



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

## Omegnshistorier

### Forstæderne i filmen – filmen i forstæderne

Af Palle Schantz Lauridsen

Vi starter i Rom. Med Vittorio De Sicas *Ladri di biciclette* (1948, *Cykeltjuven*), 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 halv-færdige. 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 neorealister!

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 sejherrers 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 bearbejdnings

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).





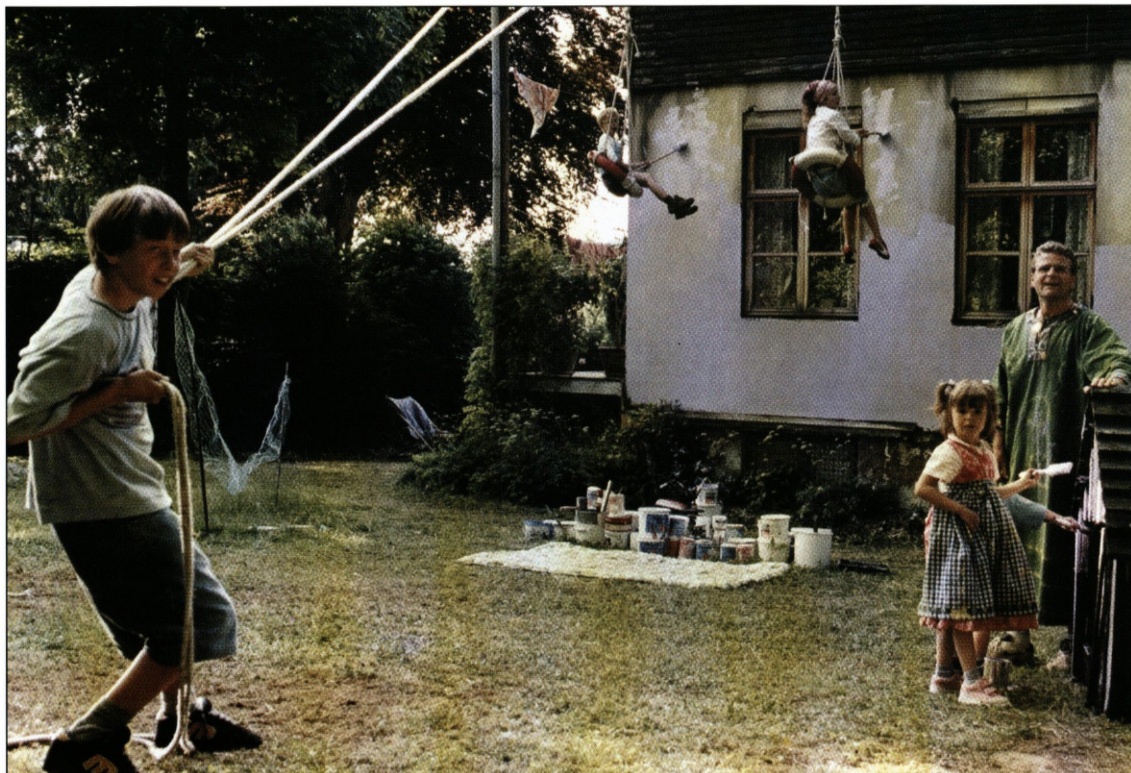
set kun skal bruge dem til at sove i. Ordbog over det danske Sprog, der noterer den første forekomst af ordet i 1951, definerer en soveby som en ”by næsten uden erhvervs- og kulturliv hvor indbyggerne kun opholder sig når de sover”. Det er netop derfor, vampyren tager til Blackeberg. For at sove. På svensk er Blackeberg det, der på byplanlægningsprog 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”.<sup>1</sup> *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, butikstov, 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 natetomme 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 Blackeborgs 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 hjemsoget 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.’<sup>2</sup> 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 *flyttet* 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'erpärolen om 'Fantasier 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. Niensens *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 anbefølestegn, 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 Sprogø med lilleemor (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 popu-

lære skuespillere som Dirch Passer, Ove Sprogø, 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 udendørs-scener 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 nedstyrningsskakten 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 kælderens 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*), Wikkke 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 biograffilmen *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 pløjemark. I et totalbillede ser vi det unge par alene mellem de tomme boligblokke. Rikkens 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 ejendoms-mægler. 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-Bjerrers blide, mundharmonikabårne “Ballade på Christianshavn”, der bruges som underlægning til afsnittets – og seriens – hyggeligt stemningsfulde scener.

Det viser sig imidlertid, at huset i Amalerggade 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 strømnetet 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 feriehemmet (*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 landsby-idyllen 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*



*I 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 københavnske 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.<sup>3</sup>

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 Biografteater, 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” (Ryng 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.<sup>4</sup>

I 1930’erne kom yderligere to småsamfund, Rødovre og Bagsværd, på biograf-landkortet 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 simpelt-

hen 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 biograffronten. 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 vejoplægning 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 den 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, Kastrop 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 butikcentre, 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 – forræde 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 livsstilmønster, 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 forsummer 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 villa-have 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](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.