



Jesper Christensen som drankerkongen Kaj med barnebarnet Jonas (Marius Sonne Janischfska) 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 imponante 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 by¹. 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 tænkte 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 kino-apparatom* (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 københavnervarter, 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 *Kroniken* (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 høj rød 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 zonen 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 privat-sfæren, 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 forstadskvindes 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, prop- per 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 haletudsens 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 planlægningsens 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 uspolet 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 oprindeligt 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 Zuhall flytter ind. Sally har som Hyrdindeparkens andre danske beboere et anstrengt forhold til indvandrere, men hun øjner en mulighed for at tjene penge på Zuhalls talenter som harmonikaspiller og indleder derfor et bekendtskab. Bekendtskabet bliver til et venskab, men pludselig er Zuhall 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 folkekomedierne 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 satrisk 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 Zuhall 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 ubehjælpomt stavet og i rettesat af den perfektalende Zuhall, 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 prætentios 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 mod-

sætning, og det snavs, som husmødrene i *Støv på hjernen* ihærdigt bekæmpede og skulle lære at tåle, er i *Portlands* Aalborg allestedsnærværende. På det narrative og tematiske plan kan man tale om en magt-forskydning. 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



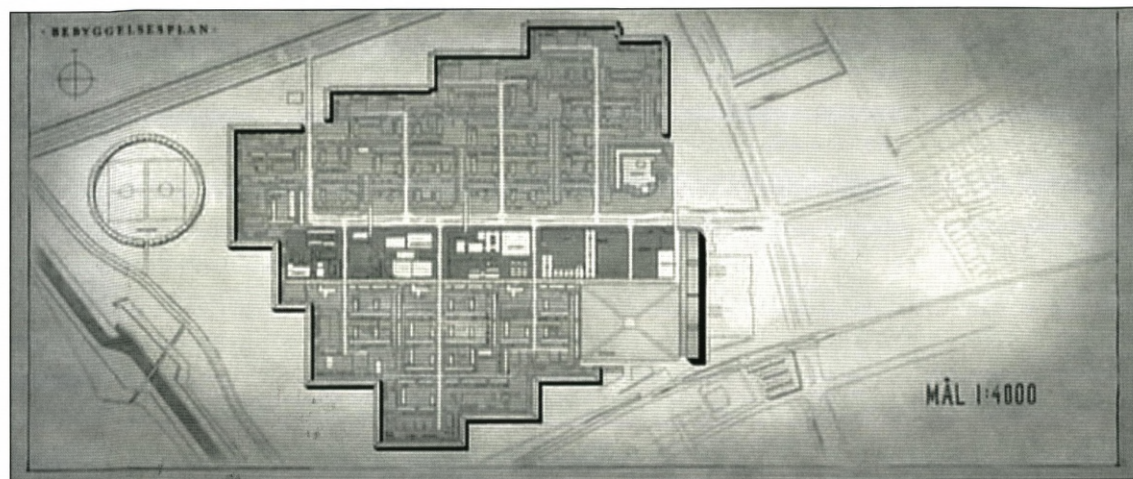
Sociale misfits i Aalborgs pisgule betonhelvede. *Portland* (Niels Arden Oplev, 1996).
Foto: ubekendt. Zentropa Entertainments.

del af publikum udvandrede, fordi filmens Tarantino-inspirerede stilisering og æstetisering af vold, ødelæggelse og social deroute blandt dødsmerkede 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 publikums-succes. 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 semi-dokumentarisk skildring af betonforstads-miljøet, 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 fredssommelighed, 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, Athen-erklæringen. 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.