Migma/Zentropa.

Vi var udmattede.
Vagterne kom nærmere.
Vi pakkede hurtigt kameraerne sammen, kastede rundt med tingene og lod som om vi grinede.
Vagterne tog papirer frem og begyndte at spørge os ud.

Da begyndte de at kalde til bøn nede i byen.
Allah genlød gennem kløften.
Vi kom ud.

Egyptisk crew. Jeg har optaget fire film i Egypten. Trods alt besværet med censur, politi og militær ville jeg ikke tøve med at filme der igen. Det egyptiske folk er varmt, generøst, fleksibelt, og så har de en humor, som aldrig hører op.

Filmindustrien i Egypten er stor, og det er let at få fat i dygtige medarbejdere. Er man parat til at være hittepåsom, fleksibel og mere eller mindre god til at lyve, går det hele.

Tricket går ud på at omgive sig med et godt egyptisk team. Jeg har altid haft et helt igennem egyptisk crew. Alle på nær lydmanden, som jeg havde taget med fra Danmark.

Det behøver man ikke nødvendigvis længere. Da jeg flyttede til Kairo i 1990, var lydniveauet på egyptiske film elendigt. Det var, som om man var ligeglad med lyden. Som om den var sekundær. Det har helt ændret sig.

Det eneste problem med egyptiske crews er at begrænse mængden af assistenter. Arbejdskraften er enormt billig, og alle vil have en assistent. Selv assistenterne. Og assistenternes assistenter. Alle, som er noget, har en assistent. Jeg er interesseret i at have så små crews som muligt. Der har jeg måttet tage en del kampe. Det handler om

prestige.

Jeg får ofte spørgsmålet, om det ikke er et problem at være kvindelig instruktør i Egypten. Tværtimod. De elsker en kvinde, som bestemmer og fylder. Professionelt er det perfekt at arbejde som kvindelig instruktør i Egypten. Problemet er, når man involverer sig privat.

En tekst fra bogen.

Magt

Så giftede du dig helt pludseligt.
Med mig.
Jeg vidste ingenting.
Du lod bare vide at du havde giftet dig.
Med mig.

At vente. Det, som mange bliver irriteret over i Kairo og hele Mellemøsten, er, at alle altid kommer for sent

Det skyldes, at man lever i nuet.

Her i Skandinavien sker det tit, at man, når man møder nogen på gaden, man synes om, og som man ikke har set længe, siger oh, vi må snart ses, og så aftaler man et tidspunkt, hvor det passer ind i begges kalendre.

I Kairo er det lige omvendt.

Der bliver man stående på gaden, går evt. på café sammen, for det er jo lige nu, vi ses, lige nu, det sker, i dit liv og i mit liv, at vi ses. Om en uge eller en måned ved man ikke.

Derfor kommer man for sent til det møde, man eventuelt var på vej til, da man mødte nogen, man kendte.

Om at vente fra bogen:

At vente

Jeg ventede alligevel i en hel time
du kom først efter tre timer
senere forbløffede det dig at jeg ikke havde ventet
I tre timer!
ja
du lo og fortalte at du havde tænkt på mig da du
ventede en og en halv dag på din fætter
jeg følte mig kort

Mafia. Egypten har et helt ministerium for alle sine antikviteter og kulturskatte. Det må man også have tilladelse fra for at filme. Det er dyrt. En måde at undgå det på er at alliere sig med de forskellige mafiabosser. Der er en ude ved pyramiderne, som styrer hele området. Det koster også penge, men er billigere end ministeriet. Derfor vælger man mafiaen. Da vi skulle optage en halalslagtning til åbningsscenen i *The Last Stranger*, foregik det ude på kanten til ørkenen et par kilometer fra pyramiderne. Mafiaområde.

Min producer, som elsker dyr, kunne ikke se på slagtningen. Han stod bag hjørnet på huset og kunne ingenting se, men hørte derimod alt. Lyden af dyrets sidste åndedrag er meget mere ubehagelig end synet af blodet. Ligbleg og koldsvedende spurgte han mig, om jeg havde flere "unusual locations", vi skulle filme. Men han kom sig senere og købte det slagtede lams lår og inviterede til middag samme aften.

Ismalia Film Festival. Kun en af de film, jeg har optaget i Egypten, er blevet vist officielt i landet. Det var *Lisanak, Hosanak Insonto Sanak* – et egyptisk ordsprog, som betyder "min tunge er min hest, og hvis jeg tager mig af den, tager den sig af mig". Den blev vist ved filmfestivalen i Ismalia.

Der blev stor opstandelse. En kvindelig filmkritiker med slør krævede, at jeg skulle udvises af Egypten. Hendes begrundelse var, at jeg i min film kritiserede egyptiske mænds seksualitet!

På filmens billedside ses tre arabiske heste. Alle i nærbillede. På lydsiden opsiger en kvinde bekendtskabet med en mand i

telefonen. Filmen er kort, men intensiv. Jeg spurgte den kvindelige filmkritiker, hvordan hun kunne tolke min film på den måde. I falset skreg hun til mig, "der er en flue i hestens øje"!!

Det er ikke alt, man kan forstå.

Undertiden bliver folk generte, usikre eller skamfulde på en måde, som jeg først ikke kan tolke.

Som i denne tekst fra min bog:

Prinsens lejlighed

Jeg træder ind i en stor lejlighed
Den er dyrt og smagfuldt møbleret
Men ingen har boet der i fire år
Alligevel ligger alt som om nogen for nylig har forladt den
Sengen er uredt
Ved siden af hovedpuden ligger en avis slået op
Tøj hænger på en stol
En tekande og nogle tekopper står inde i salonen ved sofaen
Alt helt naturligt
Ja, helt naturligt, men lige omvendt
Overalt
på alting
støv
et tykt lag støv
fire års støv
fire års Kairo-støv
Det er meget støv

Det er smukt
Det er umuligt at konstruere
I tynde lag ligger støvet og afgiver tid
Det er udvisket
Det skinner
Det er smukt

Jeg vil filme
Prinsen undskylder sig, siger nej og synes bare det er pinligt

Dabadib. Min producer i Kairo siger altid, at den mest forfærdelige hændelse i hele hans liv og hele hans karriere som producer var, da vi skulle researche til min film *If I give you my humbleness, don't take away my pride*. Jeg ville finde et højdedrag i ørkenen. Det skulle ikke være et hvilket som helst højdedrag, men et tilpas stort højdedrag omgivet af et magisk ørkenlandskab.

Min producer, som er praktisk anlagt og holder af komfort, foreslog straks ørkenen uden for oasen Fayoum. Den ligger på passende afstand af Kairo, så vi ville slippe for at flytte fra Kairos bekvemmeligheder.

Vi tager dertil.

Min producer kender til et område ved søen Karun, som ligger vest for oasen.

Vi nærmer os.

På afstand ser vi flere telte i ørkenen netop der, hvor min producer havde tænkt, at vi skulle filme.

Det ligner de store farvestrålende telte, som man rejser ved begravelser.

Vi kører nærmere.

Da vi er næsten fremme, bliver vi stoppet af vagter. Det er Gaddafis vagter. Libyens leder Gaddafi bor altid i telt. Han var på officielt besøg i Egypten og havde valgt at slå sine telte op præcis der, hvor vi havde tænkt at filme!

Nu måtte vi tænke om. Min producer indså, at vi var nødt til at flytte fra det bekvemme Kairo, og vi fløj ned til Kharga i det sydvestlige Egypten. Han havde en idé om et sted, han havde set i forbindelse med en anden indspilning, han havde lavet for flere år siden. Men det lå så langt ude i Sahara, at han håbede, vi kunne finde et sted, der lå nærmere Kharga.

Jeg så på kortet og fandt navnet Dabadib. Navnet tiltalte mig, og jeg overtalte mit crew til, at vi skulle tage ud og se stedet an.

Her min tekst fra Dabadib-turen:

Dabadib

Sporene i sandet viser mange veje
Vi vælger højre
Vi vælger venstre
Bilen sejler som på bølger
Sandet taler sit sprog
Vi nærmer os heden
længere inde bliver det hvidt

Gud, lukt och henne (Karin Westerlund, 2008). Framegrab. Migma/Zentropa.

Bjergene forsvinder i modlyset
Død by venter os
Ruiner af liv
Rævespor
Rottespor
Død
Tilbage!
Tilbage!
Alt vores vand er varmt
Sporene i sandet fører vild
Sandbølgerne vokser
Bilen kører fast
Manden med roen bliver vred
Manden med egoet bliver aktiv
De to mænd uden navn bliver mere urolige
Chaufføren sveder bare endnu mere
Jeg ser på
Tjekker hvor meget vand vi har tilbage
Ingen fare.
Vi samler sten.
Bilen kommer fri.
Resten af turen surfer vi over sandet i en rasende fart
Bange for at bremse
Bange for at stoppe
Vi flygter fra Dabadib.
Først næste dag
fik jeg at vide
at der er kviksand
rundt om Dabadib.
Billedet ændrede sig.
Faren kom.

Min producers oplevelse var, at vi ville dø derude i ørkenen i 55 graders varme med en bil, der var kørt fast i sandet. Ingen mobiltelefoner når så langt ud i ørkenen. Noget, der øgede vores følelse af at have været heldige at overleve, var, at man på hotellet om aftenen desuden fortalte os om to tyskere, der var døde i Dabadib ugen før.

Efter Dabadib kapitulerede min producer og viste mig den mest fantastiske location, som han hele tiden havde haft i baglommen. Den, som lå langt ude i Sahara.

Varanasi i Indien. Det er ikke kun i Kairo, man er nødt til at have en lokal producer eller fixer. Sådan er det overalt.

Da jeg skulle filme i Indien, bestemte jeg mig for at filme i Varanasi, verdens ældste nulevende by. Den mest religiøse, kriminelle og narkobelastede by i hele Indien.

Under min research til *Gud, Lukt och Henne* kom jeg ved et tilfælde til at sidde ved siden af Indiens fixer nummer ét, Romi, ved et middagsselskab i New Delhi. Jeg spurgte ham naturligvis ud om Varanasi. Han sagde roligt og bestemt, at der var to mennesker i Varanasi, som jeg måtte besøge. Den ene var en "high priest and a professor", og den anden var en "high priest and a thief". Fixeren, en yderst elegant mand i hvide ridebukser, gav mig telefonnumrene til de to mænd i Varanasi og bad mig hilse fra ham.

I Varanasi opsøger jeg mændene. Professoren er en smuk mand med blid stemme og stor indsigt. Jeg filmer ham. Tyven er en tidligere yppersteпræst i det gyldne tempel, det højeste man kan nå inden for hinduismen. Han havde stjålet fra sit tempel. Nu sad han udsmidt og halvnøgen oppe på en lille hylde i den ældste, mørkeste del af Varanasi. Han ville ikke filmes. Jeg filmede ham alligevel, uden at han så det. Da jeg kom tilbage til Varanasi et par år senere og skulle filme med mine skuespillere, brugte jeg en lokal Varanasi-fixer, som jeg havde fået anbefalet af min indiske fotograf.

Jeg møder denne fixer oppe på taget af mit hotel. Han ser vild ud. Hans udstråling taler om mord. Men jeg kan lide hans øjne. Han spørger, hvor, hvad og hvem jeg vil filme. Da jeg siger, at jeg skal filme den tidligere præst – jeg siger heldigvis ikke ordet tyv, men nævner tyven ved navn – ændres hans ansigtsudtryk dramatisk. Først ser han truende mistænksom ud, kniber øjnene sammen og bøjer sig ind over mig på en ubehagelig måde. Derpå stirrer han halvt skræmt halvt forbløffet på mig. Han bøjer sig bagover, han bøjer sig fremover. Siger ikke et ord, men hans øjne forlader ikke mine så meget som et sekund.

Det skuespil står på i flere minutter, og jeg holder vejret og undrer mig over, hvad jeg har sagt.

Til sidst kan jeg se, at han bestemmer sig for at stole på mig og siger:

"he is my father".

Jeg ånder lettet op og tænker, hvor stor er chancen for, at jeg skulle hyre netop tyvens søn som fixer!? Mindre end én ud af en million. Efter det møde var der naturligvis ingen problemer med, at jeg filmede tyven. Han fik også lov til at se det, jeg havde filmet tidligere, og accepterede billederne.

Gunilla forstod, at tyven havde stjålet i templet. Han ville være menneske igen, ikke en halvgud, sagde hun. Selv sagde han: "it is between me and my God".

Det usynlige. Kan man filme det usynlige? Det spørgsmål får jeg ofte, når jeg siger, at jeg har lavet en film om det usynlige. Ja, det hævder jeg. Hvorfor valgte jeg at lave en film om det usynlige?

Verden er i flere år blevet styret af frygt. Bange mennesker træffer forkerte beslutninger. George W. Bush er et godt eksempel på dét. Modsætningen til frygt er tillid. Ved at se lidt mere af det, vi egentlig ser, hvilket er meget, meget lidt, ville jeg gøre opmærksom på det 'større billede' og dermed skabe tillid. Hvis man får fat i det store billede, bliver det lille billede, den verden vi ser og lever i, ikke så skræmmende.

Jeg valgte Egypten, Indien, Irland og Island at filme i. Jeg kunne have valgt fire andre lande, men jeg havde allerede været

i disse lande, og jeg følte, at her fandtes der en lettere tilgang til det usynlige.

Ved et tilfælde var jeg en gang i løbet af det år, jeg brugte på research til *Gud, Lukt och Henne*, til en reception på Indiens Thinking Tank i New Delhi. Indiens allerskarpeste hjerner inden for alle områder var samlet. De spurgte mig naturligvis, hvad jeg lavede. Jeg fortalte så, at jeg var i gang med at researche til en film om det usynlige. Jeg er stadig forbløffet og lykkelig over den respons, jeg fik. Alle begyndte straks at fortælle om deres forskellige spirituelle, åndelige og religiøse ritualer. En mediterede hvert år i en grotte i Himalaya, en anden lavede bønneritualer hver morgen, en tredje yoga og meditation osv. Hele thinkingtanken blev fuldstændig optaget af det usynlige. Jeg kom til at tænke på, at hvis jeg havde sagt det samme til en tænketank i Stockholm, ville man enten have ignoreret eller latterliggjort hele idéen. Formodentlig af usikkerhed. Det er det, jeg mener med, at Indien, Egypten, Irland, Island har en lettere, mere afslappet og naturlig tilgang til det usynlige.

Museet i Kairo

Først når øjnene har vænnet sig til mørket
begynder nysgerrigheden at tage overhånd
Famlende lugter jeg mig indad
Det er da det sker
Opdagelsen
Fra et lysskær der åbner sig ser jeg pludselig
Historien

Det er kun mig der ser den
De andre gik lige ind
Alene møder jeg øjnene
Da smiler historien, bøjer sig frem og hvisker
mig noget i mit øre

At le. Når optagelserne er slut, plejer man at holde fest. Efter festen plejer vi at holde en middag nogle dage senere, når alle har sovet ud. En gang skulle vi holde middagen på en nyåbnet restaurant ved Nilen, som min producer havde hørt tale om. Jeg havde fået besøg af nogle svenske venner, som kom med til middagen. Vi var et selskab på cirka femten personer.

Vi kommer ind på den nye restaurant.

Vi er de eneste gæster.

Vi bestiller noget mad fra de store kulørte, nytrykte menukort.

To tjenere skriver omhyggeligt alle vores forskellige bestillinger ned. Så kommer de ind med mezza, de små skåle med forretter, man får i hele Mellemøsten. Vi spiser mezza og venter på hovedretterne.

Vi venter.

Efter halvanden time synes selv mit egyptiske crew, at det tager lang tid. Min producer tilkalder tjeneren og spørger til vores mad.

"Vi har ingen mad," siger tjeneren.

Forskellen på reaktionerne fra mine svenske venner og mine egyptiske venner er slående.

Mine egyptiske venner hæver bare skuldrene og rejser sig op for at finde en anden restaurant.

Mine svenske venner sidder helt paffe i deres stole med spørgsmålet hængende ud af deres munde.

"Hvorfor skrev de alle vores forskellige bestillinger ned, hvis de vidste, at de ikke havde noget mad??"

"De trænede vel," siger min producer og ler.

Indgangen til Kairo er en latter, var der engang en, der sagde til mig.

At filme i Kairo er at have det sjovt.

At se tiden på en anden måde.

Tid

Der findes ikke 1, 2, 3, 4, 5 ..... i Kairo.
Der findes kun 1.
Derefter kommer et nyt 1.
Men 2 kommer aldrig.
Skønt på en eller anden måde når man dog frem

til 100.
Det er umuligt at regne ud.
Det må åndes igennem.

Filmen *Gud, Lukt och Henne* havde dansk premiere den 22. august i Grand Teatret, København, og udkom på dvd den 1. november 2009. Bogen *Det begyndte med Kairo* udkom på Forlaget Vandkunsten i marts 2009. Mere information på *http://www.kamerakairo.com*

Oversat fra svensk af redaktionen.

Film

1982	Meeting
1984	No Time
1992	Lisanak hosanak insonto sanak
1997	The Last Stranger
1999	If I give you my humbleness, don't take away my pride
2001	Helgoland
2008	Gud, Lukt och Henne

Downtown Ouagadougou. *Ouaga Saga* (Dani Kouyaté, 2004).

Short Cuts i Sahel?

Ouagadougou og Los Angeles på film

Af Eva Jørholt

Kan man forestille sig *Short Cuts*, Robert Altmans mesterværk fra 1993 om menneskeskæbner i den postmoderne megacity Los Angeles, omplantet til Ouagadougou, hovedstaden i Burkina Faso i den knastørre Sahel-region lige syd for Sahara? Nej, det er ikke helt let, men ikke desto mindre er den burkinske film *Haramuya* (Drissa Touré, 1995) blevet omtalt netop som „*Short Cuts* in the Sahel". Dels af en blogger på internettet[1] – som formentlig blot har villet gøre PR for den afrikanske film ved at lade den låne lidt af *Short Cuts*' kulturelle kapital – men også af den afrikansk fødte amerikanske filmforsker Manthia Diawara: „med sin *mise-en-scène* af adskillige karakterer, der færdes i det samme rum, uden at der er nogen forbindelse mellem deres liv,

minder [*Haramuya*] om Robert Altmans *Short Cuts*" (Diawara 2000: 89).

Noget er der om snakken, for som *Short Cuts* er *Haramuya* en multiprotagonistfilm, der ikke bare udspiller sig i en storby, men i vidt omfang også *handler* om denne storby. Men den begrundelse, Diawara giver for sammenligningen, kan anfægtes – og vil blive det i denne artikel. For det er netop dér, hvor filmene på trods af alle deres iøjnefaldende forskelle synes mest ens, i den urbane multiprotagonistform, at de også er mest afgørende forskellige. Denne artikel vil se nærmere på denne forskel og argumentere for, at den bunder i de urbane livsformer, som filmene hver især skildrer.

Fokus vil være på *Short Cuts* og *Haramuya*, men fra LA-siden vil tillige to andre film blive inddraget – *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999) og *Crash* (Paul Haggis, 2004), der begge er multiprotagonistfilm ligesom *Short Cuts* – og fra Ouaga desuden *Laafi – Tout va bien* (1991) og *Silmandé – Tourbillon* (1998), begge instrueret af S. Pierre Yaméogo, samt *Ouaga Saga* (Dani Kouyaté, 2004). Selv om de to sidstnævnte ikke er multiprotagonistfilm, er de med her, fordi de supplerer og underbygger det billede af livet i den burkinske hovedstad, som præsenteres i *Haramuya*.

Et ubeskrevet blad. Hvor der er skrevet adskillige hyldekilometer om Los Angeles på film, er litteraturen om Ouaga-film ikke blot mere beskeden, den er praktisk talt ikke-eksisterende. I det hele taget forskes der stort set ikke i afrikanske storbyfilm. Det kan der være mange årsager til. En ganske væsentlig sådan er, at hovedparten af de film, der produceres i det frankofone Vestafrika – der er den væsentligste leverandør af kunstneriske afrikanske film syd for Sahara – udspiller sig på landet. Dels fordi en meget stor del af den afrikanske befolkning fortsat bor i de rurale områder (i Burkina Faso er det omkring 80 procent), men også fordi det især tidligere – mens man endnu havde kolonitiden i frisk erindring – var væsentligt for de afrikanske filmskabere at betone en 'ægte' afrikansk kultur, og en sådan mente man at kunne finde i mere autentisk form på landet. Men måske det også spiller ind, at det i vidt omfang har været og er Frankrig, der finansierer filmproduktionen i de tidligere franske kolonier i Afrika. Nogle instruktører – men ikke alle – hævder således, at franskmændene hellere har villet skyde penge i afrikanske 'hyttefilm' end i film, der udspiller sig i moderne storbyer (jf. bl.a. Hoefert de Turégano 2004). Men der *findes* selvfølgelig afrikanske storbyfilm – bl.a. *Haramuya* og de øvrige Ouaga-film, det skal handle om her. Når de afrikanske storbyfilm kun i stærkt begrænset omfang har påkaldt sig forskningens interesse, kan det hænge sammen med, at hovedparten af dem, der forsker i afrikansk film, er ikke-afrikanere, som – i lighed med de franske finansiører – kan mistænkes for at have en forkærlighed for de mere eksotiske andethedsaspekter af Afrika. Og når de forskere, der beskæftiger sig med storbyfilm, indtil videre heller ikke har interesseret sig nævneværdigt for afrikanske storbyfilm, kan det skyldes, at der er en vis tendens til ikke at betragte afrikanske storbyer som 'rigtige' storbyer på linje med f.eks. europæiske, amerikanske og asiatiske (Robinson 2006).

I "African Cities as Cinematic Texts" (2004) – mig bekendt den eneste tekst om afrikanske storbyer på film – giver Françoise Pfaff en oversigt over de afrikanske byer, der hyppigst har optrådt i film fra det frankofone Vestafrika – dvs. lande

som bl.a. Senegal, Mali, Elfenbenskysten. Selv om Burkina Faso også er en del af det frankofone Vestafrika – og et af de vigtigste filmproducerende lande i Afrika syd for Sahara – indgår Ouagadougou ikke i undersøgelsen. Måske fordi den ikke optræder i så mange film som f.eks. Dakar i Senegal og Bamako i Mali. Men ifølge Pfaff har "frankofone afrikanske filmskabere [...] ofte brugt storbyerne – der for hovedpartens vedkommende er skabt af kolonimagterne – og deres ikonografi som grundlag for en politisk diskurs, der udstiller og kritiserer de uafhængige nationers neokoloniale facetter" (Pfaff 2004: 89). Og hun pointerer, hvordan de fleste af disse storbyfilm er bygget op omkring en skarpt skåret modsætning mellem det rene og traditionelle, ægte afrikanske landsbyliv på den ene side og storbyen som et neokolonialt moralsk morads på den anden, en lasternes uafrikanske sump, hvor gode mennesker går til grunde.

Selv om Ouagadougou ikke er skabt af franskmændene – byens historie går tilbage til det 11. århundrede – var det den franske kolonimagt, der gjorde den til hovedstad i det daværende Øvre Volta (nu Burkina Faso), og den dikotomiske modstilling af land og by går da også igen i en lang række burkinske film – dvs. hovedsagelig dem, der tager deres udgangspunkt i landsbyen. Idrissa Ouédraogos *Yam Daabo* (1987, *The Choice*) handler f.eks. om en landfamilie, der nægter at modtage udenlandsk bistand og i stedet drager ud for at finde mere frugtbar jord i en anden del af landet. Vejen går imidlertid over Ouagadougou, hvor den yngste søn bliver kørt ned og dør af sine kvæstelser. I *Samba Traoré* (1992) af samme instruktør søger familiens sorte får tilflugt hjemme i landsbyen efter at have deltaget i et væbnet røveri i storbyen. Og i Gaston Kaborés *Zan Boko* (1988) får dikotomien et helt konkret udtryk, da en familie i en landsby, der tidligere lå et stykke vej fra Ouagadougou, pludselig, som følge af hovedstadens vækst, er blevet naboer til en rigmandsvilla, hvis ejere drikker Coca-Cola og champagne og væmmes ved landsbyboernes, i deres næsebor ildelugtende, traditionelle madlavning. Til overflod har de nyrige naboer udset sig en del af det, der engang var landsby, til en herlig swimmingpool, og ved udspekulerede kneb lykkes det dem at fordrive de oprindelige beboere.

Men burkinsk film byder også på egentlige storbyfilm, der "dekonstruerer denne dikotomi" (Hoefert de Turégano 2004: 142) og blot skildrer dagliglivet i Ouagadougou. Det gælder bl.a. *Haramuya* og de tre andre film, der skal omtales her. *Haramuya* er et mosaik-agtigt, delvist humoristisk portræt af en række byboer, på begge sider af loven, hvis veje krydses på forskellig vis. Det samme, minus humoren, er tilfældet i *Silmandé – Tourbillon*, men hvor *Haramuya* fokuserer på Ouagadougous underverden, udspiller *Silmandé – Tourbillon* sig hovedsagelig blandt byens – og landets – elite og retter et svidende angreb mod dennes korruption og magtmisbrug. *Laafi – Tout va bien* skildrer et afgørende døgn i den unge student Joes liv, hvor han suser rundt i byen for at tale med indflydelsesrige personer i håb om, at de kan skaffe ham et stipendium, så han kan komme til udlandet og læse medicin – hvilket har været hans drøm, siden faderen døde, fordi han ikke kunne få ordentlig lægehjælp. Og *Ouaga Saga* parrer socialrealisme og eventyr i en beretning om en gruppe unge, der hustler sig igennem med tilfældige jobs, mens de drømmer om lysende karrierer som hhv. rockmusiker, fodboldspiller, filmstjerne mv. – indtil de en dag vinder den helt store gevinst.

La Place des Cinéastes, dvs. Filmskabernes Plads, i Ouagadougou. (Dani Kouyaté, 2004).

To byer. Skønt Ouaga og LA må siges at befinde sig i hver sin ende af storbyspektret, har de også noget til fælles. Bl.a. er de begge en slags 'filmhovedstæder'; faktisk omtales Ouagadougou undertiden som Afrikas Hollywood – en for så vidt temmelig misvisende betegnelse, der imidlertid skyldes, at byen har en helt central plads i afrikansk film. Først og fremmest danner den ramme om den største og vigtigste afrikanske filmfestival, FESPACO, Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision à Ouagadougou, som hvert andet år i februar tiltrækker i tusindvis af filmentusiaster fra hele verden. Desuden huser Ouagadougou det afrikanske Cinematek samt hele to filmskoler, og i en årrække var byen tillige sæde for den panafrikanske instruktørsammenslutning, FEPACI. Film har i det hele taget en fremtrædende plads i Burkina Fasos nationale selvforståelse, og selv om landet er et af verdens allerfattigste, kan det prale ikke alene af som nævnt at være et af de vigtigste filmproducerende lande i Afrika syd for Sahara, men også af indtil flere internationalt prisvindende auteurs som netop Idrissa Ouédraogo, Gaston Kaboré, S. Pierre Yaméogo og Dani Kouyaté.

Dertil kommer, at både Ouaga og LA i løbet af det 20. århundrede har gennemgået en nærmest eksplosiv vækst. Los Angeles, "fra fødslen forstadsagtig og banal" (Davis 2001: 33), havde i 1914 blot 300.000 indbyggere (Davis 2006: 3); nu tæller den knap 13 millioner[2] og regnes for ikke blot en megacity men ligefrem en "eksemplarisk

Haramuya (Drissa Touré, 1995).

post-metropol" (Shiel og Fitzmaurice 2001: 31). Heroverfor er Ouagadougous indbyggertal mere beskedent – de seneste officielle befolkningstal, der er fra 2007, siger 1,1 million (UN 2007), hvilket ifølge samme opgørelse er det samme som Københavns. Men i 1945 var tallet bare 17.800 (Skinner 1974: 33). Hvor Los Angeles' indbyggertal med andre ord på over 90 år er mere end firedoblet, er Ouagadougous på kun godt 60 år mere end seksdoblet, først og fremmest som følge af intern migration fra landområderne – hvor klimaet i kombination med eksterne faktorer (som bl.a. EU's landbrugsstøtteordninger) gør det stadig vanskeligere at overleve. Men da de tilvandrede som regel er forholdsvis unge og får børn, er den naturlige vækst også ganske betragtelig (Tostensen, Tvedt og Vaa 2001: 9).

Hvor Los Angeles' industrier (centreret om underholdningsbranchen og en gigantisk flyindustri) imidlertid har kastet en mængde arbejdspladser af sig – ifølge Edward Soja er LA den amerikanske by, der siden 1930'erne har akkumuleret flest arbejdspladser (Soja 1989: 192) – har der aldrig været nogen synderlig industri knyttet til Ouagadougou, og jobsituationen er ikke blevet bedre, efter at man som følge af de såkaldte 'strukturtilpasningsprogrammer', som Verdensbanken og Den internationale Valutafond har pålagt de fleste afrikanske lande, siden starten af 1990'erne har været nødt til at privatisere store dele af den offentlige sektor, der tidligere trods alt kunne tilbyde et vist mål af beskæftigelse.

Permanent krisetilstand. Uden et regulært job og uden mulighed for nogen form for offentlig hjælp kæmper hovedparten af ouagaleserne en daglig kamp for overlevelse – de befinder sig i en permanent krisetilstand, som urbansociologen Abdou-Maliq Simone har kaldt det (Simone 2004: 4). Indbyggerne er henvist til selv at skabe sig en levevej, hvilket de fleste gør med imponerende opfindsomhed. Blot er der sjældent tale om formaliserede jobs, men snarere om 'sort arbejde', 'undergrundsøkonomi' eller 'mikro-økonomi' inden for det, man kalder 'den uformelle sektor'. Fælles for alle dem, der arbejder i den uformelle sektor – med alt fra produktion og salg til alle tænkelige former for serviceydelser (skopudsning, knallertovervågning, frisør- og sekretærarbejde osv. osv.) – er, at de ikke er registreret, og at de ikke betaler skat af deres indtægter.

Sort arbejde og parallel-økonomier kendes naturligvis også i den såkaldte 'første verden' (Castells og Portes 1991; Sassen 2001), men trods alt ikke i et omfang som i f.eks. Afrika. I Ouagadougou skønnes 80 procent af indbyggerne således at arbejde i den uformelle sektor, der på landsplan estimeres at repræsentere 40 procent af Burkina Fasos bruttonationalindtægt (Verick 2006). Selv om staten således går glip af betragtelige skatteindtægter, tolereres den uformelle sektor, da landets økonomi simpelthen ville kollapse, hvis man forbød 'sort arbejde'.

For den enkelte er de indtægter, som undergrundsøkonomien kan kaste af sig, dog for det meste så beskedne, at det ikke ville være muligt at leve af dem, hvis der skulle betales skat – ikke mindst siden man i januar 1994 devaluerede den vestafrikanske valuta – den såkaldte franc CFA – med 50 procent. Ifølge en rapport, som den vestafrikanske økonomiske og monetære union, UEMOA, udarbejdede i 2005, tjener over halvdelen af dem, der arbejder i Ouagadougous uformelle sektor, under minimumslønnen på 27.000 FCFA (eller cirka 41 Euro) om måneden for i gennemsnit 55,6 timers arbejde om ugen (UEMOA 2005).

I *Haramuya*, *Ouaga Saga* og *Laafi* er det da også kun de færreste, der har regulære – eller formelle – jobs. I alle tre film vrimler det med gadehandlende, knallertvogtere og ambulante detailsælgere (i Ouagadougou kan man købe cigaretter stykvis), de fleste af dem 'legale', om end uformelle næringsdrivende. At grænsen mellem legal og illegal business imidlertid er hårfin, demonstreres f.eks. i *Haramuya* og *Ouaga Saga* ved, at knallerthandlere og -reparatører i vidt omfang driver hæleri og anden lyssky virksomhed ved siden af deres legale erhverv. I *Haramuya* ser vi således, hvordan en ung mand nægter at betale et par unge fyre for at passe på hans knallert, mens han nyder en øl på en bar – med det resultat, at knallerten er væk, da han kommer ud. De unge fyre har naturligvis ikke set noget, men en 'tilfældigt' forbipasserende træder hjælpende til og tager den forurettede med til en af sine venner, der reparerer knallerter. Det aftales, at reparatørens 'assistenter' skal lede efter knallerten – og sørme, om ikke de to unge fyre, som den bestjålne ikke ville betale for at passe på knallerten, kort efter dukker op med den. Glad er ejeren, der ikke skal ud og købe en ny knallert, men kan nøjes med at betale en findeløn, som hjælperen, reparatøren og de to unge fyre deler imellem sig. En typisk deal, som alle vinder på: den nærige unge mand får både en lærestreg og sin knallert tilbage, og de øvrige har tjent lidt ekstra.

I alle fire film ser vi desuden, hvordan lovens vogtere supplerer deres magre, formelle indkomst med mere uautoriserede

indtægtskilder, f.eks. ved med flid kun at standse dyre biler, hvis ejere med en vis sandsynlighed kan slås for et pænt beløb. De dyre biler finder man især i *Silmandé – Tourbillon*, der som nævnt udspiller sig blandt byens velhavere. Selv om de fleste i dette segment har regulære jobs, er forretningsmetoderne mindst lige så opfindsomme som dem, man finder i den uformelle sektor. Her får de bare karakter af regulært magtmisbrug – helt op til landets førstedame, der tager alle kneb i brug for at kunne parkere en substantiel del af landets guldreserver på en privat bankkonto i Schweiz. Men også *Silmandé – Tourbillon* er i høj grad præget af den gadens uformelle sektor, som står helt centralt i de tre øvrige film.

I gadehøjde. Gaden er simpelthen omdrejningspunktet for de fire Ouaga-film, som den er det for livet i Ouagadougou i det hele taget. De tre af filmene åbner med store oversigtsbilleder af gadelivet, der ligger indhyllet i regionens karakteristiske røde støv. Og *Haramuya*s første billeder er af en mand, der sover i et gadekøkken. Især *Laafi* er ydermere kendetegnet ved lange passager, hvor hovedpersonen Joe og hans venner kører igennem Ouagadougou på deres knallerter, hvilket er med til at give filmen et udtalt urbant rytmisk flow. Kun i *Silmandé – Tourbillon* oplever man dels protagonister, der kører i bil, dels forholdsvis mange interiørscener.

Selve gadelivet står dermed i kontrast til en klassisk storbytekst, nemlig Henri

Joe og vennerne i S. Pierre Yaméogos *Laafi – Tout va bien* (1991).

Anne Archer og Tim Robbins i *Short Cuts* (Robert Altman, 1993).

Lefebvres *The Urban Revolution*, hvor det bl.a. hedder:

> Selv om gaden måske oprindelig havde betydning som mødested, har den sidenhen mistet denne betydning, og kunne kun have mistet den, ved, i en nødvendig reduktionsproces, at reducere sig selv til en gennemfartsvej for (jagede) fodgængere på den ene side og (privilegerede) automobiler på den anden. (Lefebvre 1970: 20).

Sådan er det ganske rigtigt i de fleste vestlige storbyer – og i helt ekstrem grad i LA, der som bekendt efterhånden er mere bilernes end englenes by. Hvor ouagaleserne hovedsagelig færdes til fods, på cykel eller på knallert i byens sparsomt asfalterede gader, er de store freeways ifølge den britiske arkitekturhistoriker Reyner Banham "stedet, hvor angelenoerne lever en stor del af deres liv [...] Motorvejen er, i lige så høj grad som stranden, stedet hvor en angeleno er mest sig selv, mest uløseligt identificeret med sin storslåede by." (Banham 1971: 246).

Desuden har man i visse kvarterer af downtown LA direkte bestræbt sig på at undgå fodgængere for på den måde at mindske risikoen for overfald og uønskede hjemløse (Davis 2006: 226). I sin frit fabulerende bog om Amerika skriver Jean Baudrillard således om LA:

> Hvis du i denne centrifuge af en storby stiger ud af din bil, er du en lovovertræder: i samme øjeblik du giver dig til at gå, er du en trussel mod den offentlige orden, ligesom hundene, der strejfer om på vejene. Kun indvandrerne fra Den tredje Verden har ret til at gå. Det er en slags privilegium de har, der er forbundet med det privilegium at bo i storbyernes tomme centre. For de andre er gangen, udmattelsen og muskelvirksomheden blevet meget sjældne goder, *services*, som sælges meget dyrt. Således vendes tingene ironisk på hovedet. (Baudrillard 1986: 84).

Ikke alene har gaden mistet sin betydning som mødested i LA, byen har i alt væsentligt skrevet fodgængerne helt ud af storbyligningen.

Det er på den baggrund, man skal forstå de overvejelser, Don Cheadles politimand gør sig fra forsædet af sin bil i starten af *Crash*:

> It's the sense of touch. In any real city you walk, you brush by people, people bump into you. In LA, nobody touches you. Always behind this metal and glass. I think we miss that touch so much that we crash into each other, just so we can feel something.

Replikken er central ikke alene for *Crash*, men tillige for de øvrige LA-film, hvor bilen er ikke bare det foretrukne, men – bortset fra Tim Robbins' politimotorcykel i *Short Cuts* og en enlig bus i *Crash* – tilsyneladende det *eneste* transportmiddel. Fra Anne Archer-klovnens udtjente Toyota i *Short Cuts* til de to parcelhus-store, sorte Lincoln Navigators, der hhv. stjæles og ikke stjæles i *Crash*. Forskanset bag bilens karrosseri og ruder kommer man ikke i nærkontakt med omgivelserne, og bilen bliver dermed nærmest et emblem på den sociale isolation, der kendetegner filmenes karakterer. Nobody touches you and you don't touch anybody – med mindre selvfølgelig man kører et menneske ned (som f.eks. Lily Tomlins cafeteria-servitrice gør det i *Short Cuts*).

I Ouaga, derimod, har gaden fortsat den oprindelige karakter af mødested, som Lefebvre taler om; her er det bilerne, der må underordne sig de privilegerede fodgængere ... og knallertkørere, ikke omvendt. Og bl.a. fordi så meget af tilværelsen udspiller sig i gadens fulde offentlighed, kender ouagaleserne i vidt omfang hinanden. Hvor anonymitet ellers anses for et typisk urbant fænomen, er det svært – for ikke at sige umuligt – at være anonym i Ouagadougou. Dét jokes der med i *Ouaga Saga*, hvor en af hovedpersonerne efter at have vundet den store gevinst i det nationale lotteri, forsøger at give den som betydningsfuld forretningsmand i luksusbussen på vej hjem til Ouagadougou. Her falder han i snak med en ung studine, der spørger ham, om det er et aktieselskab, han har. På fransk hedder aktieselskab 'société anonyme', hvilket også betyder 'anonymt samfund', og netop sådan forstår den nyslåede millionær det, for han svarer, "Nej, ikke et anonymt samfund, et samfund, der tilhører os allesammen, familie, venner og alle dem, vi kender."

Uformelle netværk. Når folk i Ouagadougou i vidt omfang kender hinanden, er det imidlertid ikke alene fordi så meget af tilværelsen udspiller sig på gaden, men i mindst lige så høj grad fordi ouagaleserne – ligesom indbyggerne i de fleste andre afrikanske storbyer – søger at etablere deres egne sociale sikkerhedsnet ved at organisere sig i forskellige former for uformelle netværk. I den uformelle sektor har ingen råd til stå alene; på godt og ondt er alle uløseligt forbundet i et intrikat og for den udenforstående ofte usynligt netværk af indbyrdes relationer. I sin afhandling om den uformelle sektor i Guinea-Bissau fremhæver Ilda Lourenço-Lindell således, hvordan ...

> ... byboerne skaber "deres egne urbane systemer" [...] De etablerer deres egne sociale institutioner og normer til regulering af en lang række udvekslingsforhold for på den måde at give hverdagen i storbyen et vist mål af forudsigelighed og tryghed. [...] Daglig overlevelse i byen bygger i vidt omfang på netværk af personlige relationer, hvorigennem de fattige får adgang til et sted at bo, et stykke jord at opdyrke, kredit, værdifulde prisinformationer og hjælp på en dårlig dag." (Lourenço-Lindell 2002: 11, 22).

På den baggrund taler hun om *social forbundethed* – i modsætning til social isolation – som en helt afgørende faktor for disse menneskers overlevelse.[3] I den uformelle sektor er de flestes tilværelser på den ene eller den anden måde forbundet,

hvilket i *Haramuya* udtrykkes ved filmens mosaik-agtige struktur.

Selv om *Haramuya* er bygget op om to centrale 'husholdninger' – et bordel og en muslimsk storfamilie, der bor i næsten identiske bebyggelser organiseret omkring en stor åben gård – går den sociale interaktion på kryds og tværs, ikke alene mellem de to centrale fællesskaber, men også i forhold til snart sagt alle andre tænkelige sociale grupperinger i byen. Fra den libanesiske forretningsdrivende over det lokale horehus og byens småkriminelle ungdom til den stedlige koranskole. Allesammen er de på den ene eller den anden måde forbundet med hinanden.

Her er med andre ord tale om en urban livsform, som ikke alene er væsensforskellig fra den, vi ser i *Short Cuts* og de øvrige LA-film, men som på mange måder også står i skærende kontrast til f.eks. Georg Simmels klassiske karakteristik af livet i de europæiske storbyer omkring år 1900. I "Storbyerne og det åndelige liv" taler han således bl.a. om, at "man intetsteds føler sig så ensom og forladt som netop i den storbymæssige vrimmel" (Simmel 1903: 201), og han hævder desuden, at ...

> Storbyboernes mentale holdning til hinanden vil man formelt skulle beskrive som reserverethed. Hvis den vedvarende ydre berøring med utallige mennesker skulle fremkalde lige så mange indre reaktioner som i lillebyen, hvor man kender næsten enhver man møder og har et positivt forhold til hver enkelt, så ville man blive fuldstændig atomiseret indvendigt og komme i en helt ubeskrivelig psykisk forfatning. (Simmel 1903: 198).

En lignende karakteristik finder man hos urbansociologen Louis Wirth, som 35 år senere skrev følgende om omgangsformen i storbyen:

> De traditionelle slægts- og nabobånd og de dermed forbundne følelser, som opstår, når man har levet sammen i generationer under den samme folkelige tradition, er med al sandsynlighed fraværende eller, i bedste fald, relativt svage i en folkemasse, hvis medlemmer har så forskellige oprindelser og baggrunde. Under den slags forhold træder konkurrence og formelle kontrolmekanismer i stedet for de solidaritetsbånd, der holder sammen på et traditionelt samfund. (Wirth 1938: 11).

Selv om man kan finde organisationsformer, der minder om ouagalesernes, i visse – socialt belastede – kvarterer i vestlige storbyer[4], holder Simmel og Wirths karakteristik vel i vidt omfang stadig, når det gælder de fleste moderne storbyer, inkl. Los Angeles, mens tilværelsen i Ouagadougous uformelle sektor i høj grad er kendetegnet ved netop sådanne sociale omgangsformer, som Simmel og Wirth er enige om at henføre til lille- og landsbyen.

De netværkskonstellationer, som ouagaleserne etablerer, kan da også i vidt omfang ses netop som en urban videreførelse af det traditionelle liv på landet. Det er således i den kontekst, man skal forstå titlen *Haramuya*, som ifølge instruktøren selv er "et hybrid-ord, en blanding af arabisk og dioula[5]. Det indeholder et element af selvmodsigelse, af at være ekskluderet eller i eksil i sine egne omgivelser." (Cit. in Hoefert de Turégano 2004: 141). Filmens byboer er med andre ord på én gang fremmede og hjemmehørende i storbyen. Storbyen er deres hjem, men de urbane levevilkår og værdier er samtidig væsensforskellige fra den tradition, som de fleste stadig bærer i sig, fordi de er vokset op med den. Drissa Touré forklarer selv:

> Byen har overtaget sine indbyggeres tilværelse: inden for rammerne af det traditionelle system er de vant til et liv i fællesskab, men de befinder sig nu i en upersonlig storby, hvor "Loven" baserer sig på en moderne legitimitet. Hensigten med filmen er ikke at fordømme dette system, men at se på dets konsekvenser og den adfærd og de reaktionsmønstre, som det afføder hos karaktererne.[6]

Kalifa ser langt efter sin libanesiske veninde i *Haramuya* (Drissa Touré, 1995).

Umiddelbart synes instruktørens beskrivelse af livet i Ouagadougou ikke at adskille sig væsentligt fra Simmels og Wirths storby-diagnoser. Men filmen siger noget andet, for den viser netop, hvordan byboerne organiserer sig i netværk ikke alene som en videreførelse af traditionen, men i høj grad også som et adækvat svar på de urbane udfordringer.

De urbane netværk adskiller sig fra de traditionelle ved deres flygtighed og stadige interaktion med andre netværk, hvilket netop er et omdrejningspunkt i *Haramuya*. For nok er indbyggerne afhængige af den tryghed, de uformelle netværk kan tilbyde, men de er hverken bundet af de netværk, de nu hver især måtte indgå i, eller fjendtligt indstillet over for andre netværks medlemmer. Tilværelsen kan ændre sig fra den ene dag til den anden, og man kan i morgen selv være en af dem, der i dag er 'de andre'. Man har hverken råd til fjendtlighed over for andre netværk eller til overdreven loyalitet over for det, man selv tilhører.

På et overordnet dramaturgisk plan beskriver *Haramuya* således, hvordan en række medlemmer af forskellige netværk som følge af diverse hændelser bryder med deres oprindelige grupperinger og grundlægger en ny. En tidligere småkriminel gadehandler, Oussou, bliver en dag taget uden ID-kort, og da han ikke kan betale bøden, bliver han politispion og angiver sine tidligere kumpaner, der bl.a. stjal den knallert, jeg omtalte tidligere. På den restaurant, hvor Oussou også arbejder, møder han en revisor, og i fællesskab lykkes det dem at skaffe tilstrækkelige beviser

Nat i LA. *Crash* (Paul Haggis, 2004).

mod revisorens arbejdsgiver, den libanesiske forretningsmand, til at få ham fældet. Samtidig er den unge Kalifa, som er bror til fyren, der fik sin knallert stjålet, og har været ude i noget snavs med nogle af Oussous kumpaner, blevet forelsket i libaneserens datter, som bryder med sin far, efter at det er lykkedes hende at finde sin mor, der er bordelmutter. Moderen opgiver sit erhverv for at blive genforenet med datteren, og sammen med Kalifa, der forlader sin muslimske familie, slutter de sig sammen med bl.a. Oussou, revisoren og en imam, der er blevet udstødt af det muslimske fællesskab efter en uheldig affære med noget marihuana. Et nyt fællesskab er etableret.

Eksistentiel spleen. Selv om der også er stor fattigdom i Los Angeles – Mike Davis refererer til byen som "the nation's poverty capital" og fremhæver, at den er den amerikanske storby, der har flest fattige (Davis 2006: xiii) – er der også rigtigt mange angelenoer, der ikke lider nogen materiel nød ... og nyder at vise det. Forskellen mellem rig og fattig er enorm, og af samme årsag har Los Angeles en af USA's højeste *crime rates*. Som den eneste af de tre LA-film favner *Crash* – der netop stiller skarpt på byens kriminalitet og etniske spændinger – alle etniske grupper og sociale lag, mens *Short Cuts* og *Magnolia* ret eksklusivt beskæftiger sig med den hvide, mere eller mindre privilegerede del af angelenoerne.

Fælles for de tre film er imidlertid, at alle karaktererne synes – i lettere eller sværere grad – at lide af ensomhed, eksistentiel spleen og i nogle tilfælde udtalt

angst. Dødsfrekvensen er høj – som følge af selvmord (især *Short Cuts*), forbrydelser (især *Crash*) eller kræft (især *Magnolia*) – men i alle tilfælde er det karakteristisk, at karaktererne er så ensomme i døden, som de var i livet. Fra den cellospillende unge pige i *Short Cuts*, der gasser sig selv i garagen, mens mor er optaget af at pleje sin falmende karriere som sanger, over statsadvokatens frue i *Crash*, der ikke kan lokke nogen af vennerne til at hjælpe sig, da hun er faldet ned ad trappen (kun den mexicanske hushjælp, som hun har behandlet som skidt, kommer hende til undsætning), til de to dødssyge tv-mænd, bossen og værten, i *Magnolia* ... En meget stor del af de tre LA-films karakterer er som levende døde, afskærmet fra omverdenen bag deres bilers og luksusvillaers panser.

Den sociale interaktion er for en stor dels vedkommende indirekte, formidlet gennem bilruden eller de moderne kommunikationsmedier: tovejs via telefonen – jf. husmoderens telefonsexservice og bagerens telefonterror i *Short Cuts* – og envejs via det allestedsnærværende tv. Mest udtalt i *Magnolia*, hvor hovedparten af karaktererne på den ene eller den anden måde har en forbindelse til tv, men tv spiller også en ganske fremtrædende rolle i både *Short Cuts* og *Crash*.

Selvfølgelig har også angelenoer familie, venner og kolleger, men det er betegnende, at LA-filmenes karakterer ikke indgår i sociale netværk som dem, man ser i Ouaga-filmene. Bortset fra familierelationerne – der i alle tre film fremstilles som betændte – er de sociale relationer i hovedsagen begrænset til flygtige, professionsbestemte møder (som når man taler med en socialrådgiver, bliver stoppet af politiet, hyrer en låsesmed eller bestiller en kage), uengageret sludren med naboen over hækken i villakvarteret og tilfældige, som oftest anonyme, sammenstød med folk, man ikke kender i forvejen. LA er selvfølgelig en del større end Ouagadougou, men forskellen, hvad angår social forbundethed, er ikke desto mindre slående.

I det LA, der præsenteres i disse film, er den simmelske reserverethed og den wirthske cocktail af konkurrence og formelle kontrolmekanismer løbet amok og endt i en slags post-urban syge, der har gjort angelenoerne til en flok kuldslåede 'prisoners of life' uden nævneværdig indbyrdes kontakt.

Eksistentialisme vs. hverdagsrealisme. Dermed når vi omsider frem til den lovede vurdering af multiprotagoniststrukturen i hhv. *Haramuya* og *Short Cuts*.

For en umiddelbar betragtning kan de to films struktur ganske rigtigt minde om hinanden. Både *Haramuya* og *Short Cuts* springer rundt imellem en række fortællestrenge. I *Short Cuts* (og de øvrige LA-film) bygges der som regel bro fra den ene streng til den anden ved forskellige former for continuity-klip. F.eks. klippes der fra vandet i en swimmingpool til fiskere ved en flod; fra børn i én familie til børn i en anden; fra en dør, der åbnes ét sted, til en person, der træder ind i et lokale et andet sted. Der skabes med andre ord i klipningen en nærmest kuleshovsk kreativ geografi, som forener adskilte lokaliteter og karakterer. Kun i enkelte tilfælde skabes overgangen ved tørre klip fra én scene til den næste. Omvendt i *Haramuya*, hvor de fleste overgange etableres enten ved et hårdt klip eller, hyppigere, via store oversigtsbilleder af menneskemængden i gaderne.

Den helt afgørende forskel på *Haramuyas* og *Short Cuts*' multiplotstruktur finder vi imidlertid i de to films dramaturgiske rationale. For hvor *Haramuya* blot er en humoristisk hverdagsskildring af den sociale forbundethed, der er et reelt livsvilkår

i Ouagadougous uformelle sektor, synes *Short Cuts* og de øvrige LA-film at være ude i en slags eksistentialistisk projekt, der går ud på at demonstrere, at filmenes socialt isolerede angelenoer faktisk *er* forbundne, selv om det måske ikke opleves sådan i deres umiddelbare hverdag. Eller sagt på en anden måde: Hvor *Haramuya* blot vil *vise*, der vil *Short Cuts* et al. *be*vise.

Selv om *Short Cuts* i princippet udmærket kunne have bygget på et originalmanuskript – ligesom *Magnolia* og *Crash* gør det – er det i denne sammenhæng interessant at notere sig, at filmen faktisk allerede i sin tilblivelseshistorie er et udtryk for denne bestræbelse på at sammenføje i udgangspunktet adskilte historier. For manuskriptet bygger som bekendt på en række enkeltstående Raymond Carver-noveller, der er skrevet sammen, så der opstår en vis interaktion imellem personerne fra de forskellige historier.

I både *Short Cuts* og de to andre film kommer den overgribende eksistentielle forbundethed bl.a. til udtryk via natur- og kulturfænomener, der er fælles for *alle* angelenoerne. Ud over tv er det helt fra starten af *Short Cuts* de helikoptere, der gennem hele filmen svæver over byen og sprøjter mod den truende *medfly* invasion, frem til det afsluttende jordskælv, der på den ene eller den anden måde har konsekvenser for *alle* personerne.

Magnolia nægter i sin indledning eksplicit at tro på, at noget blot skulle være tilfældigt. Budskabet synes at være, at der er en højere mening med selv de mest besynderlige og skæbnesvangre sammentræf – hvilket man jo i alt fald inden for fiktionens rammer kan sikre dramaturgisk. Her ved at påstå en slags guddommelig forbindelse mellem filmens individuelle skæbner. *Magnolia* overtrumfer således *Short Cuts*' *medflies*, helikoptere og jordskælv ved at åbne himlene og sende en regn af gigantiske frøer ned over byen. Og i *Crash* sner det sørme i LA!

Ud over frø-regnen bruger *Magnolia* også det allestedsnærværende tv-medie som dramaturgisk klister, og i *Crash* knyttes de mange individuelle historier fra alle byens sociale lag og etniske grupperinger mere jordbundent sammen ved hjælp af repræsentanter for erhverv, der per definition kommer overalt, ikke mindst i byer plaget af en høj grad af kriminalitet: politifolk og låsesmede.

Men filmene betoner ikke alene et fælles vilkår for angelenoerne, de forsøger tillige at godtgøre, at alle disse isolerede skæbner griber ind i hinanden og påvirker hinanden i en slags kædereaktioner. Kaosteorien ophøjet til dramaturgisk princip. Som bekendt taler kaosteorien – meget kort fortalt – om, hvordan en sommerfugls basken med vingerne i Tokyo kan skabe snevejr i New York (eller LA?), og i filmenes eksistentialistiske fortolkning kommer dette til udtryk ved kæder af begivenheder, der involverer mennesker, som ikke i udgangspunktet kender hinanden. Et eksempel fra *Short Cuts*: Hvis cafeteria-servitricen og limo-chaufføren ikke var kommet op at skændes, fordi klovnekvindens mand og hans fiske-venner havde fornøjet sig med at få servitricen til at bukke sig så langt ned, at de kunne se op under hendes skørter, ville hun måske have været mere agtpågivende og ikke have kørt tv-værtens lille søn ned. På hospitalet lykkes det ikke lægen at redde drengens liv, hvilket måske er medvirkende årsag til, at lægen og hans hustru senere samme aften kommer i et gevaldigt klammeri – umiddelbart inden de får besøg af klovnekvinden og hendes fiskende mand ... som satte hele denne kæde i gang. *Short Cuts* består af et mylder af sådanne dramaturgiske kæder, der griber

'Moped jackers' i *Ouaga Saga* (Dani Kouyaté, 2004).

ind i hinanden på kryds og tværs.

Disse kædereaktioner suppleres i *Crash* med en slags 'negativ' version, hvor personernes 'skæbnelinjer' i flere tilfælde er *lige* ved at krydses, men ikke gør det. Cirka et kvarter inde i filmen snakker Matt Dillons politibetjent f.eks. i telefon med faderens sagsbehandler fra en diner, hvor to 'chinamen' samtidig har en indgående snak. Betjenten og kineserne bemærker ikke hinanden – heller ikke da den ældre af de to kinesere umiddelbart efter kører bort i sin hvide van og næsten strejfer den gående Matt Dillon i fodgængerfeltet. Kineseren viser sig senere at være menneskehandler, men inden hans lyssky transaktioner afsløres, er han blevet kørt ned af to unge sorte *carjackers*. Filmen synes at ville gøre opmærksom på, at *hvis* betjenten og kineseren f.eks. var faldet i snak, eller – mere sandsynligt – Matt Dillon havde givet sine opsparede frustrationer frit løb på kineserens bekostning, så ville kineseren måske ikke være blevet kørt ned ... og de sammenstuvede flygtninge, der sad lænket i hans varevogn, ikke senere være blevet befriet.

Tilsvarende, da Don Cheadles politimand ankommer til en *crime scene*, hvor en hvid betjent har skudt og dræbt en sort. I baggrunden ser vi de to *carjackers* køre forbi åstedet i den sorte Lincoln Navigator, de har stjålet fra statsadvokaten, men Don Cheadle bemærker dem ikke, og de ikke ham. Som det senere skal vise sig, er den ene af de to unge fyre Don Cheadle-karakterens lillebror, og *hvis* de havde set hinanden i denne situation, var lillebroderen måske ikke endt i byens lighus.

Der er for så vidt ikke noget nyt i disse eksistensfilosofisk inspirerede, dramaturgiske domino-effekter – realiserede eller hypotetiske – og de er ikke reserveret LA-film. Noget lignende finder vi bl.a. hos Kieslowski, i Tom Tykwers *Lola rennt* (1998, *Lola*)

og i Alejandro González Iñarritus *Amores perros* (2000, *Love is a bitch*). Samt i samme instruktørs *Babel* (2006), hvor påvisningen af de usynlige bånd mellem mennesker, der ellers ikke har noget med hinanden at gøre, er løftet op på globalt plan.

Det afgørende i denne sammenhæng er imidlertid, at Ouaga-filmene ikke behøver ty til sofistikerede filosofiske og dramaturgiske principper for at beskrive ouagalesernes sociale forbundethed. Dér er forbundetheden et livsvilkår og multiprotagoniststrukturen den mest adækvate – om end selvfølgelig ikke den eneste mulige – formidlingsform. Men selv når de burkinske storbyfilm fokuserer på en enkelt protagonist – som i *Laafi* – eller på en specifik gruppe – som i *Ouaga Saga* – er det, som om resten af byen følger naturligt med. Skønt Joes historie er i forgrunden i *Laafi*, er det således umuligt at isolere den fra alle de historier, som udgøres af de mennesker, der omgiver ham. Og tilsvarende i *Ouaga Saga*.

I LA-filmene er det lige omvendt. Den individcentrerede dramaturgi er her det logiske korrelat til angelenoernes sociale isolation, mens multiprotagoniststrukturen forbliver et postulat, et tankeeksperiment eller en slags redskab i en eksistensfilosofisk bevisførelse.

Så for at vende tilbage til udgangspunktet. Er *Haramuya Short Cuts* i Sahel? Nej, i lyset af ovenstående vil jeg hævde, at det snarere er *Short Cuts*, der er *Haramuya* i LA.

Film

Laafi – Tout va bien (S. Pierre Yaméogo, 1991)
Haramuya (Drissa Touré, 1995)
Silmandé – Tourbillon (S. Pierre Yaméogo, 1998)
Ouaga Saga (Dani Kouyaté, 2004)

Short Cuts (Robert Altman, 1993)
Magnolia (Paul Thomas Anderson, 1999)
Crash (Paul Haggis, 2004)

Noter

1. Cameron Bailey on 'African Film Web Meeting': *http://web.mit.edu/21f.853/africa-film/0036.html*
2. Ifølge FN's seneste opgørelse over verdens urbane agglomerationer havde Los Angeles (inkl. Long Beach og Santa Ana) 12,5 millioner indbyggere i 2007. (United Nations Population Division Department of Economic and Social Affairs 2007).
3. I sin bog om videokultur i det nordlige Nigeria, *Signal and Noise*, beskriver Bryan Larkin samstemmende, hvordan "Det aktuelle Afrika er kendetegnet ved en nedbrydning af de etablerede veje til fremskridt, og af erkendelsen af tilværelsen som en daglig kamp mod hverdagens usikkerhed. [...] Konsekvensen af de økonomiske forandringer [privatiseringer og drastisk reduceret købekraft, red.] har været, at et stort antal arbejdere er flyttet fra den offentlige sektor over i den private. Fra at have været lønmodtagere har de bevæget sig over i en situation kendetegnet ved stadig større risiko, uden for ældre netværk af uddannelse, regulær beskæftigelse og løn, men de søger nu stabilitet inden for nye netværk, der efterhånden kobler Afrika af den officielle verdensøkonomi. [...] Væksten i den uformelle sektor bygger på (og genererer) en særlig form for social arkitektur, som skaber nye former for fællesskaber, revaloriserer etniske og slægtbaserede tilhørsforhold og konstituerer sociale subjekter i deres forhold til staten, økonomien og hinanden." (Larkin 2008: 169, 179).
   En af Larkins pointer er, at hele den nigerianske videoindustri – også kendt som Nollywood – har sit udspring i den uformelle sektor.
4. I *Off the Books. The Underground Economy of the Urban Poor* giver Sudhir Alladi Venkatesh denne meget præcise beskrivelse af, hvordan den uformelle sektor fungerer i en sort ghettoforstad til Chicago: "Jeg opdagede hurtigt, at den tilsyneladende tilfældige samling af kvarterets mænd og kvinder – unge og gamle, erhvervsdrivende og subsistensløse – alle var forbundet til hinanden i et kæmpemæssigt, ofte usynligt net, som bandt deres kvarter sammen. Dette væv var undergrundsøkonomien. I kraft af undergrundsøkonomien fik lokale læger hjemmelavede måltider fra en hjemmegående i blokken; en prostitueret fik gratis købmandsvarer ved at tilbyde sine tjenester til den lokale købmand; en velvillig politibetjent så igennem fingre med mindre forseelser til gengæld for oplysninger fra et bandemedlem; og en forretningsdrivende

kunne hyre en lokal hjemløs til at sove i hans butik om natten, bl.a. fordi en sikkerhedsvagt var for dyr. På den ene eller den anden måde levede alle her under jorden." (Venkatesh 2006: xiii).

5. Dioula er et af mandé-sprogene. I Burkina Faso tales det bl.a. af dioula'erne, der er landets næststørste etniske gruppe, efter mossi'erne.
6. *www.unifrance.org/films/detail_film.asp?cfilm=13176&CommonUser=&langue=21004*

Litteratur

Banham, Reyner (1971). "Los Angeles". In: Gert Balling, Mikkel Bogh, Henrik Reeh, Mette Sandbye og Martin Zerlang (red.): *Den moderne kulturs historie*. København, Gads Forlag 2006.

Baudrillard, Jean (1986). *Amerika*. København, Informations forlag 2006.

Castells, Manuel og Alejandro Portes (1991). "World Underneath: The Origins, Dynamics, and Effects of the Informal Economy". In: Alejandro Portes, Manuel Castells, og Lauren A. Benton (red.): *The Informal Economy. Studies in Advanced and Less Developed Countries*. Baltimore og London, Johns Hopkins University Press.

Davis, Mike (2006). *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*. New York, Verso.

Diawara, Manthia (2000). "The Iconography of West African Cinema". In: June Givanni (red.): *Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image*. London, British Film Institute.

Hansen, Karen Tranberg og Mariken Vaa (2004). "Introduction". In: Karen Tranberg Hansen og Mariken Vaa (red.), *Reconsidering Informality. Perspectives from Urban Africa*. Uppsala, Nordiska Afrikainstitutet.

Hoefert de Turégano, Teresa (2004). *African Cinema and Europe: Close-up on Burkina Faso*. Firenze, European Press Academic Publishing.

Larkin, Bryan (2008). *Signal and Noise. Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*. Durham og London, Duke University Press.

Lefebvre, Henri (1970). *The Urban Revolution*. Minneapolis og London, University of Minnesota Press 2003.

Lourenço-Lindell, Ilda (2002). *Walking the Tight Rope. Informal Livelihoods and Social Networds in a West African City*. Stockholm, Stockholms Universitet.

Pfaff, Françoise (2004). "African Cities as Cinematic Texts". In: Françoise Pfaff (red.): *Focus on African Films*. Bloomington og Indianapolis, Indiana University Press.

Robinson, Jennifer (2006). *Ordinary Cities. Between Modernity and Development*. London og New York, Routledge.

Sassen, Saskia (2001). *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton og Oxford, Princeton University Press.

Simmel, Georg (1903). "Storbyerne og det åndelige liv". In: *Hvordan er samfundet muligt? Udvalgte sociologiske skrifter*. København, Nordisk Forlag 1998.

Simone, AbdouMaliq (2004). *For the City Yet to Come. Changing African Life in Four Cities*. Durham og London, Duke University Press.

Skinner, Elliott P. (1974). *African Urban Life. The Transformation of Ouagadougou*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

Soja, Edward (1989). "Taking Los Angeles Apart: Towards a Postmodern Geography". In: Richard T. LeGates og Frederic Stout (red.): *The City Reader*, 3rd edition. London og New York, Routledge 2003.

Tostensen, Arne, Tvedten, Inge og Vaa, Mariken (2001). "The Urban Crisis, Governance and Associational Life". In: Tostensen, Tvedten, Vaa (red.): *Associational Life in African Cities. Popular Responses to the Urban Crisis*. Uppsala, Nordiska Afrikainstitutet.

UEMOA (2004). *Le secteur informel dans les principales agglomérations de sept Etats membres de l'UEMOA: Performances, insertion, perspectives*. In: *STATECO* no. 99, 2005. *www.uemoa.int/Publication/2004/RapSectInform2.pdf*

UNFPA (2007). *State of World Population 2007. Unleashing the Potential of Urban Growth*. United Nations Populations Fund 2007. *http://www.unfpa.org/swp/*

United Nations Population Division Department of Economic and Social Affairs (2007). *Urban Agglomerations 2007. http://www.un.org/esa/population/unpop.htm*

Van Dijk, Meine Pieter (1986). *Burkina-Faso. Le secteur informel de Ouagadougou*. Paris, L'Harmattan.

Venkatesh, Sudhir Alladi (2006). *Off the Books. The Underground Economy of the Urban Poor*. Cambridge, Massachusetts, og London, Harvard University Press.

Verick, Sher (2006). "The Impact of Globalization on the Informal Sector in Africa". *www.iza.org/conference_files/worldb2006/verick_s872.pdf*

Wirth, Louis (1938). "Urbanism as a Way of Life". In: *The American Journal of Sociology*, Vol. XLIV, July 1938, No. 1.

Englar alheimsins (2000, *Universets engle*, instr. Fridrik Thór Fridriksson).

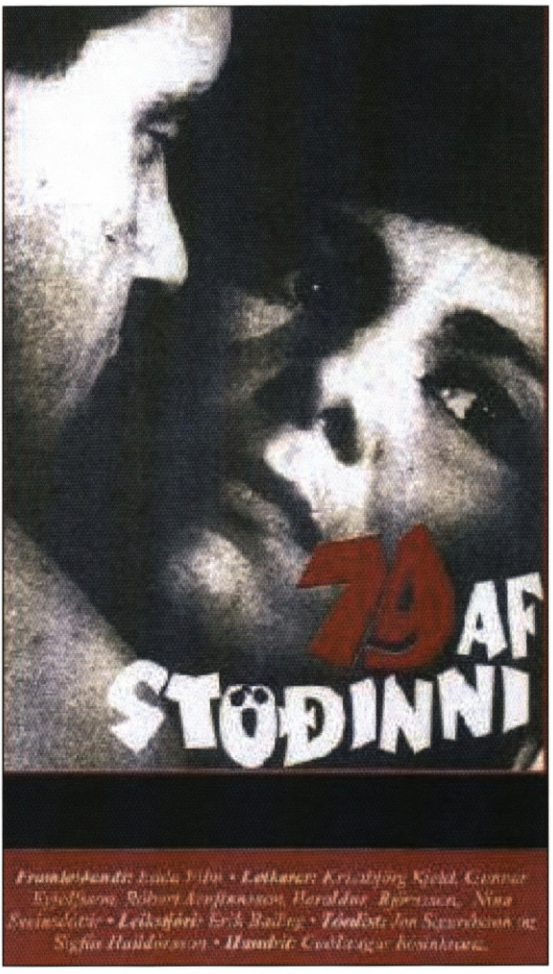
I lyset af Reykjavik

Om islandske byfilm – før og nu

Af Birgir Thor Møller

De danske biografer og filmfestivaler har budt på en række islandske film i de senere år. Det har de nu også gjort tidligere, men siden årtusindskiftet er antallet steget markant. Og skal man finde fællestræk ved de ellers meget forskellige film, må det være, at de har budt på samtidshistorier, hvoraf broderparten foregår i Islands hovedstad, Reykjavik. Som eksempler kan nævnes Ragnar Bragasons to multiplotfilm *Börn* (2006, *Børn*) og *Foreldrar* (2007, *Forældre*) samt Baltasar Kormákurs kriminalfilm *Mýrin* (2006, *Jar City*) og ikke mindst hans debutfilm med den slående titel *101 Reykjavík* (2000).[1]

Selv om der har været bemærkelsesværdige undtagelser, såsom Dagur Káris originale outsiderskildring *Nói albínói* (2003),



Plakater til to tidlige Reykjavik-film: Óskar Gíslasons *Reykjavíkurævintýri Bakkabrædra* (1951) og Erik Ballings *79 af stödinni* (1962, *Pigen Gogo*).

er den nyere islandske film præget af en udtalt forkærlighed for *byfilm*. På baggrund af den øvrige islandske filmhistorie, hvor de storslåede naturlandskaber har spillet en dominerende rolle, kalder denne nye urbane tendens på et nærmere eftersyn.[2]

Den historiske baggrund. Islands filmhistorie går hånd i hånd med landets hastige urbanisering og den modernisering, den indgår i. Filmhistorien ikke blot afspejler urbaniseringen, men er også selv en del af den. Danskeren Alfred Lind åbnede således den første biograf i Reykjavik, Reykjavík Biograftheater, allerede i 1906. Dengang boede kun omtrent 10.000 af de daværende 80.000 islændinge i hovedstadsområdet, som i dag huser 180.000 af Islands lidt mere end 300.000 indbyggere. Ud over at bringe levende billeder fra den vide verden til den før så isolerede ø blev biograferne snart en af byens mest populære adspredelser – hvilket de stadigvæk er.[3]

På den anden side er den tidlige islandske filmhistorie også præget af den nationale vækkelse og selvstændighedskamp, der havde sit udgangspunkt i midten af det 19. århundrede og kulminerede med proklamationen af republikken Island den 17. juni 1944. En lang række islandske film

idylliserer således fortiden og det simple liv i nationens storslåede landskaber, der opstilles som kontrast til modernitetens Reykjavik. Det kulturmøde – for ikke at sige sammenstød – opridsede jeg i oversigtsartiklen "Island og filmen gennem 100 år", som *Kosmorama* bragte for seks år siden (Møller 2003). Derfor skal blot nogle af hovedværkerne omtales her – specifikt for deres brug af Reykjavik – før fokus rettes mod den aktuelle udvikling.

Den ældste, bevarede filmoptagelse fra Island skildrer pudsigt nok en brandøvelse i Reykjaviks centrum. Man ser både børn og voksne følge spændt med i øvelsen, om end de også har øje for kameraets dragende linse.[4]

Fra de efterfølgende årtier findes der enkelte lignende filmoptagelser af bylivet, men det var den mangfoldige natur, der lokkede udenlandske filmmagere til landet – såsom danske Gunnar Sommerfeldt, hvis *Borgslægtens Historie* (1920) er den første spillefilm indspillet i Island. Den første islandskproducerede spillefilm, Loftur Gudmundssons *Mille fjalls og fjöru* (dvs. Mellem bjerg og bred) fra 1949, foregår ligeledes langt fra byen, ligesom instruktørens, og Islands, første fiktionsfilm, kortfilmfarcen *Ævintýri Jóns og Gvendar* (dvs. Jons og Gvendurs eventyr) fra 1923.

I *Reykjavíkurævintýri Bakkabrædra* (1951) indfangede Óskar Gíslason derimod det moderne byliv i efterkrigstidens Reykjavik ved at lade de tre lige så komiske som enfoldige Bakkebrødre (Islands modstykke til de danske molbohistorier) besøge hovedstaden. På deres eventyrlige rejse, der nærmest udfolder sig som en sightseeing på traktor, undrer de sig over alt fra ensrettet trafik til butiksvinduer, køleskabe og det fiktive univers på scenen i Nationalteateret. Skønt filmens tekniske side var stærkt mangelfuld, var interessen for at se ikke bare Island men også Reykjavik i biograferne stor. Og med bakkebrødrenes bytur fik publikum letgenkendelige billeder af deres hastigt voksende hovedstad, der sjældent, om nogensinde, er blevet skildret med en tilsvarende fascination og glæde.

Kulturpessimisme. En regulær og professionel islandsk filmproduktion blev først mulig, da man i 1978 oprettede en egentlig filmfond finansieret af offentlige midler. Inden da havde islændingene dog kunnet se to udprægede byfilm, der hver især præsenterede et ganske andet Reykjavik. Begge titler, hhv. Erik Ballings *79 af stödinni* (1962, *Pigen Gogo*) og Reynir Oddssons *Mordsaga* (1977, *Story of a Crime*), kan ses som forløbere for de senere byfilm.

Ballings sort/hvide *79 af stödinni*[5] skildrer en bondesøn, der arbejder som taxachauffør (med kaldenavnet 79) i et noget trøstesløst Reykjavik bestående af hhv. nyopførte boligblokke ved en endnu ikke asfalteret vej og en lidt ældre bydel, hvor han bor på et pensionat. Desuden viser filmen nattelivet i centrum, hvor også amerikanske soldater fra Keflavíkbasen boltrer sig, og efter at have kørt en døddrukken soldat til hjem til basen, møder chaufføren den smukke Gogo, som han falder for. De indleder et forhold, men desværre viser det sig, at hun ikke alene er græsenke – hendes ægtemand ligger for døden på et hospital i Danmark – men også, hvilket sådan set er værre, har et forhold til en amerikansk soldat.

Filmens tragiske kærlighedshistorie udspiller sig således ikke alene på baggrund af en depraveret by, men også – og dét ganske eklatant – på baggrund af et efterkrigstids-Island, hvis intensive amerikanisering mange betragtede som en regulær trussel mod nationens unge selvstæn-

dighed. Heller ikke i den sammenhæng tilbyder *79 af stödinni* megen optimisme. Det moralske forfald, der præger filmens samtidsbillede, bliver for meget for bondesønnen, som desillusioneret og ulykkelig sætter kurs mod hjemstavnen, men såvel hjemrejsen som filmen ender tragisk med et brat uheld på landevejen.

Femten år senere kastede *Mordsaga* et kritisk, men også mere radikalt og sarkastisk blik på sin samtid.[6] Med inspiration fra Chabrol skildrer filmen et nyrigt burgøjserhjem, hvor den undertrykte husmor ender med at myrde sin tyran af en ægtemand, efter at hun har overrasket ham i færd med at voldtage hendes datter. *Mordsaga* var i høj grad et barn af sin tid, såvel teknisk som tematisk, og ikke mindst i sin afsløring af de seksuelle frustrationer og komplekser bag parcelhusets pæne facade: dels hos manden, en forretningsmand med hang til cocktails, Dean Martin og Wagner, dels hos hans cognac-sippende hustru, der dagdrømmer om håndværkersex, mens han er på kontoret (eller hos elskerinden).

Datteren, derimod, opsøger tidens natteliv, der byder på både seksuel frigørelse og hash. Derved kan filmen også ses som en forløber for de Reykjavik-film, der i begyndelsen af 1990'erne udviste stor interesse for de yngres udsvævende natteliv.

Inden da lagde 1980'ernes islandske film sig i slipstrømmen fra den kulturpessimistiske modernitetskritik, man fandt i *79 af stödinni*. Men modsat den, som næsten udelukkende foregik i byen, blev fokus nu rettet mod det landlige liv i den frie natur. Eksempelvis i den første film efter oprettelsen af filmfonden, Ágúst Gudmundssons *Land og synir* (1980, *Land og sønner*), en skildring af den sociale opløsning i 30'ernes kriseramte landbrug, hvor de unge drømmer om et nyt liv i Reykjavik, mens de gamle sætter deres lid til traditionerne. Tendensen fik et endnu mere kontant udtryk i *Atómstödin* (1984, *Atomstationen*, instr. Thorsteinn Jónsson), der foregår i efterkrigstiden og skildrer Reykjavik som magtens korrumperede centrum. Her forsegles nationens fremtid ved hemmelige nattemøder mellem Altingsmedlemmer og militærfolk i en af byens herskabsvillaer, alt imens arbejderklassen slås mod politiet foran Altinget og bønderne arbejder videre under de smukke bakkedrag, ledsaget af en højstemt underlægningsmusik. Kontrasten mellem magtens by og folkets land var ikke til at tage fejl af. Og selv om 1980'ernes filmproduktion var præget af stor diversitet, var den kulturpessimistiske tilgang, dvs. en modernitetskritik i tidens antiamerikanske ånd, et prægnant fællestræk.[7]

I den sammenhæng er det værd at bemærke, at 1980'ernes instruktører var født i årene 1944-56. De voksede op under den amerikanisering, *79 af stödinni* skildrede og kritiserede, og de hentede deres inspiration i hhv. den moderne islandske litteratur og den europæiske films nybølger.

Det gælder også Fridrik Thór Friðriksson (f. 1954), der debuterede i 1980'erne, men først brød internationalt igennem i 1990'erne, hvor han instruerede en række bittersøde og tragikomiske film fra og om Island. I *Bíódagar* (1994, *Movie Days*) og *Djöflaeyjan* (1996, *Djævelens ø*) skildrede han efterkrigstidens møde med den amerikanske kultur. Førstnævnte var et nostalgisk, semi-autobiografisk tilbageblik på tiden, mens *Djöflaeyjan* udspiller sig i et af efterkrigstidens forslummede barakkvarterer, hvor det hårde og ofte tragiske liv skildres med en empati, der tidligere kun var tilkommet provinsens oprindelige hjemstavn, men provinsen var helt fraværende i filmen.

Anderledes i Friðrikssons gennem-

Veggfódur (1992, *Wallpaper*, instr. Júlíus Kemp).

brudsfilm, *Börn náttúrunnar* (1991, *Naturens børn*), der er en roadmovie om to pensionister, der stikker af fra et plejehjem i Reykjavik for at genfinde deres rødder ude i de bjergtagende landskaber. Filmens underliggende civilisationskritik er ikke til at tage fejl af[8], og selv karakteriserede instruktøren da også *Börn náttúrunnar* som en afsked med en svunden tid (jf. Møller 2005: 23) – hvilket underbygges af den kontrast, filmen opstiller mellem det samtidige Reykjavik, hvor især bylivets fremmedgørelse er i fokus, og den ødegård, der er målet for de flygtende pensionister.

En række yngre instruktører efterlyste imidlertid en mere kontant afsked med fortiden, og mens Fridrikssons naturbørn blev nomineret til en Oscar og repræsenterede Island ved alverdens filmfestivaler, stod de på spring med en ny type film.

Reykvikingerne. Langt op i det 20. århundrede var det stadigvæk almindeligt at spørge Reykjaviks indbyggere, hvor de stammede fra. Dvs. hvilken landsdel de oprindelig kom fra. Men i takt med, at også urbaniseringen blev 'historie', blev det efterhånden mere almindeligt at være en vaskeægte bybo, en 'reykviking' – og sågar en anden, tredje eller fjerde generations af slagsen (men 'viking' henviser her til byens geografiske placering, dvs. 'vigen' i Reykja*vik*, ikke til en *rygende viking*).

Udviklingen ledsagedes af en voksende modstand mod den lige så moraliserende som nedladende tilgang til det moderne byliv, som man fandt i både fiktionens og virkelighedens Island. En tilgang, som syn-

tes at implicere, at hovedstaden var mindre 'islandsk' end den landlige hjemstavn. Dertil kom, at flere og flere islændinge havde vanskeligt ved at genkende sig selv i den traditionelle repræsentation af nationen. Man ville ikke alene gerne vedkende sig det moderne Island, man var tillige stolt af det (jf. Møller, 2003).

Fra begyndelsen af 1990'erne blev de nationale 'glansbilleder' således genstand for debat, hvilket afspejles i en række unge instruktørers byfilm. Hovedparten af disse film fik først premiere efter årtusindskiftet, men allerede i 1992 debuterede Júlíus Kemp (f. 1967) og Óskar Jónasson (f. 1963) med hver sin Reykjavik-film, hhv. *Veggfódur* (*Wallpaper*) og *Sódóma Reykjavík* (*Remote Control*), der tog forskud på den postmoderne fandenivoldskhed, der skulle præge en lang række yngre instruktørers film. Film, hvis Reykjavik-billeder var præget først og fremmest af de unges natteliv samt mere eller mindre kriminelle underverdener, og samtidig film, der ikke opstillede et 'sundere', landligt alternativ i guds – og nationens – frie natur.

De to films historier var dog hverken banebrydende eller originale: *Veggfódur* er et intenst og pågående trekantdrama om en ung pige, der ankommer til byen og møder en ung natklubejer med knap så reelle hensigter, før hun falder for hans mere kunstneriske ven, der er gjort af et andet stof. Filmen blev markedsført som en "erotisk kærlighedshistorie", men er især bemærkelsesværdig for sine miljøskildringer fra et Reykjavik, der indbefatter et vildt natteliv samt narko og vold.

Sódóma Reykjavík er derimod en komedie. Her sendes en ung, jævn og knap så smart mekaniker på jagt efter en bortkommen fjernbetjening, men via en eksemplarisk uansvarlig og vild søster flettes han ind i byens vilde natteliv af skøre rockmusikere og kriminelle. Det hele ender i den rene galskab. Hvor voldsscenerne i *Veggfódur* var rå og brutale, er den smule vold, der optræder i *Sódóma Reykjavík*, blot komisk, ligesom filmens kriminelle miljø blev udstillet som en samling *wannabes*.

Veggfódur og *Sódóma Reykjavík* fik megen opmærksomhed i Island, hvor man ikke tidligere havde oplevet, at en generation markerede sig selv og generationens eget Reykjavik så markant inden for fiktionsfilmens rammer. Tilbage i 1982 havde Fridrik Thór Fridrikssons dokumentarfilm *Rokk í Reykjavik* givet den unge generation et gruppeportræt, der gjorde den opmærksom på dens egen størrelse og betydning. Nu placerede også de to Reykjavik-fiktionsfilm de unge i kulturlandskabet, samtidig med at de ikke lagde skjul på instruktørernes fascination af den amerikanske Hollywood-film og dens narrative fremdrift.

Sódóma Reykjavík opnåede nærmest kultstatus. Tidligere i år åbnede således en natklub i Reykjavik under navnet Sódóma Reykjavik (filmens klub af samme navn var fiktiv). *Veggfódur* er derimod ikke ældet med ynde, men det ændrer ikke ved dens position som banebryder. I kølvandet på de to film instruerede bl.a. *Veggfódurs* manusforfatter Jóhann Sigmarsson (f. 1969) *Ein stór fjölskylda* (1995, *One Family*) og *Óskabörn Thjódarinnar* (2000, *Plan B - Report*), der udforskede Reykjaviks betændte og brutale narkomiljø.

Også i 2000 debuterede Baltasar Kormákur (f. 1966) med *101 Reykjavík*, der var baseret på Hallgrímur Helgasons komiske roman af samme navn fra 1996 (udgivet på dansk i 2000). *101 Reykjavik* skildrer en hjemmeboende 34-årig mors dreng, som lever for den kortvarige rus i det så ofte hypede natteliv i *down town* Reykjavik – der har postnummeret 101. Hans liv tager

en uventet drejning, da både hans veninde og hans mors lesbiske kæreste viser sig at være gravide – muligvis begge med ham. Er det det dramatiske, om end komisk skildrede vendepunkt, så lever filmen i lige så høj grad af den velartikulerede og sarkastiske hovedpersons verbale pletskud (der fremstår endnu mere spydige i bogens voldsomme ordstrøm), som ofte rettes mod en række nationale helligdomme som den islandske nobelprisvinder i litteratur, Halldór Kiljan Laxness (i bogen "Holy Kiljan") eller naturbørnene i Fridrik Thór Fridrikssons *Börn nattúrunnar*.

Med den spanske Almodóvar-stjerne Victoria Abril i en af hovedrollerne og musik af popsangeren Damon Albarn var vejen til det internationale marked banet, og *101 Reykjavík* klarede sig da også ualmindeligt godt og blev en international kulmination på 90'er-generationens Reykjavik-film. Måske det nationale opgør, der også lå i filmen, gik hen over hovedet på det udenlandske publikum, men *101 Reykjavik* rokkede ikke desto mindre ved den gængse opfattelse af Island som en traditionsbunden sagaø.

Den islandske drøm. Millenniumåret bød tillige på en anden debutant, Róbert I. Douglas (f. 1973), der også gav et friskt bud på en byfilm. I hans *Íslenski draumurinn* (2000, *Den islandske drøm*) møder vi en ung fantast af en yuppie-aspirant, der er vendt hjem til Island med en container fuld af bulgarske cigaretter, som han vil bruge til at slå sig op *big time* i den islandske forretningsverden. Hans op- og især nedtur skildres komisk og effektivt med håndholdt kamera i den dogmeinspirerede lavbudgetfilm, der bringer os rundt i byens yngre og forstadslignende kvarterer af hhv. parcelhuse og lejlighedskomplekser.

Douglas fulgte op med *Madur eins og ég* (2002, *A Man Like Me*), der tematiserede en både udtalt og uudtalt racisme via en kærlighedshistorie mellem en ung islandsk mand og en kinesisk indvandrerkvinde. Og i dokumentarfilmen *Mjóddin slá í gegn* (2004, *Small Mall*) fulgte han en række medarbejdere i et indkøbscenter, der deler frit ud af deres drømme, mens spillefilmen *Strákarnir okkar* (2005, *Eleven Men Out*) handlede om et bøssefodboldhold. Douglas tager også i disse film livtag med samtidens problemer ved hjælp af en fremskudt og ironisk humor, men de senere film har ikke helt samme sprudlende narrative fremdrift som debutfilmen.

I Óskar Jónassons anden film, *Perlur og svín* (1997, *Pearls & Swine*), jager et ægtepar den samme islandske variant af den amerikanske drøm, som man møder i *Íslenski draumurinn*. Uden nævneværdig erfaring åbner de et bageri i Reykjaviks centrum og prøver bl.a. at underbyde byens pølsebrødsmarked. Det viser sig at være omtrent lige så håbløst, som det lyder. Ligesom i *Íslenski draumurinn* er inspirationen hentet i beretninger om de gang på gang konkursramte lykkejægere, der altid synes at ride videre, fra det ene kuldsejlede projekt til det næste.

Det ville dog være naivt (og en tand for 'kracauersk') at se de to film som et forvarsel om det voldsomme finansielle kollaps, som Island oplevede sidste efterår, og hvis konsekvenser har ramt familier og virksomheder i og uden for Island. Ikke desto mindre spidder satiren den – til tider overdrevne – pionerånd, der nok har været en af de afgørende drivkræfter bag Islands hastige modernisering, men også har fostret en del både små og store himmelstormere.

Såvel *Perlur og svín* som *Íslenski draumurinn* skyder desuden på den materialistiske del af den 'islandske drøm' og

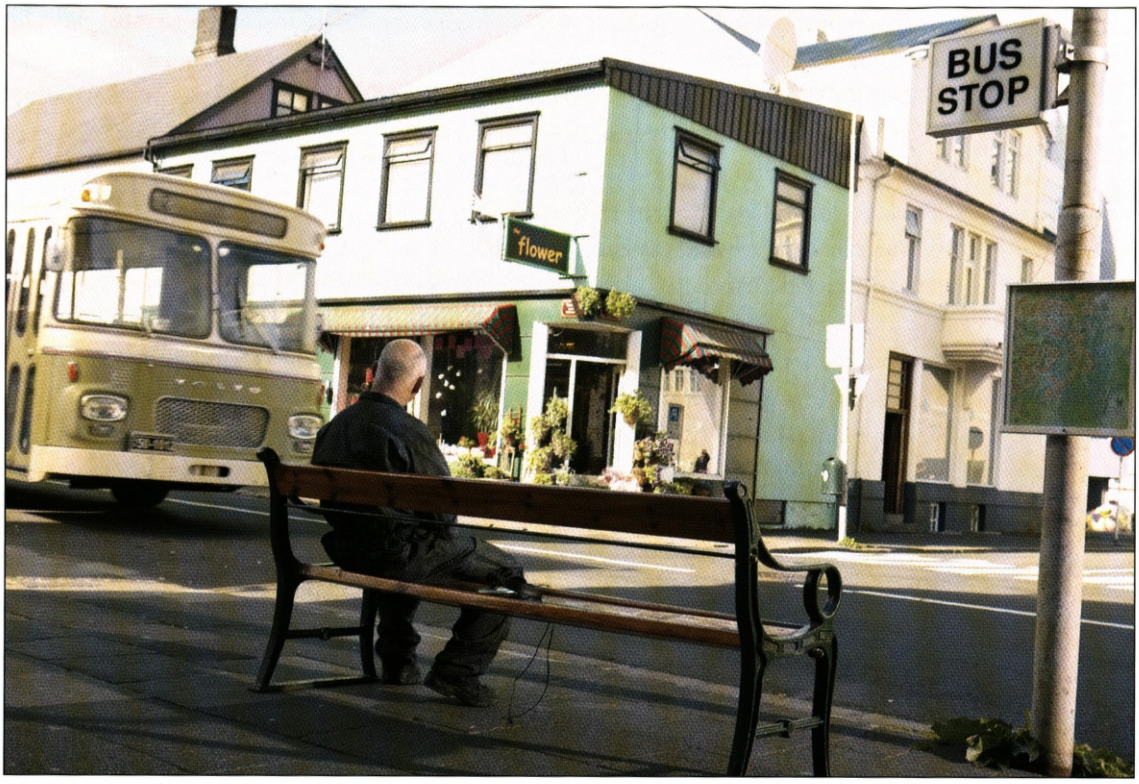
Det udsvævende natteliv i *101 Reykjavík* (Baltasar Kormákur, 2000).

leverer dermed en samtidskritik, der også blev formuleret i sarkastiske vendinger af hovedpersonen i *101 Reykjavik*, men ellers var stort set fraværende i de første af generationens byfilm. En tilsvarende kritik finder man hos debutanten Silja Hauksdóttir (f. 1976), hvis udprægede digital-lavbudget-film *Dís* (2004) også påkalder sig opmærksomhed for at have leveret det længe ventede kvindelige svar på alle denne generations mandlige antihelte.

Den antimaterialistiske modernitetskritik var dog mere fremtrædende hos de cirka ti år ældre instruktører – som f.eks. i *Draumadýsir* (1996, *Dreamhunters*) af Ásdís Thoroddsen (f. 1959), der især skød på tidens yuppie-tendens, og, endnu mere markant, i Fridrik Thór Fridrikssons engelsksprogede *Niceland* (2004).

I det 'fiktive' Nicelands gennemglobaliserede storby (der blev klippet sammen af optagelser fra bl.a. Hamborg og Reykjavik) synes følelser, relationer og enhver refleksion over livets store spørgsmål erstattet af et passivt liv foran fjernsynsapparaterne i de Ikea-møblerede stuer. Og pudsigt nok er det kun filmens udviklingshæmmede hovedpersoner, der stiller de nødvendige spørgsmål til udviklingen. *Nicelands* fiktive by vakte dog ikke megen genklang, hverken hos kritikere eller publikum og hverken i Island eller internationalt.[9]

Fire år forinden var Fridriksson gået mindre radikalt, men ikke mindre effektivt, til værks i *Englar alheimsins* (2000, *Universets engle*). Mens filmens litterære forlæg, Einar Már Gudmundssons roman fra 1992, tager udgangspunkt i 1960'ernes Reykjavik,



Niceland (Fridrik Thór Fridriksson, 2004).

opløste instruktøren historiens ramme til en slags neutral nutid for at undgå, at de scenografisk rekonstruerede byrum og farverige rekvisitter, som en 1960'er-skildring ville have krævet, skulle bortlede publikums opmærksomhed fra den skizofrene hovedpersons fortælling. I stedet blev samtidens Reykjavik brugt og belyst ekspressivt som et udtryk for hovedpersonens sindstilstand og psykiske deroute.

Familiebånd. Når man ankommer til Reykjavik, kører man længe i forstadslignende boligkvarterer for så pludselig at stå i et forholdsvis lille bycentrum af ældre huse blandet med nyere. Og sådan er byen, der voksede hastigt gennem hele det 20. århundrede. Først voksede enkelte og ganske tidstypiske kvarterer frem om det gamle centrum, og disse blev så, årti for årti, omringet af nye kvarterer, først med lokale købmænd, så indkøbscentre og skoler. Yderzoner, der efterhånden svandt ind bag endnu nyere yderzoner med både storcentre og storskoler.

I den islandske filmhistorie dukker de forstadslignende boligkvarterer først op i en håndfuld børnefilm, mest markant i Ari Kristinssons *Stikkfrí* (1997, *Count me Out*, vist på DR som *Ælle bælle ni ti ... du slap fri*), der er en komisk skildring af de moderne familiers rodede familiemønstre af papforældre og halvsøskende. En mere fantastisk og pastelfarvet brug af byen findes i musicalen *Regína* (María Sigurdardóttir, 2002) og i de voksnes *Astrópía* (Gunnar Björn Gudmundsson, 2007) – en regulær ramasjangfilm om en gruppe rollespillere,

hvis spil og virkelighed glider i ét.

Fælles for alle børnefilmene er, at kvartererne oser af det liv, som netop børnene tilfører dem, ligesom man ser det i de voksnes erindringsfilm som f.eks. førnævnte *Bíódagar*. Siden årtusindskiftet har kvarterne imidlertid også udgjort en mere grå, anonym og ofte trøstesløs baggrund for en række dramatiske skildringer af menneskeskæbner og -relationer. Bl.a. hos Mikael Torfason (f. 1974), hvis indtil videre eneste spillefilm, *Gemsar* (2002, *Made in Iceland*), tegnede et hudløst portræt af en gruppe teenagere og deres relationer til venner, kærester, sexpartnere i et slående fravær af voksenkontakt. Trods filmens fiktionsform havde den en række paralleller til den danske dokumentarfilm *110% Greve* (Vibe Mogensen, Jesper Jack og Mette-Ann Schepelern, 2002).

De samme kvarterer brugte Ragnar Bragason (f. 1971) til at indramme sine studier af de ofte forkvaklede relationer mellem børn og forældre i den sort/hvide, raffineret fortalte multiplotfilm *Börn* (2006, *Børn*).

Börn tog udgangspunkt i underklassen og var i overensstemmelse med sine hovedpersoner både rå, intensiv og direkte (ligesom børn), mens opfølgeren, *Foreldrar* (2007, *Forældre*), dykkede ned i middelklassens (mere voksne) fortiede familieproblemer og løgne. Bragason havde fremimproviseret persongalleriet og konflikterne i samarbejde med skuespillerne fra teaterensemblet Vesturport, før de to film blev indspillet med et minimalt kamerahold *on location* i udvalgte dele af byen (jf. Møller 2008).

Bragasons debutfilm, *Fíaskó* (2000, *Fiasco*), var også en multiplotfilm, blot i farver og med et forunderligt fler-generationers persongalleri fra Reykjavik. Året efter lavede han sammen med Dagur Kári og tre andre unge instruktører en stafetfilm, *Villiljós* (Inga Lísa Middleton, Dagur Kári, Ragnar Bragason, Ásgrímur Sverrisson, Einar Thór Gunnlaugsson 2001, *Dramarama*), hvor en strømafbrydelse ud på de sene nattetimer i Reykjavik danner ramme om fem forskellige beretninger. Bragason fik dog først sit internationale gennembrud med *Börn* og *Foreldrar*, hvoraf førstnævnte bl.a. vandt hovedprisen ved Copenhagen International Film Festival (men dens underklassehistorie må også siges at have leveret en modhistorie til de dengang tilsyneladende uendeligt rige islandske finansfyrster, der gang på gang dukkede op i medierne under den ene mere utrolige overskrift end den anden).

Året før premieren på *Foreldrars* skæbneberetninger fra middelklassens Reykjavik debuterede Árni Ólafur Ásgeirsson (f. 1972) med en film, der for alvor bragte netop dét samfundslag ind i den islandske film. Hans *Blódbönd* (2006, *Thicker Than Water*) skildrede en succesrig og lykkeligt gift tandlæge (ikke ulig den centrale tandlæge i *Foreldrar*), der gennem en blodprøve opdager, at han umuligt kan være biologisk far til sin ti-årige søn. Filmen, der blev gennemgående positivt modtaget i Island, blev bl.a. rost for sin genkendelige og troværdige skildring af en nutidig familie, der kastes ud i en krise, mens livet og den hektiske hverdag fortsætter omkring den.

Derved adskilte *Blódbönd* sig markant fra flere af årtiets islandske filmsucceser, der – skåret over en kam – skildrede en ung, utilpasset og rodløs antihelt i færd med et oftest lige så retningsløst som håbløst oprør mod omgivelserne. Med sin udforskning af løgnen og dens konsekvenser tog *Blódbönd* fat i det moderne byliv et ganske andet sted og kastede det under et ganske andet lys – ikke ulig nogle af årtiets danske filmsucceser, såsom Susanne Biers

Elsker dig for evigt (2002) og *Okay* (Jesper W. Nielsen, 2002). Selv havde Ásgeirsson instrueret danske Iben Hjejle i et hverdagsdrama, kortfilmen *Anna* (2003), tre år inden den islandske debut.

På røven i Reykjavik. At den nye instruktørgeneration har kunnet manifestere sig så markant i islandsk film, skyldes i høj grad den digitale videoteknik, som for alvor slog igennem i filmbranchen i begyndelse af det nye årtusinde. Pludselig blev det muligt at lave spillefilm på helt skrabede budgetter og uden det internationale netværk, som nutidens almindelige filmproduktioner ellers forudsætter.[10]

Der har selvfølgelig også været mindre heldige forsøg med teknikken (pudsigt nok især, når den blot er blevet brugt til at agere 'rigtige' 35mm film), men det lette udstyr har passet fornemt til en lang række af byfilmene, ikke mindst *Íslenski draumurinn*, *Börn* og *Foreldrar*.

Den digitale teknik har desuden – sammen med den ny generation af instruktører – pustet nyt liv i den islandske dokumentarfilm, der samtidig har oplevet en stigende publikumsinteresse. Og mens de traditionelle dokumentarfilm skildrede, og skildrer, Islands landskaber, naturfænomener og historiske skikkelser, perioder og kunstnere, så tager hovedparten af de nyere film fat i aktuelle emner af social relevans, der typisk behandles med en større fremdrift i fortællingen og med en mere personlig og essayistisk tilgang, end man kender fra den klassiske dokumentarfilm.

Som eksempler kan bl.a. nævnes Ólafur Jóhannessons *Afrika United* (2005) – et både engageret og humoristisk portræt af et indvandrerfodboldhold, hvis spillere af forskellige nationaliteter prøver at finde fodfæste på banen såvel som i livet. Filmen nåede vidt omkring på festivaler og bekræftede Ólafur Jóhannesson (f. 1975 og også kendt som Olaf de Fleur Johannesson) som et af landets mest lysende og fortællelystne talenter inden for genren. Året forinden havde han dog også haft stor succes i Island med sit portræt af den i hjemlandet kendte rocksanger og trubadur Bubbi Morthens, *Blindsker: Saga Bubba Morthens* (2004). Senest er han blevet internationalt bemærket og belønnet for sin lige så lystige som alvorlige skildring af en ladyboy-prostitueret fra Filippinerne – *The Amazing Truth About Queen Raquela* (2008) – og hans første spillefilm, *Stóra planid* (2008, *The Higher Force*), har haft premiere i Island.

Blandt årtiets øvrige samfundsengagerede dokumentarfilm fra Reykjavik bør især tre titler fremhæves som karakteristiske for udviklingen. Til Hrönn Sveinsdóttirs og Ari Sveinssons *Í skóm drekans* (2002, *In the Shoes of the Dragon*) gik den kvindelige af instruktørerne *undercover* og tilmeldte sig årets skønhedskonkurrence (Miss Iceland). Filmen gav anledning til intensiv debat, fordi den langtfra blot dokumenterer hendes deltagelse, men først og fremmest giver et lidet flatterende billede af hele miljøet og konkurrencens organisation.

I Thorfinnur Gudnasons *Lalli Johns* (2001), der blev vist på TV2 som *På røven i Reykjavik*, portrætteres en på alle måder småkriminel fidusmager, Lalli Johns, som instruktøren fulgte og filmede gennem tre år i Reykjaviks mere skumle hjørner. Trods hovedpersonens tvivlsomme meritter og hans anstrengte forhold til både alkohol, stoffer og social- og fængselsvæsenet, gennemskinnedes hele filmen af hans humor og optimisme, og Lalli Johns blev lidt af en omdiskuteret 'mediedarling'. Et af hans stamsteder i byen blev skildret betydeligt mere trøstesløst i Ólafur Sveinssons *Hlemmur* (2002, *The Last Stop*), hvis titel

Mord i Reykjavik i Baltasar Kormákurs *Mýrin* (2006, *Jar City*).

henviser til Reykjaviks centrale busterminal, der altid har været et samlingssted for byens udstødte. I filmen danner busterminalen ramme om en række forskellige skæbneberetninger – ikke ulig Lars Engels' velkendte tv-dokumentarisme som f.eks. *Pigerne på Halmtorvet* (1992).

Nordlige krimier. I dette årtis eneste efterkrigstidsskildring, Ágúst Gudmundssons *Mávahlátur* (2001, *Mågelatter*), vender den unge enke Freya tilbage til Island fra det store Amerika. Hun er betagende, flot og har en fængslende charme, men da også hendes nye ægtemand dør, bliver filmens fortæller, den blot elleve-årige Agga, for alvor mistænksom.

Trods filmens unge 'detektiv' er *Mávahlátur*, der er baseret på Kristín Marja Baldursdóttirs roman fra 1995 (udgivet på dansk i 2003), ikke en krimi, men en lystfuld og alt andet end kulturpessimistisk beretning om kvindesnilde og hævn i en lille fiskerby uden for Reykjavik, tilsat epokens swingende jazztoner.

Freya er langtfra den eneste morder i Islands filmhistorie (jf. blot førnævnte *Mordsaga*). Og den yngre instruktørgeneration har ligefrem vist en udtalt fascination af Reykjaviks underverdner. Ikke desto mindre lod regulære kriminalfilm (dvs. film om opklaringsarbejde) vente på sig, mens et stigende antal forfattere, heriblandt Stefán Máni og i særdeleshed Arnaldur Indridason, oplevede en voksende og ikke mindst international interesse for deres kriminalromaner, hvis indflettede samfundskritik indskriver dem i genrens nordiske tradition (med udgangspunkt i forfatterparret Maj Sjöwall og Per Wahlöö).

I 2005 lagde Baltasar Kormákur imidlertid ud med den islandsk-amerikanske thriller *A Little Trip to Heaven*, hvor en forsikringsdetektiv undersøger et mystisk

dødsfald i en amerikansk lilleby. Og året efter bød han på mord i Reykjavik i *Mýrin* (2006, *Jar City*), baseret på netop Arnaldur Indridasons roman af samme navn (2002; udgivet på dansk som *Nordmosen* i 2003).

Mýrins mordgåde er knyttet til forskningen i Islands genetiske arvemasse, hvorfor den indbefatter døde børn og en lang række betændte løgne på tværs af generationer og familier, det hele bundet sammen af en klassisk enspænder af en kriminalinspektør, der samtidig prøver at redde sin gravide datter ud af byens forhutlede junkiemiljø. Med sine fortvivlede skæbner fra forskellige samfundslag i Reykjavik (bl.a. dukker førnævnte Lalli Johns op i en cameo-rolle) tegner filmen et dystert billede af samtidens Island.

Baltasar Kormákurs selskab, Blueeyes Productions, producerede derefter bl.a. smuglerthrilleren *Reykjavik Rotterdam* (Óskar Jónasson, 2008), hvor Kormákur selv spiller en af hovedrollerne. Som filmskuespiller var han netop debuteret i den første af generationens byfilm, *Veggfódur*, tilbage i 1992. Efterfølgende har han medvirket i en række film (bl.a. *Djævelens Ø*), og som den teaterinstruktør og -producent, han også er, har han i det hele taget sat et stort aftryk på de sidste årtiers islandske kulturliv. Siden årtusindskiftet dog især som en effektiv instruktør af velfortalte og vedkommende samtidsfilm med bred appel, såvel i Island som internationalt.

Også *Mýrin*, Kormákurs fjerde film, blev en regulær anmelder- og publikumssucces, årets største i Island. 2006 – året efter, at DR's *Ørnen* havde grebet de islandske

Björn Br. Björnssons debutfilm, *Köld slód* (2006, *Cold Trail*).

tv-seere – bød imidlertid også på andre krimier, bl.a. den populære tv-serie i tre dele *Allir litir hafsins eru kaldir* (2006, *Every Colour of the Sea is Cold*, instr. Anna Th. Rögnvaldsdóttir). Serien, der også kom som en 90 minutters tv-film (vist på SVT i september 2006), er en samtidsthriller fra Reykjavik med en forsvarsadvokat i centrum. Også i 2006 debuterede Björn Br. Björnsson med krimien *Köld slód* (2006, *Cold Trail*) om en sensationsjournalist, der må forlade sin moderne hjemstavn i Reykjavik og drage op til et kraftværk i Islands både storslåede og barske højland for at efterforske et mystisk dødsfald på en sikkerhedsvagt, der ifølge hans mor også var den far, han aldrig havde kendt. Det lille samfund, der viser sig at holde på flere hemmeligheder, er alt andet end begejstret for den nysgerrighed, han lægger for dagen.

Lillebyen. I slutningen af 1990'erne drog den unge islandske forfatter Huldar Breidfjörd (f. 1973) fra Reykjavik ud på landevejen i håb om at genfinde et autentisk Island ude i landet. Turen blev en dannelsesrejse rig på oplevelser, men det var ikke ligefrem et vitalt Island, han fandt rundt om i de vejkiosker og lillebyer, han besøgte undervejs – og i 1998 skildrede i *Gódir Íslendingar* (udgivet på dansk som *Kære landsmænd! – en islandsk road story* i 2009).

Det så imidlertid heller ikke særlig lyst ud i den globale storby i førnævnte *Niceland*, som Breidfjörd skrev manus til. Og ser man på det nye årtusindes byfilm, både spille- og dokumentarfilm, så er de præget af en tiltagende dysterhed og kulturpessimisme – ikke kun hvad angår tilværelsen i Reykjavik, men nu også i de netop afsidesliggende lillebyer, der synes at have erstattet den før så romantisk skildrede bondegård som provinsens hjemstavn.

Det ses bl.a. i Baltasar Kormákurs anden spillefilm, *Hafid* (2002, *Havet)*, hvor en tumultarisk familiefejde hos den lokale fiskeindustris ejer er ved at opløse hele samfundet. Her spiller naturen ikke den forskønnende rolle, den gjorde tidligere. Nok er den vinterdækkede fjord fotogen, men samtidig understreger dens anmassende bjerge den isolation, som byen og dens indbyggere befinder sig i. I Hilmar Oddssons *Kaldaljós* (2004, *Cold Light*) leverer fjorden desuden filmens dramatiske såvel som tragiske vendepunkt i form af et sneskred.

Dagur Káris skæve og bittersøde debutfilm *Nói albínói* (2003) foregår i en fjord med lige så truende bjerge, hvor en sytten-årig, mærkelig albino drysser om i en lilleby og dagdrømmer om de fjerne egne, han gerne vil stikke af til. Og selv om de moderne tider – med parabolantenner og tv – har globaliseret den ellers isolerede lilleby, så virker han lige så indespærret med sin udlængsel, som de unge gjorde det i *Land og synirs* fattige 1930'ere.

Modsat fortidens hjemstavn, den spartanske bondegård, som især 1980'ernes film hyldede, så fremstår de nye films døsige lillebyer mest af alt som det sidste stop – en art transit – før rejsen går til Reykjavik eller videre ud i verden. Gaderne er menneskетomme, og der er sjældent noget liv at spore andre steder end på de vindblæste tankstationer, der også huser en grillbar eller en kiosk og måske en sød servitrice – som i de amerikanske diners, der bl.a. kendes fra film som Percy Adlons *Bagdad Café* (1987) og Baltasar Kormákurs førnævnte *A Little Trip to Heaven*, hvis titel er hentet fra en sang af Tom Waits fra albummet *Closing Time* (1973).[11]

Dertil kommer, at lillebyfilmenes indbyggere ofte fremstår harske og reserverede. Det gælder *Köld slód*, *Hafid* og

Gudný Halldórsdóttir *Vedramót* (2007, *Quiet Storm*), en tragisk beretning fra et afsidesliggende behandlingshjem for unge kriminelle. Og det gælder ikke mindst Fridrik Thór Fridrikssons road movie *Fálkar* (2002, *Falcons*), hvor en livstræt amerikansk *jailbird* besøger en islandsk lilleby i efterårets grålige skær.

Den sidste gård? Det billedskønne Island ligger selvfølgelig stadigvæk derude og gemmer på såvel særegne naturperler som ufortalte historier. I 2005 udløste en smuk lille kortfilm, *Sídasti bærinn* (*The Last Farm*) – om en gammel enkemand på en fjords sidste bondegård – en Oscarnominering til den unge instruktør Rúnar Rúnarsson (f. 1977 og dengang elev ved Den danske Filmskole).

Samme år gav Ari Alexander Ergis Magnússons dokumentarfilm *Gargandi snilld* (2005, *Screaming Masterpiece*) et vue over landets aktuelle pop- og rockscene via en lang række koncertoptagelser. Undervejs knyttede filmen den moderne musik til nationens storslåede landskaber i nogle tilbagevendende og bjergtagende panoramasekvenser. En lignende pompøs æstetisering af landskaberne prægede den lige så succesrige dokumentarfilm *Heima* (2007, *Sigur Rós - Heima*, instr. Dean DeBlois), der følger det verdensberømte rockorkester Sigur Rós på en tur rundt i Island. Er disse film udtryk for en ny (eller måske genfundet) fascination af landets store vidder? Er de blot en art *cultural branding* eller måske en postmodernistisk leg med netop de glansbilleder, samme generation gjorde op med? Svaret synes at blæse mellem bjergene.

I de komiske bryllupsfilm *Brúdguminn* (2008, *White Night Wedding*) af Baltasar Kormákur og *Sveitabrúdkaup* (2008, *Country Wedding*) af Valdís Óskarsdóttir blev provinsen sidste år desuden et mål for byboernes lige så farverige som kaotiske udflugter. Og på baggrund af den aktuelle krise, ikke mindst den lave kronekurs, holder flere og flere islændinge ferie i sommerhusenes og vandrehjemmenes Island. Fremtiden synes stort set kun at byde på usikkerhed, og i den stadig livlige debat om det finansielle sammenbrud hører man flere og flere fremhæve fortidens værdier og dyder.

På den baggrund bliver det spændende at følge islandsk films udvikling i de kommende år. Men som det fremgår af denne gennemgang, så har de sidste par årtiers byfilm budt på en lang række fortællinger, der udfordrer enhver fastlåst opfattelse af, hvad Island er og kan være.

Noter

1. Af årtiets indtil videre 40 islandske spillefilm (yderligere fire islandske premierer ventes i 2009) har ti haft regulære Danmarkspremierer, mod seks i 1990'erne og kun tre i 1980'erne. Desuden har der været stigende fokus på islandsk film ved filmfestivalerne, herunder NatFilm Festivalen og CIFF (nu samlet i CPH:PIX) og CPH:DOX, der ved flere lejligheder, især med en fyldig serie i 2005, har sat fokus på islandsk dokumentarisme. Desuden har Øst for Paradis (den primære importør af islandske film) i 2002 og 2004 stået for en islandsk filmuge sammen med Husets Biograf; Cinemateket fejrede 25 års islandsk film med en jubilæumsserie (sytten titler) i 2005; og siden 2006 har kulturhuset Nordatlantens Brygge vist aktuelle og historiske titler ved de to årlige rækker af Biodage (jf. *bryggen.dk/biodage*).
2. Fremstillingen bygger på den samlede spillefilmproduktion samt hovedparten af dokumentarfilmene og kortfilmene, hvoraf sidstnævnte dog kun behandles sporadisk her. Ud over den anførte litteratur bygger den på anmeldelser samt den i *Kosmorama 232* opgivne litteratur om islandsk film og Island (Møller 2003: 294-295).
3. Gennemsnitsislændingen går ca. fem gange i biografen om året og hele elleve gange, hvis

han bor i hovedstadsområdet (omtrent dobbelt så ofte som danskerne).

4. Filmoptagelserne fra brandøvelsen findes i det islandske filmarkiv (Kvikmyndasafn Íslands), registreret som *Slökkvilidsæving í Reykjavík*. Alfred Lind optog brandøvelsen under sit Islandsophold i 1906, hvor han desuden viste den lidt ældre reportagefilm *Islands Altings Besøg i København* ved åbningen af Reykjavík Biograftheater den 6. november 1906.
5. Ballings islandske film blev produceret af Edda film, et selskab, der havde til formål at få professionelle udenlandske filmfolk til at lave film efter islandske forlæg i Island. Filmens islandske manus blev skrevet af selskabets ledende kraft, Nationalteaterets direktør Gudlaugur Rósinkranz, og det var baseret på Indridi G. Thorsteinssons roman *79 af stödinni*, der ikke findes på dansk. Filmen behandles nærmere på hjemmesiden *ballingsbedste.dk* (Møller 2006). Desuden blev den omtalt i *Kosmorama* (Møller 2003), hvor hovedpersonen beklageligvis blev omtalt som Ingólfur, selv om han hedder Ragnar.
6. Tematisk var *Mordsaga* både vovet og radikal, men teknisk fremstår den ikke helt afrundet, hverken som produktion eller fortælling. Det rakte hverken pengene eller det lille filmholds erfaringer til – ifølge instruktøren selv, som jeg mødte i Islands filmarkiv i november 2004.
7. Jf. Paul Hollanders (1995: 443-69) syn på fænomenet 'anti-amerikanisme' som udtryk for hhv. nationalisme, anti-kapitalisme og anti-modernisme, der ikke er uadskillelige størrelser og i sidste ende alle bunder i *a crisis of meaning*. Der er med andre ord tale om varianter af den reaktion på "en verden, der er gået af lave", som har præget individets søgen efter sammenhæng i den turbulente udvikling siden modernitetens gennembrud (i Island ved begyndelsen af det 20. århundrede). For videre analyse og diskussion, se Pells (1997).
8. Dvs. individets oplevelse af det urbane liv, moderniteten og post-moderniteten, jf. Charney og Schwartz (1995), Friedberg (1993) og, ikke mindst, Marshall Berman (1988).
9. Anmelderne (bl.a. i Danmark) fandt *Nicelands* anti-materialistiske budskab lidt vel naivt. I Island genkendte man desuden nogle af filmens locations, der var blevet klippet sammen med ellers fremmede lokaliteter, hvorfor den konstruerede by fremstod mere geografisk forvirrende end anonym.
10. Den positive udvikling skyldes dog også, at islandsk film siden årtusindskiftet har fået flere penge. Med etableringen af Icelandic Film Centre (Kvikmyndamidstöd Íslands), der afløste Icelandic Film Fund i 2003, allokerede en ny filmlov desuden, og for første gang, faste midler til dokumentarfilm (25 procent af den samlede pulje) og kortfilm (25 procent), mens de resterende 50 procent går til spillefilm
11. Fascinationen af den i hvert fald på overfladen rå og reserverede lilleby har ikke kun affiniteter til den amerikanske variant af de nærmest affolkede lillebyer og tankstationer, men spejler også udviklingen i det øvrige Norden, hvor der har været en tiltagende tendens til at skildre provinsen som rå og ligefrem afstumpet, f.eks. i Kjell Sundvalls *Jägarna* (1996, *Jægerne*) eller Søren Faulis tv-reklamer for Sonofon om den enfoldige Polle fra landsbyen Snave, der også resulterede i farcen *Polle Fiction* (2002).

Litteratur

Berman, Marshall (1988). *All That Is Solid Melts Into Air – The Experience of Modernity*. New York, Penguin Books.

Charney, Leo og Schwartz, Vanessa R. (red.) (1995). *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley, University of California Press.

Friedberg, Anne (1993). *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*. Berkeley og Los Angeles, University of California Press.

Hollander, Paul (1995). *Anti-Americanism: Irrational & Rational*. London, Oxford University Press.

Møller, Birgir Thor (2003). "Island og filmen gennem 100 år. En rejse mellem land og by, fortid og samtid". In: *Kosmorama - Film fra Nord*, nr. 232. København, DFI.

Møller, Birgir Thor (2005). "Sange fra sagaøens landevej". In: *Ekko*, nr. 30. København.

Møller, Birgir Thor (2006). "Balling, Island og Pigen Gogo". In: Malene Lohmann og Charlotte Yong Pedersen (red.): *www.ballingsbedste.dk*

Møller, Birgir Thor (2008). "Familiebånd." In: *ekkofilm.dk/interviews*

Pells, Richard H. (1997). *Not Like Us. How Europeans have loved, hated and transformed American culture since World War II*. New York, Basic Books.

Ginza-strøgets vartegn og de amerikanske filmcensorers hovedkvarter, Hattori-bygningen, behørigt beskåret. *Late Spring* (*Banshun*, 1949, instr. Yasujiro Ozu).

I Hattori-bygningens slagskygge

Yasujiro Ozus filmiske brug af fødebyen Tokyo

Af Lars-Martin Sørensen

Da Wim Wenders i 1985 instruerede sin hyldestfilm til Yasujiro Ozu, fik den titlen *Tokyo-ga* – 'Tokyo-billede(r)'. Ozus venner kaldte ham 'edokko' – 'Tokyo-dreng' (Bordwell 1988: 7). Stort set alle hans film foregår i Tokyo, fem af livsværkets i alt 54 film har bynavnet Tokyo i titlen, og hans mest berømte film hedder *Tokyo Story* (*Tokyo Monogatari*, 1953). Han blev født i Tokyo 1903 og han døde i Tokyo på sin 60-års fødselsdag.

Der er med andre ord Tokyo nok at tage af i Ozus liv og værk. Et Tokyo i stadig – til tider kaotisk – forandring udgjorde rammen for den filmskaber, der om nogen er kendt for stædigt at holde sig til det rene klip, den faste indstilling, genkommende temaer og en uforanderlig stil. I løbet af sin

levetid så Ozu sin hjemby ligge i ruiner to gange. Første gang som ung mand; efter det store Kanto-jordskælv i 1923. Anden gang som moden mand, etableret filminstruktør og repatrieret krigsfange – efter det amerikanske luftvåbens brandbombninger i foråret 1945. Begge gange så han byen rejse sig af asken. Første gang uden kamera, anden gang med.

Men hvordan brugte Ozu filmisk den by, han levede og filmede i? For brugte den bevidst, det gjorde han utvivlsomt. I Ozus film er intet tilfældigt. Selv den mest – tilsyneladende – ligegyldige ølflaske er placeret i billedkompositionen præcis, som Ozu ønskede det (Richie 1974: 125ff). Hans pernittengrynede sans for detaljen er lige så berømt blandt kritikere som berygtet blandt hans faste skuespillere og set designere. Og som jeg skal vise i denne artikel, tog Ozu også nøje bestik af og stilling til de forandringer, der skete med Tokyo i løbet af hans levetid. Forandringer, som var tæt knyttet til den genopbygning og modernisering af både byen og det japanske samfund, som fulgte af – først – det altødelæggende jordskælv og siden den tvangsmodernisering, den amerikanske besættelsesmagt iværksatte i Japan efter Anden Verdenskrig. I det følgende analyserer jeg primært film, som på forskellig vis bruger Tokyo og andre vigtige japanske byer til at problematisere den japanske moderniseringsproces. Og da *modernisering* i Japan ofte har været synonymt med *vesternisering/amerikanisering,* handler artiklen derfor også om Ozus holdning til den proces.[1]

Jeg vil placere Ozu og hans brug af det urbane rum konkret og præcist i den samtid og produktionskontekst, filmene udspringer af. Dels fordi megen litteratur om Ozu handler om hans tidløse stil eller transcendentale temaer, men også fordi megen litteratur om urbanitet, modernitet, post-ditto og film er baseret på temmelig abstrakte antagelser om subjektets fortabelse og tomhed i storbyens fragmenterede og uoverskuelige (u-)virkelighed – en akademisk tradition, som blev søsat af bl.a. Georg Simmel (1903), længe før man kendte til storbyer af bare nogenlunde de dimensioner, mange storbyer har i dag. I Japans tilfælde har urban-semiotikken ført til ganske misvisende udlægninger af japanernes virkelighed. Oftest citeret er vel Roland Barthes' beskrivelse af Tokyo som en centrumløs by (Barthes 1999). Diagnosen forekommer ikke synderligt træffende, for dels er et bykort nu engang ikke en by, man lever i, og dertil kommer, at den japanske krigsgeneration hver eneste skoledag var tvunget til at bukke dybt i retning af det kejserlige palads i Tokyo, rigets, ja hele det japanske koloni-imperiums aldeles ubestridte centrum.

I det følgende anskues kultur og modernitet derfor som levet erfaring – og byer som steder, mennesker lever i, frem for som bykort eller tegn. Og filmen, byen og disses samspil, anskues og beskrives altså som noget, der udspringer af, hvad historiske personer faktisk har gjort på et bestemt sted og tidspunkt med en bestemt intention og under indflydelse af de samtidige historiske betingelser. Så godt, som de forhåndenværende kilder nu kan belyse det.

Byen i brand og som *brand*. Det første, man kan konstatere om Ozus brug af Tokyo, er, at han brugte byen særdeles *afmålt*. Hos Ozu finder man ingen otte minutter lange montager, som fører seeren med Toshiro Mifune som *undercover cop* rundt i den flimrende kaotiske efterkrigslabyrint, man kan opleve i Akira Kurosawas *Stray Dog* (*Nora inu*, 1949).

I modsætning til hos Kenji Mizoguchi finder man ingen sværmerisk kælen for de geometriske kompositionsmuligheder, lange panoreringer og trackings, som geisha-kvarterernes smalle gader indbyder til. Og byen bliver aldrig lagt øde af hverken atombomber eller robotter, som man ser det i talrige *anime*-film, i 1980'erne og 90'ernes voldsdyrkende samtids- og scifi-dystopier af primært Shinya Tsukamoto og Takashi Miike, eller trampet på af radioaktive dinosaurer som i alle japanske apokalypsefilms moder, Inoshiro Hondas *Godzilla* (*Gojira,* 1954). Ozu viste aldrig byen i brand, selv om han gjorde bemærkelsesværdige tilløb til det under den amerikanske besættelse af Japan, hvilket jeg skal vende tilbage til. Det var først og fremmest storbyen som *brand*, der blev indfanget af hans næsten altid lavt placerede kamera.

Ozu blev ansat ved Shochiku-studierne i Tokyo-bydelen Kamata i 1923 – lige efter det store Kanto-jordskælv.

De fleste japanske filmstudier havde på det tidspunkt to afdelinger: en i Tokyo, der producerede *gendaigeki* (samtidsfilm), og en i Kyoto, der producerede *jidaigeki* (periodefilm). Efter skælvet valgte Shochikus værste konkurrenter, bl.a. Nikkatsu-studierne, at flytte deres aktiviteter til Kyoto. Så i perioden fra 1923 til 1934 var Shochiku Kamata det eneste studie, som opererede i Tokyo (Wada-Marciano 2006: 159). At have den af asken genopstående hovedstad lige uden for døren, var naturligvis en konkurrencefordel, som skulle udnyttes. Og Shochikus chef gennem en menneskealder, Shiro Kido, var ikke sen til at sende sine filmhold uden for studiets porte. Her var det Tokyo under udbygning og genopbygning, der kom på filmstrimlen: billeder af halvt landlige forstadskvarterer med tomme grunde, hvor kloakrør lå klar til nedgravning oven på jorden, og beboelseshuse side om side med industribygninger – i Ozus film særligt gastanke, ofte med forstadsfamiliens vasketøj vajende i forgrunden.

Kidos indflydelse på en hel generation af japanske filmskabere kan næsten ikke overvurderes, og foruden at have opmuntret til brugen af bybilleder i Shochiku Kamatas film, stod han også fadder til den subgenre af samtidsfilmen, Ozu slog igennem med, nemlig *shoshimin-geki*en – sørgmuntre film om hverdagslivet i flipproletarfamilier. Joseph L. Anderson og Donald Richie, som skrev den første store engelsksprogede filmhistorie om japansk film, *The Japanese Film – Art and Industry* (1959), foreslår ligefrem termen 'Kidoisme' for de film, Ozu og hans kolleger – primært Shimazu, Gosho og Naruse – instruerede i denne periode (Anderson og Richie 1959: 451). Så nok blev Ozu med årene en vaskeægte *auteur*, men i de tidlige år var det Kido, der svingede taktstokken, og Kidos takter kom til at påvirke hele Ozus livsværk.

Foruden brugen af bybilleder, der hos flere af Shochiku Kamata-instruktørerne var handlingstomme og ikke nødvendigvis geografisk etablerende, var nostalgien efter en pur, landlig fortid en fast bestanddel af disse film (ibid: 165-66). Så man finder altså, ganske tidligt, to hovedelementer i Ozus samlede værk hos en hel generation af filminstruktører, hvilket giver ridser i lakken på de mere snævre *auteur*-studier, som enten forklarer disse træk som 'rene ozuismer' på baggrund af en formalistisk fokuseret analyse (f.eks. Bordwell 1988, Thompson 1988), eller som ozuismer, der udspringer af en dyrkelse af den æstetiske kvalitet, *ma* – rumlige eller tidslige mellemrum/pauser – der præsenteres som noget særligt japansk (Richie 1974).

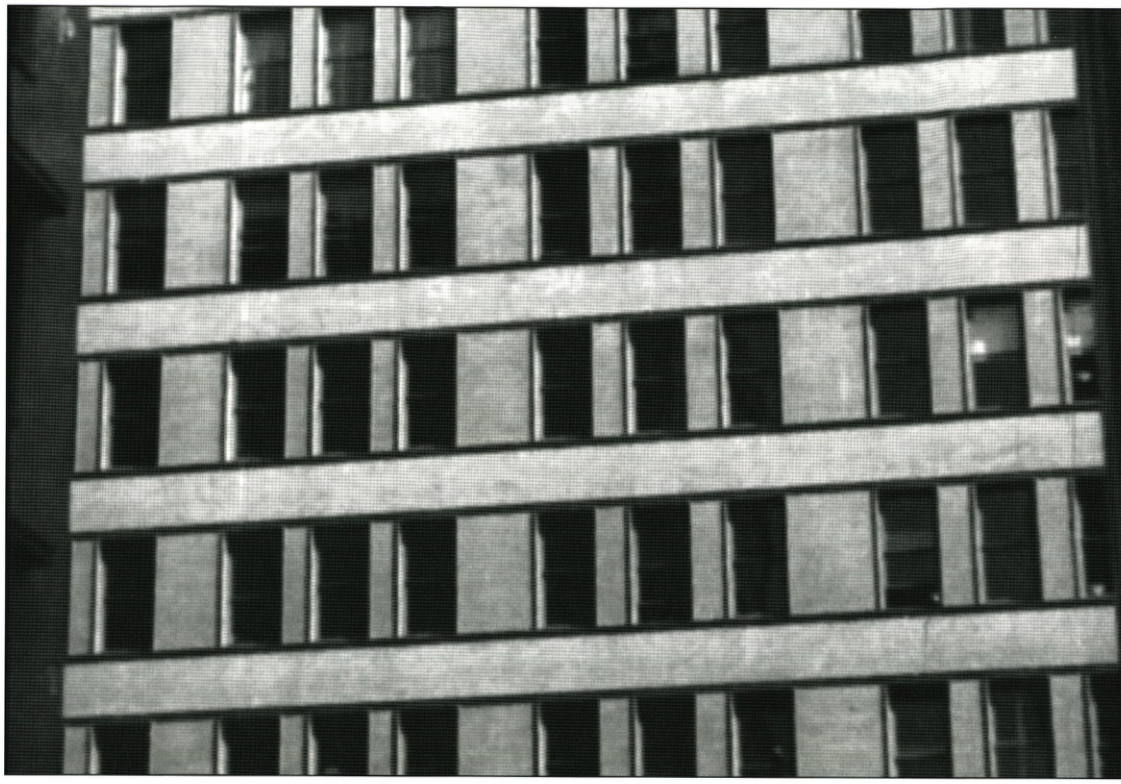
Hælder man til den produktionshistoriske forklaring, som Wada-Marciano præsenterer, er disse træk altså Kamata-studiernes *brand* – noget, som skulle tjene til at profilere Kidos *shoshimin-geki* for datidens biografpublikum.

Ozus *I Was Born But...* (*Umarete mita wa keredo...*, 1931) er eksemplarisk i denne forstand. Filmen skildrer en familie, som flytter ind i en Tokyo-forstad, for at faderen kan passe sit job i hovedstaden. Hver morgen ses han gå langs jernbanesporene i *suburbia* til stationen, og hver morgen går jernbanebommen ned lige for næsen af ham. Det forstads-flipproletarliv, der her skildres – med pendlertoget som modernitetsmarkør lige uden for familiens havelåge – har givet solid genklang blandt den voksende lønarbejder-klasse, som i stadig større antal begyndte den pendlertilværelse, der siden er kommet til at udgøre det stereotype billede på livet i det moderne Japan.

Gennemsnitsjapaneren gik i biografen mindst hver anden måned i 1930 (Wada-Marciano: 166). Tit nok til at føle genkendelsens glæde, både ved at se sig selv tematiseret på lærredet og ved at se billeder af den by, de levede i – selv når filmenes bybilleder prægedes af arbejdsløse skodsamlere, og mellemteksterne proklamerede, at Tokyo var 'arbejdsløshedens by, som i den socialt indignerede depressionsfilm *Tokyo Chorus* (*Tokyo no korasu*, 1931) – hvilket måske ville få dem til at vælge en Kamata-film ved billetlugen næste gang. Et salgstrick, ganske enkelt, og ikke noget, som var specielt for Ozu, eller for den sags skyld specielt japansk.

Den forbandede og den forbudte by. Selv om byen altså tidligt fik en funktion som *brand* hos Ozu, så filmede han kun sjældent Tokyo i længere sekvenser optaget *on location*. Og når han gjorde, filmede han ofte fra tog, busser eller gennem døre og vinduer og fra tage ud til gaden. I visse tilfælde genbrugte han udsigtspunkter til bestemte bygninger og kvarterer i Tokyo – måske fordi en kameraposition tidligere havde vist sig at matche hans ønsker; måske fordi han med årene stadig oftere refererede til sine tidligere film. Disse valg udsprang i vidt omfang af Ozus stræben efter absolut kontrol over sine billedkompositioner. Som hans kameramand gennem stort set hele karrieren, Yuharu Atsuta, fortæller i et interview i Wenders' *Tokyo-ga*, så måtte man affinde sig med sammenstimlende tilskuere, som kunne komme til at skubbe til kameraet, når man filmede i Tokyo. Ikke en ønskværdig situation for en udpræget *controlfreak* af en filmskaber. Og derfor foregik den slags optagelser altid enten som beskrevet ovenfor; indefra og ud, eller med lynets hast, eller også undgik Ozu ifølge Atsuta helt at filme *on location*.

Et af de mest radikale eksempler på en lynhurtig etablering af Tokyo findes i *There Was a Father* (*Chichi ariki*, 1942). Filmen åbner på landet, hvor en enlig lærer (Chishu Ryu, som spillede faderrollen i utallige Ozu-film) bor sammen med sin lille søn. Her svælger Ozu i de store vidder, i vindens leg med rismarkernes aks og solens glitren i den flod, far og søn fisker i. Men idyllen varer kort. Under en skoleudflugt drukner en af faderens elever. Han tager sin afsked i skam og må herefter søge arbejde i Tokyo, mens sønnen bliver på landet. Hele filmen, som udspiller sig over cirka tyve år, lever far og søn i adskillelse. Og den dag, hvor faderens liv i Tokyo begynder, præsenteres storbyen nærmest i en frontal kollision. Fra den åbne landlige idyl klipper Ozu abrupt til tre korte, nære indstillinger af en ualmindelig grim, firkantet fleretagers kontorbygning, som nærmest



Byen som fængsel. *There Was a Father* (*Chichi ariki*, 1942, instr. Yasujiro Ozu).

blokerer hele billedet. Det er alt. Så klipper Ozu til interiøre scener og bliver der.

Denne etablering gentager han senere i filmen, da faderen og den nu voksne søn har nydt en uges ferie sammen i landlige omgivelser. Atter hamrer Ozu den fængselslignende betonfacade på i ét shot. Så er vi indenfor igen. Ikke just nogen fejring af den imperiale hovedstad, som i denne film nærmest fremstår som et fængsel. Det er Tokyo som adskillelsens by, Ozu her præsenterer. Ikke en stolt hovedstad for en kolonimagt i krig, som – i foråret 1942, hvor filmen havde premiere – endnu fejrede store sejre på slagmarkerne. Og filmen portrætterer en amputeret familie, som ikke får chancen for at leve sammen – egentlig mest fordi faderen insisterer på at efterleve tidens umenneskelige idealer om at ofre alt for nationen.

I slutscenen, hvor sønnen (spillet af Shuji Sano, som var Ozus soldaterkammerat i Kina (Richie 1974: 225)) tager toget ud på landet med faderens urne på bagagehylden og sin kone ved sin side, fornemmer man, at en ny adskillelse i nationens tjeneste truer. Sønnen taler med sin kone om, at hendes forældre kan bo hos dem, så de kan blive en rigtig familie. Men hans hår er blevet karseklippet, han er ikke længere lærer som sin afdøde far, men soldat. Og man ved, at han er på vej til slagmarken, og fornemmer, at den evige adskillelse venter det unge par.

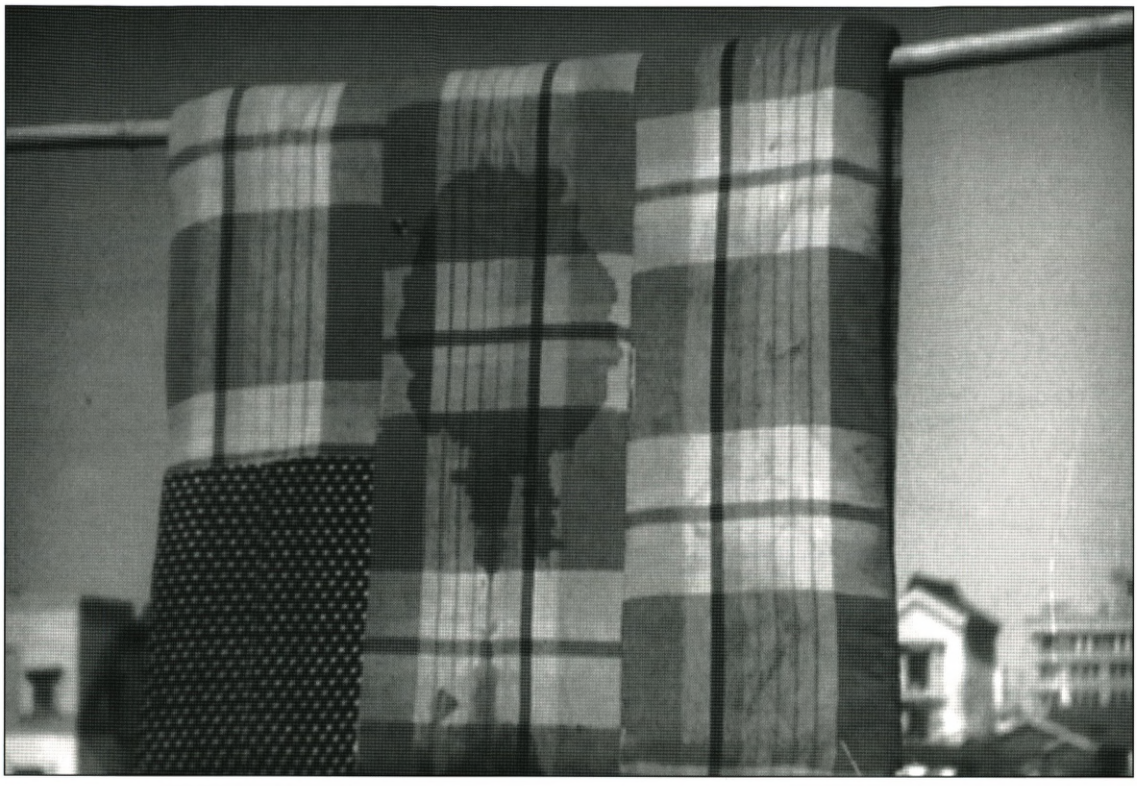
Scenen udtrykker en vis ambivalens over for krigstidens filmcensur. For nok var Ozu flere gange ved fronten som korporal, nok sad han selv i militaristernes censur-

komité (Kurosawa 1982: 130-31), og nok hyldede han gennem mange af sine film både før og efter krigen de samme værdier, som stod centralt i det militaristiske regimes propaganda. Men efter flere år i felten fik han i 1939 afvist sit manuskript til filmen *The Flavor of Green Tea over Rice* (*Ochazuke no aji*), officielt fordi filmen ikke højstemt nok fejrede et ægtepars afskedsstund, før manden drog til fronten (Bordwell 1988: 291). Og han skrev et manuskript til en regulær krigsfilm, *The Land of Our Fathers So Far Away* (*Haruka nari fubo no kuni*, 1942), som heller ikke blev realiseret, fordi skildringen af soldaterlivet nok nærmest var en tand for beskidt realistisk til at have den ønskede propagandaværdi (High 2006: 199 ff.). Disse spændinger mærkes i *There was a Father*s smertelige slutscene. Filmen insisterer på, at man skal ofre alt for nationen, men den viser også, at det påfører fader og især sønnen smerte, hvorimod Ozus anden krigstidsfilm, *Brothers and Sisters of the Toda Family* (*Todake no kyodai*, 1941), kolporterer en mere stringent nationalisme.

Den ambivalens, man kan spore i Ozus forhold til den japanske censur, voksede til direkte modstand imod de censorer, der kom til Tokyo efter Japans nederlag i august 1945 – de amerikanske. Det er et kapitel af den japanske filmhistorie, som jeg har beskrevet detaljeret andetsteds (Sørensen 2006, 2009), så jeg skal derfor begrænse mig til et ganske snævert fokus på, hvordan Ozus modstand imod den amerikanske censur kom til udtryk i hans brug af Japans vigtigste byer.

I Ozus første efterkrigsfilm, *Record of a Tenement Gentleman* (*Nagaya shinshiroku*, 1947), er det Tokyo som sønderbombet sortbørsmarked, der vises. Filmen gentager et tema, Ozu allerede introducerede i filmen *Passing Fancy* (*Dekigokoro*, 1933), hvor en frændeløs pige, som 'adopteres' af en kvindelig barejer, er i begivenhedernes centrum. Men hvor *Passing Fancy* er sat i det pittoreske førkrigsdowntown-Tokyos smalle stræder, hvor husene ligger så tæt, at beboerne nærmest bor sammen og færdes familiært i hinandens hjem, er *Record of a Tenement Gentleman*s nabolag tydeligt mærket af krigen. Stemningen beboerne imellem er nogenlunde den samme hjertevarmt storfamiliære som i *Passing Fancy*. Men de overlever på et eksistensminimum, sjakrer om sortbørsvarer, og så snart de bevæger sig uden for deres huse, er udsynet alt, alt for langt. Den tætte, lave by fra *Passing Fancy* er ganske enkelt brændt væk. Og oven på jorden ligger atter betonrør til byens kloaknet, klar til at blive gravet ned i den hovedstad, der nok en gang er under genopbygning.

Shitamachi – downtown – ser i denne film ud som førkrigens *shoshimin-geki*-forstæder. Og skuespillerinden Choko Iida, som er den barejer, der næstekærligt tager den frændeløse pige til sig i *Passing Fancy*, er også kvinden, der modvilligt surmulende tager sig af den forældreløse dreng Kohei i *Record of a Tenement Gentleman*. I efterkrigsbyen, hvor forældreløse drenge præger bybilledet, trækker kvarterets beboere ganske enkelt lod om, hvem der skal døje med lille Kohei. Og når Kohei tisser i sengen om natten, tvinger hun ham til at vifte *futonen* tør på et tørrestativ bag huset. Her ses han sørgmodigt viftende flere gange i filmen, hver gang med udsyn til en brandtomt bag huset. Futonen ligner, som Fowler (2001: 282) har påpeget, umiskendeligt det amerikanske flag. Og tispletten har form som en paddehattesky (Sørensen 2006: 132). Koheis navn består af skrifttegnene for 'stor' og 'fred' (Izbicki 1997: 189, note 188), så der er tydelig ironisk adressat på Ozus skildring af efterkrigstidens so-



Uran eller urin, flag eller futon. *Record of a Tenement Gentleman* (*Nagaya shinshiroku*, 1947, instr. Yasujiro Ozu).

ciale og materielle armod. De, der kastede bomberne over Japans byer, er skyld i elendigheden.

I *A Hen in the Wind* (*Kaze no naka no mendori*, 1948) får Ozus elendighedsskildring nok en tak. Filmen fortæller historien om en ung mor (Kinuyo Tanaka), som må prostituere sig for at skaffe penge til medicin til sin lille søn. Faderen er ikke vendt hjem fra krigen. Men da han gør det, og erfarer, hvad hun har gjort, tæver og voldtager han hende. Filmen er Ozus absolut sorteste og matcher den menneskelige forarmelse og brutalitet med billeder af den smadrede by, så man nærmest føler sig hensat til en af samtidens tyske *Trümmerfilme*.

I løbet af 1948 blev amerikanerne så pernittengrynede, at de slog ned på enhver hentydning til krig og besættelse, allerede når filmene blev fremsendt som synopser (Sørensen 2006: 88 ff.) Man måtte ikke filme noget, der kunne alludere til hverken krigens ødelæggelser eller besættelsesmagtens tilstedeværelse. Selv billeder af romanske bogstaver gjorde censorerne ophævelser imod.

I *A Hen in the Wind* filmer Ozu den repatrierede soldat, spillet af Shuji Sano, på en, for Ozu, usædvanlig lang *on location*-udflugt i Tokyos luderkvarter. Her ses Sano, indstilling efter indstilling, gå gennem gader med bunker af murbrokker, forvredne jernrør fra bombede skorstene, udbrændte busser og de efterhånden gammelkendte kloakrør. På et tidspunkt filmer Ozu ham gennem et tydeligt bombet og brændt skorstensrør. Og det var der ikke

mange, der slap af sted med i 1948.

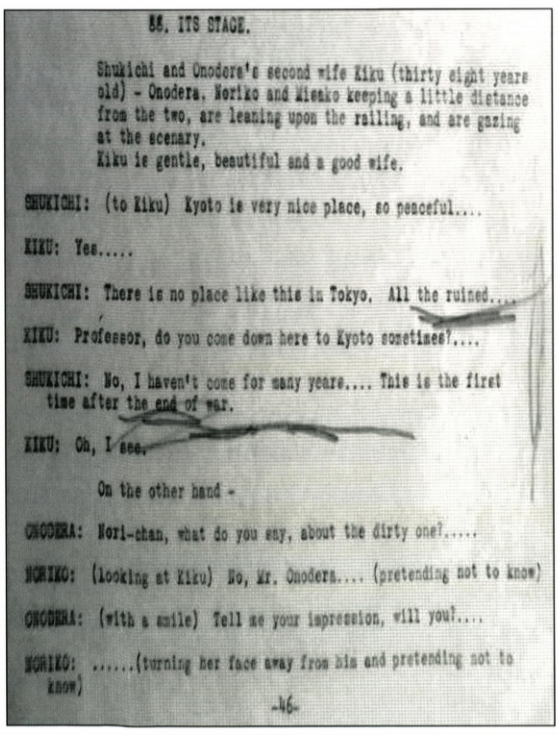
På trods af censuren vises både krigsødelæggelser og et overgangsshot af to bygninger nær Tokyos hovedstrøg, Ginza, med påmalede reklamer for de amerikanske tidsskrifter *LIFE* og *TIME* i kæmpestore, hvide romanske bogstaver, som skar i øjnene i en film, der så kulsort på både livet og tiden. Hvordan Ozu slap af sted med dét, er lidt af en gåde. En forklaring kan være, at han og Shochiku bestak censorerne, som det sandsynligvis var tilfældet med *Record of a Tenement Gentleman* (Hirano 1992: 281-82, note 82).

Den 'støvede' by. I efteråret 1947 skrev Ozu og hans manuskriptforfatter Ryusuke Saito, som også havde skrevet manus til *A Hen in the Wind,* på filmen *The Moon has Risen* (*Tsuki wa noborinu*). Ozu realiserede aldrig selv filmen, men manuskriptet er interessant i denne sammenhæng, fordi det introducerer en geografisk rollefordeling – en slags værdihierarki – mellem Japans vigtigste byer, som skulle gøre sig gældende i flere senere Ozu-film.

Historien omhandler en familie, som bor i Nara – Japans første egentlige hovedstad og kejserby (710-784). Den gamle familiefar har to døtre, som begge vælger at rejse til Tokyo for at være sammen med deres kærester – ugifte og uden at indhente faderens accept af deres forehavende. (Sørensen 2006: 136 ff.).

At indgå i parforhold eller ægteskab var i førkrigs-Japan et familieanliggende, som oftest blev afgjort af familiefaderen. Om de unge var forelskede, endsige kendte hinanden, var mindre afgørende, end om deres tilkommende nu var et passende parti. Og

Manuskripterne til *The Moon has Risen* (*Tsuki wa noborinu*, 1947) og *Late Spring* (*Banshun*, 1949) med censorernes understregninger.



88. ITS STAGE.

Shukichi and Onodera's second wife Kiku (thirty eight years old) - Onodera, Noriko and Misako keeping a little distance from the two, are leaning upon the railing, and are gazing at the scenary.
Kiku is gentle, beautiful and a good wife.

SHUKICHI: (to Kiku) Kyoto is very nice place, so peaceful....

KIKU: Yes.....

SHUKICHI: There is no place like this in Tokyo. All the ruined....

KIKU: Professor, do you come down here to Kyoto sometimes?....

SHUKICHI: No, I haven't come for many years.... This is the first time after the end of war.

KIKU: Oh, I see.

On the other hand -

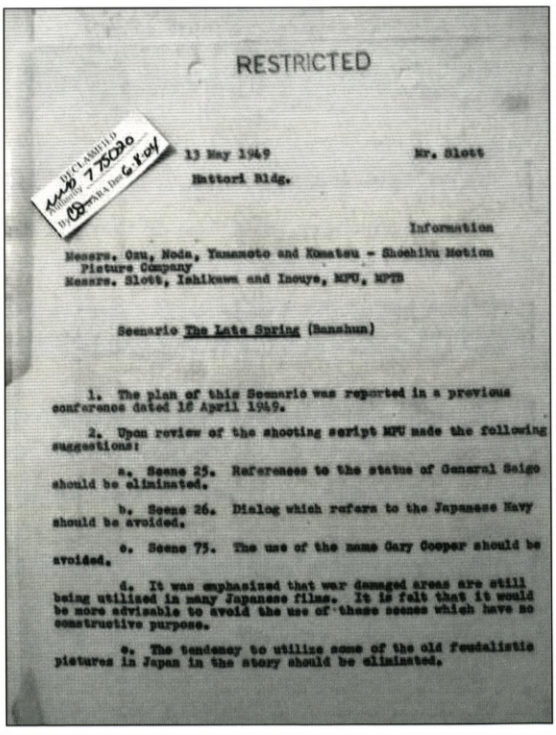
ONODERA: Nori-chan, what do you say, about the dirty one?.....

NORIKO: (looking at Kiku) No, Mr. Onodera.... (pretending not to know)

ONODERA: (with a smile) Tell me your impression, will you?....

NORIKO: .....(turning her face away from him and pretending not to know)

-46-



RESTRICTED

DECLASSIFIED
Authority 775020
By CO NARA Date 6-8-04

13 May 1949 Mr. Slott

Hattori Bldg.

Information

Messrs. Ozu, Noda, Yamamoto and Komatsu - Shochiku Motion Picture Company
Messrs. Slott, Ishikawa and Inouye, MPU, MPTB

Scenario The Late Spring (Banshun)

1. The plan of this Scenario was reported in a previous conference dated 18 April 1949.

2. Upon review of the shooting script MPU made the following suggestions:

a. Scene 25. References to the statue of General Saigo should be eliminated.

b. Scene 26. Dialog which refers to the Japanese Navy should be avoided.

c. Scene 75. The use of the name Gary Cooper should be avoided.

d. It was emphasized that war damaged areas are still being utilized in many Japanese films. It is felt that it would be more advisable to avoid the use of these scenes which have no constructive purpose.

e. The tendency to utilize some of the old feudalistic pictures in Japan in the story should be eliminated.

Ozus apartheid-tog. *Late Spring* (*Banshun*, 1949).

ofte ville familiemedlemmer agere mellemmænd m/k og arrangere stævnemøder, *miai,* mellem de vordende ægtefolk. Denne form for arrangeret ægteskab blev underkendt af en ny lov, som okkupationsmagten pressede igennem i januar 1948 – altså samtidig med, at Ozu og Saito skrev på manuskriptet til *The Moon has Risen.* Nu kunne unge over tyve frit indgå ægteskab, kvinder kunne også arve og søge skilsmisse – alt i alt et grundskud til den traditionelle japanske storfamilieform, *ie,* som gav patriarken næsten uindskrænket magt over sine familiemedlemmer.

I *The Moon has Risen* siger den gamle patriark mod historiens slutning, da hans døtre er rejst, den klassiske resignerende Ozu-replik, som altid siges, når tingene går en imod: *Shiyoo ga nai*: 'det er der ikke noget at gøre ved', og fortsætter sin replik med at kalde Tokyo et 'støvet' sted, som unge mennesker elsker (ibid: 139). Termen for 'støvet' i det japanske manuskript, *hokkorippoi,* er understreget af censorerne, hvilket betød, at her var noget, de ikke brød sig om. Givetvis fordi en by, der er blevet bombet, støver ganske gevaldigt. Og samtidig viser det engelske manuskript, at censorerne havde oversat termen til 'dirty' og var bekymrede over den fejring af det traditionelle Nara med dets mange templer, som også indgår i manuskriptet. De så ganske enkelt en modsætning mellem det smukke, ophøjede gamle Japan (Nara) og det moderne, beskidte, bombede Japan i Tokyo, hvor unge piger føjtede ugifte rundt med deres kærester, uden at deres fædre havde lovhjemmel til at gribe ind. Altså en

implicit kritik af den nye lovgivning – og i en lidt bredere optik af den tvangsdemokratisering, Japan var underlagt af de amerikanske besættere.

I *Late Spring* (*Banshun*, 1949) udvider Ozu denne modstilling med endnu to byer: Kyoto, som var hovedstad og kejserby fra 794 til 1185, og Kamakura, som husede det efterfølgende shogunat fra 1185 til 1333. Så filmen opererer med fire byer: Kyoto, Kamakura, Tokyo og Nara – de fire vigtigste byer i japansk historie, hvis man ser bort fra Hiroshima og Nagasaki, som der var censur-forbud imod at nævne. Igen er vi hjemme hos en gammel, enlig far (Chishu Ryu), der har bøvl med sin giftefærdige datter, som tanten (spillet af Haruko Sugimura) hjælper med at få afsat. De bor i Kamakura – hvor Ozu ligger begravet – men denne gang lykkes det familien at få datteren Noriko (Setsuko Hara) til at indgå arrangeret ægteskab. Da ægteskabet er besluttet, drager Noriko og hendes far på en sidste udflugt til Kyoto. Den gamle kejserby etableres med et shot ud over byens mange templer. Og snart hører man faderen udbryde, at "Kyoto er et rart sted, ikke så støvet som Tokyo." Ordet for 'støvet' i filmens dialog er det 'hokkorippoi', som Ozu fik bortcensureret fra en næsten identisk scene i *The Moon has Risen*. Men i det manuskript til *Late Spring*, Ozu forelagde for de amerikanske censorer, var det ikke 'støvede Tokyo', men Tokyo med 'alle dens ruiner' den gamle far sammenlignede med. Den linje er strøget af censuren i manuskriptet (ibid: 151).

Det viser, at Ozu vedholdende afsøgte grænserne for det aktuelt tilladelige. Og fik han ikke lov at kalde Tokyo 'støvet' i den ene film, forsøgte hans sig med 'i ruiner' i den næste. Og da det ikke slap igennem, prøvede han så 'støvet' igen – og slap af sted med det. Men ikke nok med det. Også Ozus etablering af Tokyo og den måde, hvorpå han knytter særligt 'ujapanske' (læs: vestlige/amerikanske) værdier til byen, springer i øjnene i denne film, selv om det naturligvis måtte gøres indirekte for ikke at blive præcensureret.

Da han første gang etablerer hovedstaden i filmen, tager Noriko og hendes far til byen med toget fra Kamakura. Ozu klipper i denne sekvens skiftevis mellem deres samtale i toget til toget set fra jernbaneterrænet og toget fotograferet af en kameramand, der tydeligvis har hængt ud ad vinduet. Samtalen i toget viser, at Noriko er en traditionel, velopdragen datter, som afslår faderens tilbud om, at hun kan tage hans sæde, da togvognen er overfyldt. Vi ved, at hun lider af en sygdom, og måske det er derfor, faderen mener, at hun har brug for at sidde. Vi ved også, at hun skal til byen for at købe kravetøj til faderens skjorter, og at hun reparerer hans tøj – i efterkrigstidens armod, rationering og vareknaphed måtte selv aldeles udslidt tøj repareres. De eksteriøre shots viser, at én – og kun én – af togvognene har en bred, hvid stribe malet på siden, og de shots, hvor kameramanden hænger ud ad vinduet, filmer langs siden på netop dén togvogn. Togvogne med hvide striber på siden var forbeholdt besættelsesmagtens personale, så vi har altså Noriko og hendes far i et 'apartheid-tog', hvor det var forbudt at gå en vogn frem i toget for at finde plads. Det har givet også været forbudt at filme den togvogn, men det blæste Ozu på – og slap af sted med, givetvis fordi filmen havde premiere i september 1949, hvor amerikanerne var ved ad indfase den japanske censurkomité, EIRIN, og løsnede grebet om filmcensuren en anelse.

Da toget nærmer sig Tokyo, ses de vanlige gastanke og skorstene, og sekvensen slutter med et billede af Hattori-bygningen.

Denne bygning er Tokyos hovedstrøg, Ginzas vartegn. I første indstilling ses bagsiden af bygningen, og man kan i baggrunden se den samme facade med den malede reklame i romanske bogstaver for *LIFE* og *TIME*, som Ozu også filmede i *A Hen in the Wind*. Men denne gang er flere markører for vestlighed indlemmet i billedbeskæringen, for ved siden af ligger, som skrevet står på facaden, igen med store romanske bogstaver: BIBLE HOUSE. Så klipper Ozu om til forsiden af Hattori-bygningen med dens karakteristiske klokketårn. Indstillingen er optaget fra et første- eller andensals vindue i en bygning over for Hattori-bygningen, og beskæringen ligger præcis således, at Hattori-bygningens stueetage er skåret af i billedets bund.

Med dette skud slår Ozu flere anti-amerikanske fluer med ét smæk. For i Hattori-bygningens stueetage lå i 1949 den amerikanske hærs 'Post Exchange', i daglig tale 'the PX' – det sted, hvor amerikanske soldater bl.a. kunne købe varer hjemmefra. Varer, som ingen japaner kunne købe, fordi der – i lighed med den hvidmalede togvogn – kun var adgang for besættelsestropperne. Den måtte man naturligvis hverken nævne eller filme, hvad Ozu så drilagtigt gjorde, så snart okkupationen ophørte i 1952.

Her startede han sin reviderede version af den af den japanske førkrigscensur forkastede *The Flavor of Green Tea over Rice* med en biltur, hvor filmens hovedperson højlydt beder chaufføren "dreje til højre

Hattoribygningen med stueetage få måneder efter besættelsesmagtens hjemrejse. *The Flavor of Green Tea over Rice* (*Ochazuke no aji*, 1952).

ved PX'en". Og så klipper Ozu til præcis det samme shot af Hattori-bygningen som i *Late Spring*, filmet fra det samme nabohus, men denne gang er noget af stueetagen synligt. I *Late Springs* besatte samtid udgjorde PX'en enhver samtidig japansk shoppers drøm; her var de varer, man ellers kun fandt på det sorte marked – solgt videre af amerikanske soldater. Og da Noriko er stået af toget, får vi at vide, at hun er på jagt efter synåle, som hun må tage helt til Ueno for at købe – fokus er igen rettet imod vareknaphed.

Summa sumarum: hun må stå op det meste af vejen til Tokyo, selv om hun er svagelig, og hun kan ikke bare sætte sig i den næste togvogn. Hun kan heller ikke shoppe det sted i Tokyo, hvor Ozu sætter hende af toget i filmen – ikke, hvor han sætter hende af i det præcensurerede manuskript, hvor Hattori-bygningen symptomatisk nok ikke er nævnt med et ord, selv om samme manuskript ellers er ganske rundhåndet med navne på filmens øvrige autentiske geografiske locations (ibid: 158). Men den location kunne Ozu ganske enkelt heller ikke nævne for de amerikanske censorer, for de havde til huse i … Hattori-bygningen![2]

I maj 1949 var Ozu og hans manuskriptforfatter, Kogo Noda, til møde om filmens manuskript i Hattori-bygningen, hvor censorerne bl.a. besværede sig over, at manuskriptet forherligede billeder af det gamle, 'feudale' Japan, og forbød Ozu at referere til krigsødelæggelser (ibid: 150). Kort tid efter har Ozu så filmet ind ad vinduerne til de selv samme censorer. Lige i centrum af den by, han havde fået forbud mod at beskrive som et sted med mange ruiner, men måtte nøjes med at kalde 'støvet'. Ydermere havde han fået sløjfet en scene, der viste børn, som spillede baseball på en af byens utallige brandtomter. Baseball-scenen var tydeligvis også ment som et slag i ansigtet på de amerikanske censorer, som opmuntrede japanske filmskabere til at vise lige netop baseball for at fremme sund amerikansk kultur og lære japanerne *fair play*. Men den gik altså ikke.

Til gengæld indlejrede Ozu en struktur af steder i filmen – en struktur, som placerer Tokyo nederst på ranglisten som et 'støvet' sted, hvor censorerne bor, og hvor man ikke kan købe ind, hvor man vil; en by, man må stå op i toget for at komme til, fordi man er tvunget til at rejse med 'apartheid'-tog, og hvor samtidens ungdom opfører sig utilbørligt moderne.

Det sidste ses i filmens første del, hvor Norikos ægteskab endnu ikke er beseglet. Her har hun et stævnemøde med sin fars assistent i netop Tokyo. Selv om han allerede er forlovet og burde vide bedre, inviterer han Noriko til en koncert i Tokyo – vestlig klassisk musik, forstås. Men Noriko tøver, som den anstændige pige hun er. Og den amoralske assistents navn? Hattori! – hvad ellers?

Norikos bedste veninde, Aya, forstærker dette negative billede af ungdommens og amerikanernes Tokyo. Hun går i bukser, hun har indgået moderne – uarrangeret – ægteskab, og er naturligvis blevet skilt hurtigt – på egen foranledning. Hun ernærer sig som stenograf – på engelsk, som det siges. Og hun bor i et hus, som er vestligt indrettet med stole og borde. Hjemme hos Noriko i Kamakura sidder man mestendels på gulvet. Går man ud, er det enten til japansk teceremoni som i åbningsscenen, eller for at se et noh-drama – her er ingen vestlige klassiske koncerter. Men Kamakura ligger alligevel så tæt på Tokyo, at Aya kommer på uanmeldt besøg, hvor hun kun formår at sidde på gulvet i få minutter, før hendes ben sover. Så uvant er hun med traditionel japansk levevis.

Så Kamakura ligger på en tredjeplads i Ozus værdihierarki – og i kronologien over Japans hovedstæder, i øvrigt. På en andenplads ligger så Kyoto, der – som allerede nævnt – er meget rarere end Tokyo. Og endelig har vi så Nara, Japans første hovedstad, som man kun kan drømme om. Det gør faderen under hans og Norikos sidste udflugt, inden hun løser medlemskab til sin vordende mands husholdning ved at indgå det arrangerede ægteskab, som amerikanerne ønskede sig afskaffet. Faderen nærmest sukker, at det kunne have været godt også at besøge Nara – gå endnu længere tilbage i historien. Men de rigtig gode gamle dage synes altså uden for rækkevidde i *Late Spring,* selv om det lykkes at få bortgiftet Noriko på gammeldags facon.

Denne struktur af steder er historisk tidsbunden, den indikerer ikke bare en længsel efter at komme ud på landet, hvor der ikke er så mange amerikanere. For tidligt i filmen tager Ozu faktisk på landet. Han filmer en cykeltur, hvor Noriko og Hattori tager til stranden. Turen foregår til munter musik, indtil de unge kommer til en bro, hvor der står et skilt, der på engelsk angiver, at broen kan bære 30 tons – altså nyttig information for engelsksprogede chauffører i militære lastbiler eksempelvis. Og lidt nede ad vejen dvæler Ozus kamera meget længe ved nok et skilt – en Coca-Cola-reklame – mens den muntre musik går først i mol, så ganske i stå. Så selv ude på landet gør tidens tegn sig gældende.

Og inde i Tokyo etableres flere steder også ved de skilte, der hænger på facaderne. Afmålt, nemt og hurtigt, uden at nogen kan nå at skubbe til kameraet. Noriko og Hattoris stævnemøde foregår på Balboa Tea & Coffee-shop, skrevet på engelsk, hvorimod Norikos noget mere dydige møde med en ven af familien foregår på Takigawa-baren – skiltemalet med skrifttegn. Og sådan kunne jeg blive ved; hele filmen er struktureret over disse modsætninger mellem det rene og traditionelle og det lidt tvivlsomme og af besættelsesmagten først bombede, siden tvangsmoderniserede Japan. Og selv om Ozu, som påpeget af Bordwell (1988) og Thompson (1977), gennem hele sin karriere brugte referencer i sine film til amerikansk kultur, både visuelle og til tider musikalske, så er måden, han strukturerer dem på i sine okkupationsfilm, ikke til at tage fejl af – den historiske kontekst tilfører eksempelvis Cola-skiltet kontant kritisk brod, hvad hverken Bordwell eller Thompson ser eller anerkender.

Tokyo Stories. At Ozu ikke var nogen forbenet forkæmper for det gammelpatriarkalske Japan, amerikanerne forsøgte at tvangsreformere, fremgår af den næste film i dét, Robin Wood har kaldt Ozus 'Noriko-trilogi' (Wood 1998: 94), *Early Summer* (*Bakushu,*1951). Her repeterer og varierer Ozu de samme elementer, som han introducerede i manuskriptet til *The Moon has Risen* og filmatiserede i *Late Spring.* Men det er, som om Ozu i sine film fra 1950'erne gradvist bliver mere afbalanceret, måske nærmest resigneret, i sine kritiske paralleller mellem steder og grader af vesternisering/modernisering.

Han bevæger sig fra at bruge byen som brand for Shochiku, til senere at anvende byskildringen – eller fraværet af byskildring – til at underminere de japanske militaristers ønske om at se den kejserlige hovedstads pomp. Og siden bruges bybilleder til at omgå den amerikanske censur og kritisere besættelsesmagten. Her i de tidlige 50'ere når vi et stadie i Ozus karriere, hvor det moderne mødes med resigneret og nuanceret mild kritik.

Det begynder med *Early Summer*, som

atter har ægteskabsindgåelse som centralt tema. Atter er det Chishu Ryu, der spiller patriark, og Setsuko Hara i rollen som Noriko, der gerne snart skulle giftes – på den ene eller den anden måde. Familien bor atter i Kamakura og tager pendlertoget ind til Tokyo. Og nok en gang har vi Haruko Sugimura i rollen som Kirsten Giftekniv. Men hvor Ryu i *Late Spring* spiller en kærlig far, som helst ikke vil tvinge sin datter til arrangeret ægteskab, spiller han i *Early Summer* Norikos sure storebror, som går mere brutalt til problematikken. Og taber – velfortjent. For Noriko ender med at afslå familiens foretrukne gom, og gifter sig af kærlighed og egen vilje med en barndomsven. Så nogen unuanceret hyldest til den feudale patriark finder vi altså ikke i Ozus univers.

I Ozus sidste film med Tokyo i titlen, *Tokyo Twilight* (*Tokyo boshoku*, 1957), går Chishu Ryus karakter så vidt som til at undskylde over for datteren, Setsuko Hara, at han tvang hende til at indgå det arrangerede ægteskab, hun midlertidigt er flygtet fra. Og da Haruko Sugimura nok en gang agerer tante og giftekniv for familiens anden datter, går det helt galt. Hun er gravid med sin slyngel af en kæreste, får en hemmelig abort og ender med at kaste sig ud foran modernitetsmarkøren *par excellence* i Ozus film – et tog. Hun er i øvrigt i lære som stenograf – på engelsk.

I *Early Summer* hierarkiserer Ozu – som i *Late Spring* – mellem Kamakura, Tokyo og denne gang Yamato – egnen omkring Nara, hvor den stolte – og af modernitet og fremmedhed ubesmittede – japanske civilisation grundlagdes. Filmens mest *sleazy* karakter, Norikos chef Satake (Shuji Sano), er en mand fra Tokyo, som foreslår unge piger at gå med på sushi-bar og "få en god lang rulle". Det er i Kamakura, Noriko bryder med både familie og tradition. Og det er i Yamato, sagaen slutter. Her må bedsteforældrene flytte hen, da Noriko gifter sig og derfor ikke længere bidrager til husholdningens økonomi. Det er en skæbne de gamle modtager med det sædvanlige resignerede "shiyoo ga nai". I slutscenen sidder de gamle og ser ud over den mytologiske Yamato-slette, hvor rismarkerne bølger i vinden, og en brudefærds-procession vandrer ud imod horisonten. "Vores familie er spredt for alle vinde," sukker bedstefaderen, og bedstemor svarer: "Ja, men vi har været lykkelige." Filmens sidste indstillinger dvæler ved risen og de lave bondehuse, mens vemodig musik toner frem. Det er stråtækt nationalromantik af nærmest Morten Korch'sk tilsnit.

Sidste film i 'Noriko-trilogien' er *Tokyo Story*, hvor Setsuko Hara som Noriko står som eksponent for alt det gode, der er gået tabt på grund af amerikanernes tvangsmodernisering af Japan og japanske familiestrukturer. Filmen er så berømt og gennemanalyseret, at jeg i denne sammenhæng skal begrænse mig til et ganske snævert fokus på byskildringen.[3]

Bedsteforældrene i filmens fokus bor i det landlige Onomichi og tager ind til Tokyo for at besøge deres voksne børn. På vejen stopper de i Osaka hos deres yngste søn, Keizo. Turen til Tokyo ender som en ydmygelse for de gamle, for ingen af deres børn har tid eller lyst til at tage sig af dem. Kun Noriko, der var gift med deres søn, som blev dræbt under krigen, viser dem respekt og gæstfrihed. Hun tager dem med på en sightseeing-tur, hvor man mærker, hvor fremmede de to gamle er i den by, der er "så stor, at farer man vild, finder man aldrig hinanden igen," som bedstemoderen bemærker.

Busturens første sight er det kejserlige palads, og her degraderer Ozu rigets centrum til en turist-seværdighed. Ti år

tidligere havde en sådan fremstilling været utænkelig.[4] Men tiderne skifter, som det utrætteligt siges, for næste stoppested er ... Hattori-bygningen. Og da den ældste datter, Shige (Haruko Sugimura), vægrer sig ved at have sine forældre boende nok en nat, må bedstemoderen overnatte hos Noriko, og bedstefaderen opsøger gamle venner fra Onomichi. Men heller ikke her er han så velkommen, at han bliver tilbudt logi, hvilket egentlig ikke kan overraske, da 'vennen' har boet i Tokyo i sytten år og hedder ... Hattori.

Besøget i Tokyo ender med at tage livet af bedstemoderen. Hun bliver syg på hjemvejen. Børnene haster til hendes dødsleje i Onomichi, hvor de gamles sidste hjemmeboende, datteren Yoko, introduceres. Hun raser over sine 'egoistiske' store søskende fra Tokyo, som ikke kan komme hurtigt nok hjem efter begravelsen med deres hastigt tilgramsede arvegods. Og Noriko smiler smerteligt og fortæller, at sådan er livet, hun selv bliver måske også sådan en dag. Men hun er det ikke endnu. Hun bliver ved sin svigerfars side i Onomichi et par dage. Og han belønner hende med bedstemoderens ur, som hun sidder med i toget på vej tilbage til Tokyo.

Byrollefordelingen her er lige så klar som familiemedlemmernes roller. Tokyo er et sted, der har korrumperet de to ældste søskende – de har nok i sig selv og deres karrierer. Keizo fra Osaka indtager en mellemposition. Han kommer ganske vist for sent til moderens dødsleje på grund af sit arbejde, men han er tydeligt ked af det og udsiger det konfucianske diktum, at "man skal ære sine forældre, mens man har dem." Yoko, den hjemmeboende datter, er benhård i sin afvisning af sine Tokyo-søskende, men hun er også ukendt med og ufordærvet af Hattori-bygningens slagskygge. Og så er der Noriko, som nok bor fysisk i Tokyo, men som stadig opfører sig som svigerdatteren i den traditionelle storfamilie, *ie*. Hun er sine svigerforældres trofaste tjener, selv om hendes mand, deres søn, er død. I hende lever den *ie*-tradition, amerikanerne få år forinden havde afskaffet, videre. Og det er hende, der med bedstefaderens symbolske gave, uret, bærer bedsteforældrenes tid videre i det tog, der bruser af sted, tilbage til Tokyo.

Bommen går ned. På jernbanestationen i Kitakamakura (Nord-Kamakura), som går igen i både *Late Spring* og *Early Summer*, står et skilt, som fortæller, at en af stationerne mellem Kamakura og Tokyo er Ofuna. Hertil flyttede Shochiku-studierne i 1936, hvor Kamata-produktionen blev lukket ned. Så Ozu tilbragte de sidste år af sit arbejdsliv ved denne station mellem krigerkastens første hovedstad, Kamakura, og modernitetens japansk-amerikanske højborg, Tokyo.

Det er disse modpoler, som vedholdende brydes i Ozus sene film, og i det bryderi fremstår Ozu aldrig sort-hvid; der er altid en brist, et twist eller en ny nuance i hans utallige repetitioner af kendte temaer, *locations* og karakterer. Og alene det, at samfundsudviklingen raser af sted, giver selv minutiøse gentagelser en ny klangbund, ny betydning.

Det kan til tider være vanskeligt at fange nuancerne og afbalanceringen af karaktererne. I den scene i *Tokyo Story*, hvor bedstefaderen og hans gamle venner fra Onomichi går på druk og begræder og fordømmer deres egne børn specifikt og nutidens ungdom generelt, er der indlejret en – for et vestligt publikum – næsten usynlig grund til, at børnene måske ikke har lyst til at leve som forældregenerationen. Og måske ret beset heller ikke bør følge forældrenes eksempel. For Chishu Ryus milde

bedstefar var, fremgår det, leder af skolekomitéen i Onomichi, hans 'ven' Hattori arbejdede for det lokale bureaukrati, og den mest usympatisk skildrede af de tre, Numata, var politibetjent. Alle tre vigtige figurer i det magtapparat, som påtvang befolkningen de militaristiske værdier og forordninger, der ledte til Japans nederlag og ødelæggelse (Keehn: 2003). Så når deres børn, som måtte genrejse landet og hovedstaden af asken efter deres forældres krig, måske ikke er dem helt venligt stemt, er der gode historiske grunde til det: efterregninger som blev udstedt generationerne imellem i overgangsfasen mellem det gamle Japan og det nye – mellem Kitakamakura og Tokyo.

Det er også ved Kitakamakura station, at bedstefaderen i *Early Summer* sætter sig, lidt træt, da Noriko har afslået arrangeret ægteskab og dermed forvist sine bedsteforældre, førkrigsgenerationen, til det mytologiske Yamato. Han sukker, pendlertoget suser forbi i baggrunden, og ved jernbanebommen ses et skilt, som på engelsk advarer om, at klokken, der skal advare folk imod det buldrende Tokyo-tog, er ude af funktion. En gammel kriger, som resigneret må vige tilbage for modernitetens fremmarch. Nøjagtigt som Ozu selv. Hvad skal man sige til det, hvis ikke *shiyoo ga nai*?

Noter

1. Det er en problematik, jeg har beskrevet detaljeret andetsteds (Sørensen 2006, 2009), og dele af artiklen er derfor en bearbejdning af tidligere forskning. Men der er også nyt at hente. For det er der, hver gang man ser, eller genser, en Ozu-film. En del af fornøjelsen ved Ozu er ganske enkelt, at på trods, eller måske nærmere *på grund* af hans mange gentagelser, dukker der konstant nye detaljer og nuancer op.
2. Kristin Thompson (1988) har analyseret sekvensen i detaljer som et belæg for påstanden om Ozus 'arbitrære stil' og hans legesyge brug af 'cutaways'. I både Bordwell (1988) og Thompsons optik gør Ozu brug af parametrisk stil, altså stilmønstre, som er der for deres egen skyld, ikke for at befordre egentlig betydning. Denne udlægning er jeg, som demonstreret her, aldeles uenig i. Sekvensen er propfyldt med subversiv betydning, Thompson ser det bare ikke. Nøjagtigt som Bordwell ikke ser Stars & Stripes med tis-paddehattesky i *Record of a Tenement Gentleman*, selv om han analyserer sekvensen detaljeret og ligefrem har aftrykt et billede af futonen. Årsagen mener jeg ligger i, at han fokuserer for snævert på at analysere formelle mønstre og samtidig køber den antagelse, Thompson præsenterer, ved at hævde, at Ozu omfavnede amerikansk kultur og vestlig modernisme i sine film.
3. Filmen er – mig bekendt – den eneste japanske film ud over Kurosawas *Rashomon*, der er udgivet akademiske antologier om. Se Desser 1997 og Richie 1972.
4. Nornes (2003: 85) beretter, at selv krigspropagandafilm afstod fra at afbilde kejseren direkte. At præsentere kejserpaladset som blot en seværdighed og et 'åndehul' i Tokyos mylder er således ganske opsigtsvækkende i en film fra 1953.

Litteratur

Anderson, Joseph og Richie, Donald (1959). *The Japanese Film: Art and Industry.* Tokyo, Charles E. Tuttle

Barthes, Roland (1999). *I tegnenes vold.* København, Politisk revy. Først publiceret på fransk i 1970.

Bordwell, David (1988). *Ozu and the Poetics of Cinema.* Princeton, Princeton University Press.

Desser, David (1997) (red.). *Ozu's Tokyo Story.* Cambridge, Cambridge University Press.

Fowler, Edward (2000) "Piss and Run. Or How Ozu Does a Number on SCAP". In: Washburn, Dennis og Cavanaugh, Carol (red.): *Word and Image in Japanese Cinema.* Cambridge, Cambridge University Press.

High, Peter B. (2001) "Ozu's War Movie: Haruka nari no fubo non kuni". In: Gerow, Aaron og Nornes, Abe Mark (red.): *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru.* Bloomington, Trafford Publishing.

Hirano, Kyoko (1992). *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation 1945-1952.* Washington, Smithsonian Institution Press.

Izbicki, Joanne (1997). *Scorched Cityscapes and Silver Screens: Negotiating Defeat and Democracy in Occupied Japan.* Upubliceret ph.d.-afhandling, Ithaca, Cornell University.

Keehn, E.B. (2003). "Images of Aging: Ozu's

Tokyo Story". In: *JPRI Critique*, Vol. X No. 8, december 2003. *http://www.jpri.org/publications/critiques/critique_X_8.html*

Kurosawa, Akira (1982). *Something Like an Autobiography.* New York, Vintage Books.

Nornes, Abé Mark (2003). *Japanese Documentary Film: The Meiji Era Through Hiroshima.* Minneapolis, University of Minnesota Press.

Richie, Donald (1972) (red.). *Focus on Rashomon.* New Jersey, Prentice-Hall.

Richie, Donald (1974). *Ozu.* Berkeley, University of California Press.

Simmel, Georg (1903). "Storbyerne og det åndelige liv". In: Balling m.fl (red.) (2006): *Den Moderne Kulturs Historie.* Gads Forlag, København.

Sørensen, Lars-Martin (2006). *The Little Victories of the Bad Losers: Resistance against U.S.Occupation Reforms and Film Censorship in the Films of Yasujiro Ozu and Akira Kurosawa 1945-52.* Ph.d.-afhandling, København, Det Humanistiske Fakultet.

Sørensen, Lars-Martin (2009). *Censorship of Japanese Films During the American Occupation of Japan.* New York, Edwin Mellen Press.

Thompson, Kristin (1977). "Notes on the Spatial System in Ozu's Early Films". In: *Wide Angle* 1:4, 1977, s. 8-18

Thompson, Kristin (1988). *Breaking the Glass Armour: Neoformalist Film Analysis.* Princeton, Princeton University Press.

Wada-Marciano, Mitsuyo (2001). "Construction of Modern Space: Tokyo and the Shochiku Kamata Film Texts". In: Gerow, Aaron og Nornes, Abe Mark (red.): *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru.* Bloomington, Trafford Publishing.

Wood, Robin (1998). *Sexual Politics and Narrative Film. Hollywood and Beyond.* New York, University of Columbia Press.

Om forfatterne

Andreas Halskov (f. 1981) er cand. mag i filmvidenskab og engelsk med speciale i filmens lydside. Han har undervist i filmanalyse og -historie på Odder Højskole, og underviser nu i mediefag og engelsk ved Egå Gymnasium. Medredaktør på filmmagasinet *16:9* og bidragyder til en række forskellige tidsskrifter og publikationer, herunder *16:9*, *P.o.v.* og skriftet *En eksemplarisk interkulturel og international årsplan* (2007), udgivet af Århus Kommune.

Niels Henrik Hartvigson (f. 1965) er cand. mag fra Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet. Han er forfatter til ph.d.-afhandlingen *1930'ernes danske filmkomedie i et lyd-, medie- og genreperspektiv* og har bidraget med artikler til *Kosmorama*, *Ekko* og *Mifune* samt til *Film's Musical Moments* (Edinburgh University Press, 2006), *The Cinema of Scandinavia* (Wallflower Press, 2005) og *Multiple and Multiple-Language Versions II* (Cinema and Cie, 2004) .

Anne Jespersen (f. 1947) er cand.mag. i filmvidenskab og engelsk og ekstern lektor ved Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet, og ved DIS, Danish Institute for Study Abroad, med speciale i film- og mediehistorie. Hun har bidraget med filmhistoriske artikler til tidsskrifter og bøger, bl.a. flere artikler om Weimar-tidens filmkultur.

Eva Jørholt (f. 1957) er lektor i filmvidenskab ved Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Københavns Universitet. Hun har skrevet om afrikansk film bl.a. i antologierne *Same and Other: Negotiating African Identity in Cultural Production* (Nordiska Afrikainstitutet, 2001) og *The Cinema of Small Nations* (Edinburgh University Press, 2008), samt i *Kosmorama* nr. 225 (2000).

Max Kestner (f. 1969) er filminstruktør. Hans gennembrudsfilm, *Nede på jorden* (2004), modtog en lang række priser og vandt anerkendelse på filmfestivaler verden over. Hans senere arbejde tæller titler som den personlige *Rejsen på ophavet* (2004) og Danmarksfilmen *Verden i Danmark* (2007).

Palle Schantz Lauridsen (f. 1955) er lektor ved Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, afdeling for Dansk, Københavns Universitet. Har skrevet filmteoretiske monografier – *Christian Metz' filmsemiotik* (1984) og *Barthes og filmen* (1989) – redigeret antologier om filmen og byen – *Filmbyer* (1998) og *Byens konkyliesang* (1999) – og skrevet artikler om filmanalytiske og -historiske emner. Har bl.a. beskæftiget sig med Københavns biografer. Filmanmelder ved *Kristeligt Dagblad*.

Jacob Lillemose (f. 1974) er ph.d.-stipendiat ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, hvor han arbejder på en afhandling om softwarekunst. Han arbejder derudover som freelance kurator og skribent og har som medlem af kollektivet Artnode seneste redigeret *Vi elsker din computer. En antologi om netkunst* (Det Kgl. Danske Kunstakademi, 2008).

Karsten Wind Meyhoff (f. 1975) er ph.d.-stipendiat ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, hvor han arbejder på en afhandling om amerikansk kriminallitteratur. Han er ansvarshavende redaktør for kulturmagasinet *Lettre Internationale* og har senest udgivet *Forbrydelsens elementer. Kriminallitteraturens historie fra Poe til Ellroy* (Informations Forlag, 2009) og *Björlings metode. Et portræt af Gunnar Björling og hans digtning* (Multivers, 2008).

Bo Tao Michaëlis (f. 1948) er lektor og kritiker ved *Politiken*, mag. art. og cand. mag. Han har skrevet bøger om Raymond Chandler og Ernest Hemingway og om amerikansk litteratur og film i diverse sammenhænge og tidsskrifter.

Lars Movin (f. 1959) har siden 1983 arbejdet som dokumentarfilmskaber, redaktør, forfatter og anmelder. Blandt hans bøger kan nævnes *BEAT - på sporet af den amerikanske Beatgeneration* (2008) og *Jørgen Leth: En dag forsvandt Duke Jordan i Harlem - tekster om jazz* (red., 2008). Han arbejder p.t. på et tobindsværk om henholdsvis international dokumentarfilm og amerikansk eksperimentalfilm efter Anden Verdenskrig med planlagt udgivelse i 2010-11.

Birgir Thor Møller (f. 1970) er freelance-kulturformidler, bl.a. konsulent i kulturhuset Nordatlantens Brygge, hvor han har organiseret filmarrangementer, især *Biodage*, siden 2006. Holder jævnligt foredrag og oplæg. Har oversat bøger og bidraget med artikler til bl.a. *Kosmorama*, *Ekko* og antologien *Transnational Cinema in a Global North* (2005). Står for de islandske bidrag til den kommende *Historical Dictionary of Scandinavian Cinema* (Scarecrow Press 2010). Er uddannet cand. mag. i filmvidenskab.

Tina Brændgaard Nissen (f. 1976) er cand. mag. i filmvidenskab. Tidligere redaktør og redaktionschef på det københavnske arkitektur- og designmagasin *KBH*. Hun har skrevet og redigeret talrige artikler om byudvikling og byliv. Arbejder p.t. som freelanceskribent.

Jan Oxholm (f. 1972) er adjunkt i engelsk og mediefag ved Langkær Gymnasium & HF. Medredaktør på filmmagasinet *16:9* og bidragyder til en række tidsskrifter om film. Han har skrevet bogen *Blik for New York City* (2004) og er medforfatter til *Levende Billeder* (2007).

Lasse Kyed Rasmussen (f. 1984) er bachelor i film- og medievidenskab fra Københavns Universitet. Han har tidligere skrevet artiklerne "Filmen mellem linjerne" (*Kosmorama* nr. 238) og "Galleri Godard" (*Kosmorama* nr. 243). Er i øjeblikket elev på Den Danske Filmskoles manuskriptuddannelse.

Lars-Martin Sørensen (f. 1964) er adjunkt i filmvidenskab ved Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Københavns Universitet. Han har skrevet bogen *Censorship of Japanese Films During the U.S. Occupation of Japan: The Cases of Yasujiro Ozu and Akira Kurosawa* (Edwin Mellen Press, 2009). Har skrevet om japansk film i bl.a. *Northern Lights, Post Script* og *Kosmorama*.

Karin Westerlund (f. 1955) er billedkunstner, forfatter og filmskaber. Uddannet ved Det Kongelige Danske Kunstakademi og Whitney Independent Study Program i New York. Bor og arbejder i dag i både Sverige, Danmark og Egypten. Filmen *If I give you my humbleness, don't take away my pride* (1999) blev udvalgt til Cannes-festivalens Un certain regard, og *Helgoland* (2001) har vundet flere internationale priser. Bogen *Det begyndte med Kairo* udkom på Forlaget Vandkunsten i 2009.

Kr. 175

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Lasse Kyed Rasmussen
Visuelle rytmer
1920'ernes storbysymfonier

Max Kestner
Dage i København
En film om det, der gør en by

Palle Schantz Lauridsen
Omegnshistorier
Forstæderne i filmen – filmen i forstæderne

Tina Brændgaard Nissen
Fra slot til skrot
Fremstillinger af betonboligbyggeri i dansk film

Niels Henrik Hartvigson
Det homoseksuelle København
Fra *Bundfald* og *Kispus* til i dag

Anne Jespersen
Fra Mutter Krause til Sally Bowles
Weimar-republikkens Berlin i sam- og eftertidens film

Bo Tao Michaëlis
Paradis *Noir*
Los Angeles, film noir i forstæderne

Jan Oxholm
Barndommens gader
Woody Allens minder om New York

Jacob Lillemose og Karsten Wind Meyhoff
Byen bløder
Selvtægt og urbanitet i *Death Wish*-serien

Andreas Halskov
På sporet af storbyen
Storbyens lyd i nyere amerikansk film

Lars Movin
Træer og trafik i den globale megaby
Om projektet Cities on Speed, fire danske dokumentarfilm om megabyerne Bogotá, Kairo, Mumbai og Shanghai

Karin Westerlund
Det er ikke alt, man kan forstå
At filme og bo i Kairo

Eva Jørholt
Short Cuts i Sahel?
Ouagadougou og Los Angeles på film

Birgir Thor Møller
I lyset af Reykjavik
Om islandske byfilm – før og nu

Lars-Martin Sørensen
I Hattori-bygningens slagskygge
Yasujiro Ozus filmiske brug af fødebyen Tokyo