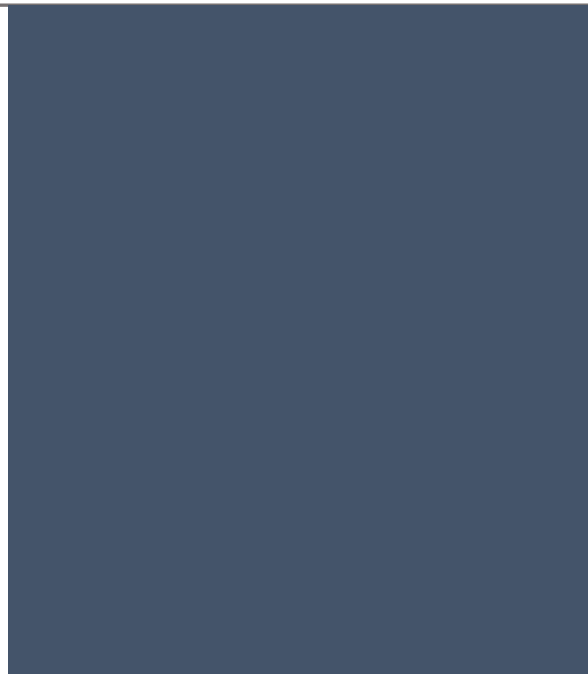




Krigens affekt

En medievidenskabelig
undersøgelse af det affektive
potentiale

Mette Donnerborg
Aalborg Universitet
Speciale, dansk 2017



Indhold

Indledning	2
Metodiske overvejelser	3
Teoretisk afgræsning	7
Krigsfilm	7
Affekt	15
Analyse	19
Den tyske besættelse	19
Modstandsbevægelsen og besættelsesfilm	29
1864 – den håbløse krig	40
Når det historiske borthviskes	53
Genremæssig sammenfatning af analyser	59
Affektiv diskussion	63
Konklusion	68
Bibliografi	71
Abstract	75

Indledning

*"A war film's objective, no matter how personal or emotional, is to make a viewer feel war"*¹

Medier har en gennemgående forpligtigelse til at formidle den virkelighed, som soldater lever under, både historisk og aktuelt, for at styrke den kollektive erindring og forståelsen af krigens vilkår. Den kollektive erindring i forhold til Danmarks involvering i krig har mestendels været funderet i 2. verdenskrig, hvilket ifølge Ebbe Villadsen skyldes, at:

"Den tyske besættelse under Anden Verdenskrig er den eneste virkeligt dramatiske begivenhed i det 20. århundredes danmarkshistorie. Den dag i dag er henvisninger til besættelsen almindelige herhjemme, både i den politiske debat og når moralske spørgsmål bliver diskuteret i medierne. Tillige er besættelsen formodentlig det emne i dansk historie, der er skrevet flest bøger og artikler om overhovedet" (Villadsen, 2000, s. 1).

Og der skulle da heller ikke gå mange måneder efter befrielsen d. 5. maj 1945 før den første danske film om besættelsestiden fandt vej til de danske biografer. Under besættelsen havde den tyske ordensmagt lagt vidtrækkende restriktioner i forhold til skildringen af den politiske situation, hvorfor film produceret under besættelsen ikke indeholdte kommentarer til den tyske besættelsesmagt. Men så straks tyskerne havde forladt landet kunne danske biografgængere opleve besættelsestiden på det store lærred gennem filmene *De røde enge* (1945) af Lau Lauritzen og Bodil Ipsen og *Den usynlige hær* (1945) af Johan Jacobsen (Jørholt, 2001, s. 135). Disse to film skulle blive katalyserende for flere historiske gengivelser af besættelsestiden, herunder *Drengene fra Skt. Petri* (1991) af Søren Kragh Jacobsen, *Flammen og Citronen* (2008) af Ole Christian Madsen og *Hvidsten gruppen* (2012) af Anne-Grethe Bjarup Riis. I 2015 udkom *Under Sandet* (2015) af Martin Pieter Zandvliet og *9. april* af Roni Ezra (2015), som modsat besættelsesfilmene præsenterede en filmisk fremstilling af begivenhederne, der ledte op til den tyske besættelse d. 9 april 1940 og oprydningsarbejdet efter befrielsen d. 5 juni 1945. Ikke kun 2. verdenskrig har været repræsenteret i dansk filmhistorie, også den 2. slesvigske krig i 1864 er blevet gengivet i filmens æstetiske verden, både gennem stumfilmen *En Rekrut fra 64* (1889), *Tine* (1964) af Knud Leif Thomsen og seneste gennem Ole Bornedals *1864 – brødre i krig* (2014). Disse få nedslag i dansk

¹ Citat af Samuel Fuller, citeret i artiklen "Fury, film review: Brad Pitt stars as an unsympathetic hero in muted war movie" (2014) (Macnab, 2014)

filmhistorie viser en diversitet i repræsentationen af krig. Men hvordan formidles krigen, så den bedst ræsonnerer hos modtageren? Her er det givende at vende tilbage til det indledende citat af instruktøren Samuel Fuller, der mener, at krigens eneste objekt er at give seeren en følelse af krig. De fleste biografgængere har givetvis aldrig befundet sig på en slagmark, hvor fjendens kugler flyver frygtløst gennem luften, med en klar bevidsthed om, at hver og en af disse kugler kan blive enden på livet. Spørgsmålet er således, om den filmiske repræsentation af krig kan opnå den ønskede realistiske effekt? Fuller mener selv at have svaret:

"There's no way you can portray war realistically, not in a movie or a book. "In order to convey "the idea of real combat" to movie audiences, he says, "you'd have to shoot at them every so often from either side of the screen. The casualties in the theater would be bad for business. Such reaching for reality in the name of art is against the law." (Scott, 2004)

Men måske er "the idea of real combat" ikke så uopnåelig, som Fuller først antog. Nyere affektforskning vil her givetvis argumentere for, at filmens verden kan transcendere de naturlige grænser mellem filmens verden og virkeligheden. Dog ikke gennem følelser, men gennem affekten, der planter sig som en kropslig reaktion.

Dette speciale vil undersøge repræsentationen af krigsfilmsgenren i dansk filmhistorie gennem analyser af film, der dækker forskellige nedslag i den danske krigshistorie. Der tages udgangspunkt i den 2. slesvigske krig i 1864, præsenteret gennem *1864 – brødre i krig*² (2015) og *Tine* (1964), 2. Verdenskrig, præsenteret gennem *9. april* (2015), *De røde enge* (1945) og *Flammen og Citronen* (2008) og endeligt inddrager specialet filmen *Krigen* (2015), der omhandler den danske deltagelse i krigen i Afghanistan. Filmene er udvalgt på baggrund af et ønske om at sprede specialet ud på en bred historisk fremstilling af krig, men det var ligeledes et kriterie, at filmene formidlede en seriøs tilgang til krigen, hvorfor komedier såsom *Venus fra Vestø* (1962) af Annelise Reenberg er fravalgt.

Metodiske overvejelser

Nærværende speciale har to overordnede formål. Det første er at undersøge, hvordan de danske krigsfilm forholder sig til genrekonventionerne for den klassiske Hollywood krigsfilm.

² Benævnes herfra udelukkende som *1864*

Hertil vil den teoretiske afgrænsning redegøre for krigsfilmsgenren, hvilket skal skabe en forståelse af de konventioner, som den klassiske Hollywood krigsfilm er bygget op omkring. Analysen vil herefter næranalysere de udvalgte danske krigsfilm i forhold til filmenes stilistiske og narrative elementer for at kunne diskutere de paralleller, der måtte forekomme i forhold til genrekonventionerne. Hertil benyttes den neoformalistiske filmanalyse, som den er præsenteret af David Bordwell og Kristin Thompsons i *Film art – an introduction* (1979). Bordwell og Thompson tilbyder et analyseapparat, hvorved analytikeren kan analysere de enkelte værker på værkernes præmisser. Selv forklarer Bordwell og Thompson: "We became convinced that the best way to introduce film's artistic potential is to highlight general principles of form and style and to show those principles at work in particular movies" (Bordwell & Thompson, 2008, s. xix). I *Film art – an introduction* tager Bordwell og Thompson således udgangspunkt i ideen om filmen som en samlet form, der i sammenspillet mellem de stilistiske og narrative elementer udgør filmens samlede udtryk. Men Bordwell og Thompson tager ligeledes udgangspunkt i seerens perception i et kognitivt perspektiv, hvilket de forklarer således:

"There is no general recipe for concocting a novel or film to produce the 'correct' emotional response. It is all a matter of context – that is, of the particular system that is each artwork's overall form. All we can say for certain is that the emotion felt by the spectator will emerge from the totality of formal relationships she or he perceives in the work" (ibid, s. 60)

Bordwell og Thompsons tilgang til filmanalysen har efterfølgende fået prædikatet neoformalisme, som i høj grad stammer fra en inspiration fundet i den russiske formalisme. Den russiske formalisme er en af de mest betydningsfulde litterære bevægelser i det 20. århundrede, og opstod i Rusland mellem 1910'erne og 1930'erne. Målet var at tilgå litteraturen gennem litteraturen selv, og således adskille det fra det paratekstuelle. Peter Steiner forklarer således i værket *Russian Formalism* (1984)

"They rebelled above all against the main approaches to literature practiced in Russia at that time: (1) the biographical, which interpreted a text in terms of its author's life; (2) the sociohistorical, which reduced the work to a mere mirror of ideas current at the time of its origin; (3) the philosophical, which used literature as an illustration of the interpreter's philosophical system" (Steiner, 1984, s. 27)

De russiske formalister anså litterære fakta som værende essentielle, hvorfor disse måtte prioriteres over det metafysiske, uanset om dette var af filosofisk, psykologisk eller æstetisk karakter. (ibid). Hvor Bordwell og Thompson møder den russiske formalisme er i kritikken af den semiotiske

fortolkning, som mange filmanalyser bygger på. Om end Bordwell og Thompsons neoformalistiske filmanalyse tilbyder et velfunderet begrebsapparat i bearbejdelsen og analysen af films stilistiske og narrative elementer samt en mulighed for at vurdere værkers perceptionsmæssige kvaliteter, vil nyere forskning inden for affekt argumentere for, at det er mere interessant at undersøge filmens affektive potentiale. Som det vil fremgå i den teoretiske afgrænsning følger dette speciale den retning indenfor affekt, der ønsker en adskillelse af affekt og emotioner, hvorfor den kognitive tilgang til affekt afskrives. Det kan derfor virke paradoksalt at benytte den neoformalistiske filmanalyse som en tilgang til specialets analyseafsnit, men ikke desto mindre er det tilfældet i nærværende speciale. Dette sker ud fra ønsket om at undersøge danske krigsfilm overfor den klassiske Hollywood krigsfilms genrekonventioner. Årsagen til at inddrage affektteorien i nærværende speciale udspringer af en tese om, at krigsfilm indeholder et affektivt potentiale, hvilket den teoretiske afgrænsning af genrekonventionerne for krigsfilm vil ligge op til. Flere i teorien vil der blive redegjort for, at krigsfilm har som formål at efterlade seeren med en følelse af selv at have været en del af krigen. Derfor er det ikke blot interessant at undersøge, hvordan de udvalgte danske film forholder sig til den klassiske Hollywood krigsfilms genrekonventioner, men lige så meget at undersøge det potentielt affektive, der opstår gennem de stilistiske og narrative elementer. Den teoretiske afgrænsning af affektteorien vil redegøre for, at det affektive opstår som en ukontrollerbar og ubevidst proces, hvorfor det kan være problematisk at sige noget konkret om fænomenet. Her kan det være behjælpeligt at følge Roland Barthes begreber 'studium' og 'punctum', som Barthes introducerede i værket *Camera Lucida* (1980):

"What I feel about these photographs derives from an average affect, almost from a certain training. It is *studium*, which doesn't mean, at least immediately, "study", but application to a thing, taste for someone, a kind of general enthusiastic commitment, of course, but without special acuity. It is by stadium that I am interested in so many photographs, whether I receive them as political testimony or enjoy them as good historical scenes: for it is culturally (this connotation is present in stadium) that I participate in the figures, the faces, the gestures, the settings, the action. The second element will break or punctuate the stadium. This time it is not I who seek it out (as I invest the field of the stadium with my sovereign consciousness), it is this element which rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me. (Barthes, 1993, s. 25f)

Barthes' studium skal i nærværende speciale forstås som filmens handling, både implicit og eksplicit. Det er under studium, at det er muligt at undersøge filmens stilistiske og narrative elementer på et eksplicit tekstuel niveau, men samtidig åbner det op for en undersøgelse af filmens implicitte elementer, herunder tema og symbolik. Det er således gennem studium, at nærværende

speciale gør brug af den neoformalistiske filmanalyse. Punctum er derimod det, som ikke kan italesættes, men som seeren ukontrolleret bliver kropsligt påvirket af. Dette speciale vil derfor argumentere for, at film bør analyseres gennem både studium og punctum

Nærværende speciales problemformulering inddeles således i to problemstillinger:

1. Hvordan forholder både historiske og samtidige danske krigsfilm sig til den klassiske Hollywood krigsfilms genrekonventioner?
2. Hvordan kommer det affektive potentiale til udtryk i de danske krigsfilm, og hvordan kan det affektive indtænkes i genrekonventionerne?

Teoretisk afgræsning

Krigsfilm

I *Genre and Hollywood* (2000) indekserer Steve Neale krigsfilm som værende en af de klassiske Hollywood genrer, og argumenterer for, at genren mestendels bliver anset for værende ukontroversiel i den forstand, at en generel definition af genren er:

"films about waging of war in the twentieth century: scenes of combat are a requisite ingredient and these scene are dramatically central. The category thus include films set in the First World War, the Second World War, Korea and Vietnam. And it excludes home front dramas and comedies and other films lacking scenes of military combat" (Neale, 2000, s. 117).

Der foreligger dog polemik i forhold til spørgsmålet om, hvor konkret en definition der er nødvendig i forhold til genren. Russell Earl Shain foreslår i sin afhandling *An analysis of motion pictures about war released by the American film industry, 1930-1970* (1972) en bred definition, idet han anser krigsfilm for værende film, der behandler

"the roles of civilians, espionage agents, and soldiers in any of the aspects of war (i.e. preparation, cause, prevention, conduct, daily life, and consequences or aftermath). Under this definition war films did not have to be situated in combat zones" (Shain, 1972, s. 20).

Shain møder dog modstand hos de teoretikere, der ønsker en mere snæver afgræsning, herunder Jeanine Basinger, der i *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre* (1985) argumenterer for, at 'krig' ikke bør anses som en sammenhængende genre. Hun forklarer således: "War is a vague category, and it is too broad to contain a basic set of characters and events, the hallmark of genre. [...] War can be a metaphor, or it can be a background to other stories" (Basinger, 2003, s. 9). Basinger går til krigsfilmsgenren med en overbevisning om, at en genreforståelse bedst opnås, gennem en systematisk gennemgang med et specifikt historisk udgangspunkt, og at der derefter arbejdes frem i tiden ved at undersøge hvilke konventioner, der gør sig gældende. (Basinger, 2003, s. 7). For Basinger bliver udgangspunktet 2. Verdenskrigs combatfilm. Hun forklarer, at om end denne genre kunne kaldes en sub-genre, så er krig som genre for vid en kategori, således den, ifølge Basinger, ikke kan anses som en sammenhængende genre. Polemikken ender dog ikke ved afgræsningen af genren i forhold til, hvilke dele af krigen, de repræsenterer. Teoretikere såsom John Whiteclay Chambers II foreslår i *All Quiet on the Western Front (1930): The Antiwar Film*

and the Image of Modern War (1994), at der teoretiseres ud fra filmens holdning til krig. Gennem analyse af *All Quiet in the Western Front* (1930) finder Chambers, at anti-krigsfilm er en mere passende beskrivelse af genren (Chambers, 1994). I sammenfatningen af polemikken forklarer Neale, at der foreligger en forskel på, hvorvidt der ønskes en logisk tilgang til genren, hvorved der inddrages alle aspekter af krig, her repræsenteret ved Shain, eller om Basingers systematiske tilgang, hvor præcedens bliver afgørende, er den rigtige tilgang. Neale bemærker dog følgende: "Hollywood's genres and terms are governed by custom, convention and history rather than logic. And costum, convention and history dictate that 'war film' implies a degree of focus on combat whatever attitude to war is adopted" (Neale, 2000, s. 118). Om end Basingers præcedensargument synes vindende, efterlader hun mulighed for, at genren kan variere i forhold til det enkelte lands krigshistorie, idet hun påpeger: "Different wars inspire different genres" (Basinger, 2003, s. 9).

Robert Eberwein skriver i 2010 værket *The Hollywood War Film*, hvor han tilgår krigsfilmsgenren ud fra en mere strukturalistisk tilgang, som er stærkt inspireret af Thomas Schatz generelle teori vedrørende tilblivelsen af genre. Schatz mener, at myter og genre er forbundet ved det faktum, at begge opstår, fordi deres narrativ tilbyder konklusioner vedrørende givne vigtige begivenheder. Schatz forklarer således: "Genre film, much like the folk tales of primitive cultures, serve to defuse threats to the social order and thereby to provide some logical coherence to that order" (Schatz, 1981, s. 262f). Med teoretisk fundering i Schatz' strukturalistiske metode undersøger Eberwein krigsfilmgenren i et historisk perspektiv. Således forstår han krigsfilm ud fra et mere inkluderende perspektiv end det, som Basinger og Neale repræsenterer. Han forklarer således:

"I think that a film belongs to the genre if it focuses with varying emphases, (1) directly on war itself (battles-preparation, actual, aftermath/damage); (2) on the activities of the participants off the battlefield (recruitment, training, leisure, recovery from wounds); and (3) the effects of war on human relationships (home front, impact on family and lovers)" (Eberwein, 2010, s. 45)

Eberwein understreger dog, at om end enkelte film følger alle tre kriterier, vil andre film kun møde et af kriterierne, og der er således ikke tale om lukkede og stringente genrekonventioner.

Krigsfilm kan både være samtidige og historiske, hvorfor krigsfilm også kan anskues som en subgenre til den historiske film. I *The Hollywood historical film* (2008) skriver Robert Burgoyne følgende om den historiske film som genre:

"As a genre, the historical film has been both valorized for its cultural importance and denigrated for its commercial orientation. These films bring into relief competing ideas about cultural value, prestige, and commercial success that typically surround major historical films" (Burgoyne, 2008, s. 20)

Burgoyne finder sit teoretiske belæg hos Rick Altmans syntaktiske/semantiske/pragmatiske tilgang til genre. I artiklen "A semantic/syntactic approach to film genre" (1984) foreslår Altman at analysere genres generiske konventioner ud fra et semantisk og syntaktisk perspektiv, da han argumenterer for, at en sådan tilgang til genre vil åbne op for, at "not all genre films relate to their genre in the same way or to the same extent" (Altman, 1999, s. 221). Ifølge Altman bliver genreterminologi ofte benyttet, når tekster deler de samme byggeklodser. De byggeklodser kan således være et fælles tema, plot, karaktertyper, familiære objekter eller genkendelige stilistiske virkemidler (Altman, 1999, s. 89). Disse byggeklodser skal således allegorisk forstås som de semantiske elementer. Endvidere kan genreterminologien benyttes på film, der organiserer de førnævnte byggeklodser i ens mønstre, herunder film, der deler plotstruktur, forhold mellem karakterer eller billede og lydmontage (Altman, 1999, s. 89), hvilket således er udtryk for de syntaktiske elementer. I 1999 tilføjer Altman den pragmatiske dimension til sin genreteori, hvorved han understreger vigtigheden i ikke kun at anskue genre på et tekstuel niveau gennem de syntaktiske og semantiske elementer. Altman argumenterer for, at genre ligeledes skal tilgås fra et kontekstuel perspektiv, hvor paratekster i lige så høj grad analyseres, idet han påpeger: "the fact that genres are never made up of texts alone, however numerous" (Altman, 1999, s. 83). Ifølge Burgoyne er den semantiske tilgang interessant i forhold til den historiske films genre, idet den er bred og inkluderende, og det faktum, at: "the semantic approach emphasizes the 'narrative world' constructed by the genre, the relation of sign to world, rather than the unfolding of narrative combinations" (Burgoyne, 2008, s. 7). Herved er det muligt for Burgoyne at sammenfatte det overordende semantiske element, som alle subgenrerne til historisk film har tilfælles; "reenactment". Burgoyne argumenterer for, at princippet reenactment konstituerer et semantisk register for genren, idet den historiske film, hvad end der er tale om en krigsfilm, biografisk film eller en af den andre subgenrer, formidler sit budskab gennem en rekonstruktion af fortiden. Men rekonstruktionskonventionen indeholder også en forståelse af, at fortiden bliver genopfundet, hvilket Burgoyne forklarer således: "In addition to creating a powerful impression of 'witnessing again', the reenactment involves a form of double consciousness, a rethinking of the past" (Burgoyne, 2008, s. 8). Om end den historiske genre tager sit udspring i en virkelig fortid, er det

op til instruktøren og publikum at kunne rekonstruere og omtænke fortiden, hvilket skaber en dialog mellem fortid og nutid.

Ifølge Jonathan Stubbs skabes de bedste rekonstruktioner i de film, der er detaljeorienteret, eksempelvis i forhold en tidssvarende mise-en-scene, kostumer etc., idet materielle detaljer er medvirkende til at understøtte filmens grad af autencitet (Stubbs, 2013, s. 38). Men behovet for autencitet i historiske film er ligeledes en af genre's største udfordringer. Debatten er ofte ophedet, når en ny historisk film introduceres, idet historikere står i kø for netop at underminere filmens autencitet. Robert A. Rosenstone påpeger dog i værket *History on Film/Film on history* (2004), at: "Historical film has always been something more than a collection of 'facts'. It is a drama, a performance, a work that stages and constructs a past in images and sounds" (Rosenstone, 2012, s. 41). Stubbs forklarer ligeledes, at om end der foreligger en forventning om en vis form for realisme i historiske film, så synes det umuligt at opnå en komplet historisk autencitet: "it is impossible for any historical film to be entirely accurate in all of its physical details, no matter how many or how few it uses" (Stubbs, 2013, s. 39). Stubbs forstår dermed genre'n som film "which engage with history or which in some way construct a relationship to the past" (Stubbs, 2013, s. 19). Herudfra udledes det, at om end Stubbs anser gode rekonstruktioner som film, hvor produktionen er præget af en detaljeorienteret autencitet, må filmene ikke forveksles med den dokumentariske genre, idet historiske film ifølge Stubbs blot skal agere med fortiden eller i hvert fald konstruere et forhold hertil. Historiske film skal således rekonstruere og nytænke fortiden, således den kulturelt og politisk kan sige noget om nutiden. Ifølge Stubbs skabes dette gennem de narrative virkemidler, hvis formål er: "to build connections with other eras, particularly the present" (Stubbs 2013: 42), hvorfor historiske film ikke nødvendigvis omhandler fortiden: "historical films can never really be 'about' the past: their actual, 'ultimate' subjects lie elsewhere, in the present" (ibid: 44)

John Belton beskæftiger sig med krigsfilmens genrekonventioner i værket *American Cinema/American Culture* (1994), og han forklarer således: "the war film has its own 'production numbers' in the form of explosive action sequences, superhuman feats of bravery, and spectacular displays of mass production" (Belton, 1994, s. 196). Belton forklarer videre, at krigsfilm som oftest repræsenterer en verden, hvor gængs moral og etik forsvinder, og "expedience governs morality; might make right; the ends justify the means" (ibid.). Om end krigsfilm indeholder moralske afvigelser for gældende lov og normer, argumenterer Belton ligeledes for, at moralen eksisterer i

krigsfilms kamp mellem det gode og det onde. Således opstiller han forskellen mellem de gode, der kæmper en retfærdig kamp, og det onde, der kæmper en uretfærdig kamp uden hensynstagen til civile eller tilfangetagne soldater. Belton forklarer endvidere, at den gode side af og til ser sig nødsaget til at bryde reglerne, men dog med en anden moralsk hjemmel: "Even the good guys break the rules on occasion, though they are generally seen as motivated by either moral outrage, expediency, or compassion" (ibid, s. 197).

Den gængse hollywoodfilm fokuserer, ifølge Belton, på individet, hvorfor narrativen som oftest bæres af individets ønsker og mål. Krigsfilm flytter derimod fokuset fra individet hen på kollektivet, hvorfor individet er nødsaget til at frasige egne behov til fordel for gruppen eller kollektivets behov. Belton forklarer dog ligeledes, at den individuelle heltegerning ofte er repræsenteret i krigsfilm: "Indeed, individual heroism is often represented in the war film as a form of self-indulgence, and thus as counterproductive to the accomplishment of the collective goals of the group (ibid. s. 198). Det er dog værd at bemærke, at krigsfilm ofte indeholder en repræsentation af problematikkerne mellem individets egne behov og mål overfor gruppens behov, men at dette om oftest løses gennem en læringsproces, hvor individet lærer hvor vigtigt samarbejdet er for gruppens overlevelse (ibid).

Hvor plottet i typiske hollywoodfilm indeholder tematikker, der centrerer omkring kærlighed og forholdet mellem mænd og kvinder, indeholder krigsfilm, ifølge Belton, en anden sexuel dynamik. Som oftest er det feminine borthvisket til fordel for et mere maskulint udtryk, hvilket kan resultere i ødipale forhold:

"In war films, the absence of women – and even their marginal presence – results in oedipal romance or warfare [...] with their top sergeants. Oedipal rivalry becomes a means of providing their courage and manhood to these older, more experienced father figures" (ibid, s.199).

Kvindes rolle i krigsfilm har endvidere ofte til formål at skabe et emotionelt grundlag for filmens mandlige karakterer. Således bliver kvinder i krigsfilm oftest set som et symbol på mandens sårbare sider, og der er derfor ofte et stort skel mellem det maskuline og feminine i krigsfilm. Belton forklarer yderligere, at the

"psyche of the male soldier must be reshaped to repress the feminine—to transform him into a ruthless, unemotional, fighting machine. In every war film, masculinity is put in crisis; the toughness of the hero becomes an issue crucial to both his survival and that of his fellow soldiers" (ibid, s. 200)

Generelt er krigsfilm præget af polariserende elementer, herunder maskulin/feminin, det godt/det onde og ude/hjem. Polariseringen mellem ude og hjemme kan forklares gennem den føromtalte konvention i forhold til krigens morale, der ofte ikke harmonerer med normens regelsæt. Således påpeger Belton, at krigsfilm ofte præsenterer de problemer, som soldater og/eller veteraner oplever, når de vender hjem fra krigen: "War's overmasculinization of the men [...] has made them unfit for the traditional social order, that is, they have become masculine in excess, uncontrallable in their potential for rage or violence" (ibid)

James Chapmans står bag værket *War and Film* (2008), som behandler krigsfilm under andre forudsætninger end de teoretikere, der ovenstående er redegjort for. Chapman ønsker med *War and Film* ikke at fuldføre en historisk klarlægning af genren, og følger ej heller den gængse snævre opfattelse af, at krigsfilm skal indeholde combatscener, hvilket han forklarer således: "The aim of this book is to discuss the filmic representation of war rather than to provide a history of the war film as a genre" (Chapman, 2008, s. 10). Dette opnår han gennem inddragelse af film såsom Jean Renoirs *La grande illusion* (1937), der ifølge Chapman ikke følger de konventionelle normer for genren, da filmen ikke indeholder combatscener, men snarere repræsenterer en holdning til krig. Denne betragtning sker ud fra det faktum, at filmen følger Kaptajn Boeldieu og løjtnant Maréchal, der tages til fange af tyske soldater under 1. verdenskrig. Chapman tilbyder dermed et bredere studie af film, der indeholder krigen som tema, og forklarer, at krigsfilm teoretisk set har fordelt sig over flere kategorier, og at disse har givet anledning til forskellige taxonomier og metoder, der har spredt sig over de forskellige nationale filmtraditioner (ibid., s. 11). I bogen tager han udgangspunkt i følgende tre kategorier: *spectacle*, *tragedy* og *adventure*.

Under kategorien *spectacle* udfører Chapman en analyse af Steven Spielbergs *Saving Private Ryan* (1998), hvor han gennem sin analyse sætter fokus på *Saving Private Ryans* realistiske elementer. Han fremhæver her scenen, hvor amerikanske soldater går i land på Omaha Beach d. 6. juni 1944. Med en analyse af de stilistiske virkemidlers evne til at få publikum til at opleve denne 23 minutter lange scene som yderst realistisk forklarer Chapman:

"It is difficult to describe in word the sheer visual and visceral power of the sequence as flesh is ripped by machine-gun bullets, bodies are hurled into the air by explosions, limbs torn apart, brains and intestines spill onto the sand. [...] A long shot of the beach shows it strewn with bodies of the dead, and the breaking waves are red with blood" (Chapman, 2008, s. 21)

Ifølge Chapman er det lykkedes Spielberg at lave en film, der stilistisk lægger sig op af den formalistiske tradition med montageklipping og fragmenteret mise-en-scene. Således debatterer Chapman den form for realisme, der er tilstede i *Saving Private Ryan*, og argumenterer for, at den stilistiske inspiration lægger op til, at filmen skal forstås ud fra den formalistiske tankegang: "true artistry of the film medium lies in its ability to manipulate the image for aesthetic effect" (Chapman, 2008, s. 28f). Om end konstrueret efterlader *Saving Private Ryans* krigsscener tilskueren med en følelse af, at have været en del af den krig, der portrætteres på skærmen. Om end Chapman citerer instruktøren Samuel Fuller for følgende udtalelse: "the only way for cinema audiences to experience what is what like to be involved in combat would be to fire live ammunition at people sitting in the movie theatre" (Chapman, 2008, s. 25), argumenterer han efterfølgende for, at flere publikummer fandt sig selv i en voldsom kropslig reaktion efter mødet med *Saving Private Ryan*. Denne kropslige reaktion er omdrejningspunktet i denne teoretiske afgrænsnings bearbejdelse af begrebet affekt, og vil blive behandlet i afsnit x.

Ifølge Chapman var det under 2. verdenskrig, at de repræsentative konventioner for moderne krigsfilm udviklede sig. Han forklarer, at combatfilmen som genre vandt indpas, idet filmskaberne ønskede at legitimere landets deltagelse i krigen, men ligeledes havde filmskaberne et behov for at formidle: "that action and spectacle that cinema-going publics demanded" (Chapman, 2008, s. 62). Gennem analysen af *Saving Private Ryan* fremskriver Chapman således følgende: "What the film offers is not the reality of war but a sensory simulation of it. In this way the spectator is allowed to experience the thrill (or nausea) of the battle without the inconvenience of actually being shot or blown to pieces" (ibid, s. 26). Således griber Chapman fat i polemikken mellem den realistiske og den formalistiske filmtradition. Skal films realisme formes gennem en klar formidling af verden uden hensynstagen til filmskaberes kreative frihed, eller skal filmmediet anses som en repræsentation af virkeligheden, hvorfor virkeligheden kan manipuleres gennem æstetiske virkemidler? Chapman forklarer, at: "the critical and popular response to the film demonstrates a tension between realism and spectacle that has been a consistent feature of responses to war and film since the early history of the medium" (ibid, s. 33).

I afsnittet "War as tragedy" behandler Chapman film, der lægger sig under sub-genren anti-war films, og denne subgenre er i dette speciale berørt under redegørelsen for Chambers påstand om, at krigsfilm genremæssigt skal behandles ud fra deres holdning til krig. Ifølge Chapman skal denne subgenre forstås således: "An anti-war film is one that expresses, through either its content

or its form, the idea of war as a moral tragedy and a waste of human life” (Chapman, 2008, s. 117). Chapman påpeger dog, at der historisk set er forskel på anti-krigsfilms fremstilling af krig afhængigt af, hvilken krig de illustrere. Ifølge Chapman er 1. verdenskrigs anti-krigsfilm såsom *Verdun* (1928), *Westfront 1918*, *Journeys End* (1930) og *All quiet on the western front* (1930) præget af en afskrivelse af det heroiske til fordel for en præsentation af hverdagen i skyttegravene. Her forklarer Chapman:

”There is little sense of fighting for a cause: when patriotic sentiments are expressed it is usually to expose the hubris behind them. Instead, there is an acute sense of alienation and disillusionment. Soldiers feel they have nothing in common with civilians and that they have no clear reason for fighting other than vague notions of doing their duty” (ibid, s. 124f).

Anti-krigsfilmene er således repræsenterende for en kritisk holdning til krigen, og med afsnittet ”War and tragedy” kan Chapman således fremskrive krigsfilmens tendenser til at skabe polemik i samfundet. Krigsfilmsgenren er et således ofte et symbol på den holdning, som et givent samfund måtte have til krigen gennem en kulturel erindring. Denne kulturelle erindring skal her forstås som ”the idea of a shared set of views and beliefs about the past” (Chapman, 2008, s. 137). Chapman eksemplificere dette gennem de divergerende fremstillinger af 2. verdenskrig, som hos briterne ofte præsenteres gennem et ’standing-alone’ tema, hos amerikanerne er den kollektive erindring af 2. verdenskrig præget af en ide om opofrelse af unge amerikanske soldater i kampen for frihed, mens den franske kollektive erindring omhandler den tyske invadering. Krigsfilmens fremstilling af krigen skal således forstås i forhold til den nationale diskurs. I forhold til disse divergerende holdninger til den samme krig melder spørgsmålet sig, hvordan repræsentationen af krig, eksempelvis i *Saving Private Ryan*, kan opfattes på andre måder en horribelt? Combatscenerne er stilistisk og narrativt opbygget omkring rekonstruktionen af krigsscener, der horribelt fremstiller død og rædsler, og alligevel kan der opstå en positiv erindring på baggrund af dette. Dette forklarer Chapman i afsnittet adventure, hvor han tager fat i temaet ”the pleasure culture of war”:

”How can we account for the existence of the pleasure culture of war? Marxists would argue that popular culture, as an instrument of hegemony, is a vehicle through which ruling elites set out to indoctrinate the masses with the mentalit necessary for the perpetiation of the warfare state. In this interpretation ‘they’ are preparing ‘us’ to fight ‘their’ wars. [...] A counter argument would be that, rather than indoctrinating us, popular culture is merely reflecting back our fascination with war” (ibid, s. 185)

Nydelseskulturen omkring krig skal, ifølge Chapman, ligeledes forstås gennem den nationale erindring, men er samtidig også et produkt af en grundlæggende fascination. I forhold til afsnittene omkring spectacle og tragedy, er der således en sammenhæng mellem behovet for at formidle krigen formalistisk, således den manipulerede æstetik kan understøtte publikums fascination af krigen, men samtidig skal krigsfilmen kunne understøtte den nationale kollektive erindring, hvorigennem der kan skabes debat.

Affekt

Brian Massumi skriver i 1995 "The Autonomy of Affect" (1995), som er et forsøg på at konceptualisere forskningen i affekt i en sociologisk og humanistisk forståelse, da Massumi argumenterer for, at der på daværende tidspunkt ikke eksisterede et forskningsfelt, der sætter begrebet affekt ind i en kulturteoretisk forståelse. Begrebet affekt er dog tidligere blevet bearbejdet filosofisk, her repræsenteret af Baruch de Spinoza, der definerer affekt som: "affections of the body by which the body's power of acting is increased or diminished, aided or restrained, and at the same time, the ideas of these affections" (Spinoza, 1985, s. 493). Ikke desto mindre mener Massumi, at manglen på en humanistisk og sociologisk bearbejdning af begrebet affekt har affødt, at den psykologiske og kognitive forståelse af affekt har vundet indpas. Således har affekt i en psykologisk og kognitiv forståelse været sidestillet med emotioner, hvilket Massumis forskning står som opposition til. Det er derfor muligt at identificere to retninger indenfor affektforskningen. Massumi kan her anses som repræsentant for den række teoretikere, der ser et klart skel mellem affekt og emotioner. Han forklarer således: "Affect is most often used loosely as a synonym for emotion. But one of the clearest lessons [...] is that emotion and affect follows different logics and pertain to different orders" (Massumi, 1995, s. 88). Massumi refererer her til den udbredte forståelse, at affekt og emotioner kan sidestilles i en kognitiv forståelse, hvilket er repræsenterende for den anden retning af affektforskere. Filosofen Noël Carroll indskrifter affekten i et kognitivt perspektiv, idet han beskriver termen således:

"I have said affect rather than 'emotion' [...]. My reason for this way of speaking is that the ordinary notion of emotion can be exceedingly broad and elastic [...] I will use the notion of affect where everyday speech might talk of the emotions, reserving the term emotion to name a narrower subclass of affect namely, what might be even more accurately called cognitive emotion (i.e., affects that include cognitive elements) (Carroll, 1999, s. 21)

Om end både affekt og emotioner, ifølge Massumi, kan identificeres som former for intensitet, skal forskellen findes i den sociolingvistiske forståelse af emotioner, som ikke er tilstede ved affekt. Således er han i stand til at definere emotioner som en subjektiv oplevelse, hvilket han kalder kvalificeret intensitet (ibid). Ifølge Massumi er den kvalificerede intensitet defineret ved den sociolingvistiske kontekst, som en oplevelse omsættes gennem, hvorfor emotionen herefter må anses for værende subjektiv, og emotioner er dermed: "the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progression, into narrativiable action-reaction circuits, into function and meaning" (Massumi, 1995, s. 88). Emotioner er dermed en subjektiv følelse, der er dannet på baggrund af en sociolingvistik orden, og derfor et resultat af den semiotiske forståelse af, at menneskets kulturelle omverden former den enkeltes forståelse af æstetiske indtryk. Affekt skal derimod anses som ukvalificeret intensitet, da affekt ikke kan subjektiviseres, og derfor må anses som værende præsubjektiv.

Massumi er ikke ene om at påpege problematikken i, at affekt hidtil har været bearbejdet gennem en kognitiv og psykologisk forståelse. Anne Rutherford istemmer forståelsen af affekt som værende en ukvalificeret intensitet, der forekommer præsubjektivt, idet hun i artiklen "Cinema and embodied Affect" (2003) forklarer den nyere forskning indenfor affekt således:

"It is a movement of the entire embodied being towards a corporeal appropriation of or immersion in a space, an experience, a moment. It is a movement away from the self, yes, but away from the self conceived as the subject, in so far as this concept is a cognitive or disembodied one—a movement out of the constraints of the definable, knowable—a groping towards a connection, a link-up with the carnality of the idea, the affect of the body, the sensible resonances of experience. It is a movement towards—a movement of the world towards our grasp, or of our beings towards potency. It is an erotics of the image, a dilation of the senses, a nervous excitation—an eye-opening sure—but more than that an opening of the pores, a quickening of the pulse" (Rutherford, 2003)

Rutherford forklarer, at selvet må stå til side for en præsubjektiv kropslig oplevelse, og lægger direkte afstand til forståelsen af, at affekt skal forstås ud fra et kognitivt perspektiv, hvor kroppen ikke tages med i betragtning. Ydermere tager hun afstand fra bearbejdelsen af det subjektive, idet hun argumenterer for, at:

”subjectivity is not coterminous with embodied experience – it is only one component, one narrowly defined layer of experience, which does not approximate the heterogeneous and conflicted multidimensionality of the lived body” (Rutherford, 2003)

Hun forklarer endvidere, at film ikke blot har til opgave at formidle en given historie, men at film skal være: ”an affect, an event, a moment which lodges itself under the skin of the spectator” (ibid). Hermed lægger Rutherford op til, at affekt skabes gennem faktorer, der ikke kun befinder sig i narrativen, hvilket også er tesen for Linda Williams i *Film bodies: Gender, Genre and Excess* (1991). I denne artikel sætter Williams fokus på de genrer, som hun kalder ’body genres’. Med udgangspunkt i Rick Altman argumenterer Williams for, at den klassiske hollywoodfilm ikke favner alle genrer, og især genrer såsom gyserfilm, melodramaer og pornografi falder uden for normen. Williams argumenterer for, at disse genrer benytter en anderledes stilistisk og emotionel overflod, og at de tre genrer deler konventioner, der refererer til ”bodily excess”, som udmunder sig i tre faktorer:

1) ”the spectacle of a body caught in the grip of intense sensation or emotion [...] The body spectacle is featured most sensationally in pornographys portrayal of orgasm, in horror’s portrayal of violence and terror, and in melodrama’s portrayal of weeping”, 2) “direct or indirect sexual excitement and rapture” og 3) “a quality of uncontrollable convulsion or spasm – of the body (Williams, 1991, s. 4).

Williams kalder således disse kropslige reaktioner for ukontrollerbare, hvorfor det er interessant at vende tilbage til argumentet om, at affekt er en præsubjektiv oplevelse. De kropslige genrer, som Williams har identificeret er angiveligt målt på deres evne til at skabe en sensation hos seeren, der efterligner det, som vises på skærmen (ibid). Netop den kropslige reaktion er essentiel hos Massumi, der sidestiller affekt med intensitet. Han forklarer således, at intensitet er “a nonconscious, never-to-conscious autonomic remainder” (Massumi, 1995, s. 85). Disse kropslige reaktioner er objektive, hvorfor den enkelte må lade sig overgive til kroppens umiddelbare reaktion, hvilket gør kroppen potentielt subversiv. Kroppen er således en sensitiv mekanisme, der ukontrolleret tager imod den stilistisk og emotionelle overflod, som fæstner sig i kroppen, og først derefter semantisk og semiotisk omsættes til de subjektive emotioner. Kroppens position som potentielt subversiv er også et tema hos Williams, der forklarer, at kroppen i mødet med overflodens system befinder sig i en manipulerende situation, hvor kroppen ukritisk involverer sig i de sensationer og emotioner, som formidles gennem filmen (Williams, 1991, s. 5). Denne

overflod manifesterer sig især i de stilistiske virkemidler, hvor den kan optræde gennem rytmisk montage, pludselige hændelser og spektakulære lange scener, hvor æstetikken erstatter narrativen. Overfloden kan også optræde gennem en kropslig visuel overflod hos filmens karakterer, som kan manifestere sig gennem ukontrollerede kropslige spasmer af nydelse eller frygt hos filmens karakterer. Endelige forefindes den soniske overflod, der blandt andet opnås gennem utydelige udbrud, skrig og hvisken, hvor dialogen er sekundær, og kun klangfarve og tonefald har betydning. Ifølge Massumi sker kroppens reaktion på overflodens system umiddelbart og omgående, og stadfæster sig som en fastklemthed: "The body infolds the effect of the impingement – it conserves the impingement minus the impinging thing, the impingement abstracted from the actual action that caused it and actual context of that action" (Massumi, 1995, s. 92).

Eric Shouse tilslutter sig Massumis argument om, at affekt og emotioner følger forskellige mønstre, hvorfor de ikke må forveksles som to ord for samme. Han forklarer således i artiklen "Feeling, Emotion, Affect" (2005) med udgangspunkt i Antonio Damasio's *Descartes' error* (1994): "Without affect feelings do not "feel" because they have no intensity, and without feelings rational decision-making becomes problematic" (Shouse, 2005) (Damasio, 1994, s. 204ff). Som det er tilfældet med Massumi, anser Shouse ligeledes affekt og emotioner som to forskellige mekanismer, og han forklarer ligeledes, at kroppens potentielle subversivitet muliggør en transmission af det affektive fra en krop til en anden:

The transmission of affect is about the way that bodies affect one another. When your body infolds a context and another body (real or virtual) is expressing intensity in that context, one intensity is infolded into another. By resonating with the intensity of the contexts it infolds, the body attempts to ensure that it is prepared to respond appropriately to a given circumstance. Given the ubiquity of affect, it is important to take note that the power of many forms of media lies not so much in their ideological effects, but in their ability to create affective resonances independent of content or meaning. (ibid) [...] Because affect is unformed and unstructured (unlike feelings and emotions) it can be transmitted between bodies. The importance of affect rests upon the fact that in many cases the message consciously received may be of less import to the receiver of that message than his or her non-conscious affective resonance with the source of the message. (ibid)

Når Shouse forklarer, at affekt er 'unformed' og 'unstructured', og Massumi kalder det affektive 'non-conscious' er det fordi affekten er en ukvalificeret intensitet, som først bliver kvalificeret, når den omsættes til emotioner. Der kan derfor argumenteres for, at bag enhver emotion findes en affektiv påvirkning. Det er først når mennesket subjektiviserer affekten at emotionerne opstår.

Analyse

Den tyske besættelse

I 2015 udkom Roni Ezras *9. april*, der skildrer tiden omkring d. 9. april 1940, hvor tyskerne overskred den danske grænse, og danske soldater kæmpede en brav, om end nytteløs, kamp for at forsvare Danmark. *9. april* er historien om 4. kompagni, 2 cykeldeling, der som nogle af de første mødte de tyske tropper, og som forgæves kæmpede mod tyskerne, også længe efter meldingen omkring den danske kapitulation.

Filmen indledes med sort skærm, og på lydsiden høres en skratten, der stammer fra radiostøj, hvilket cementeres, da følgende høres på lydsiden:

”Og derefter en proklamation fra hans majestæt Kongen. Under disse for vort fædreland så alvorlige forhold opfordrer jeg alle i byer på land til at bevare en fuldt ud korrekt og værdig optræden, da enhver uoverlagt handling eller ytring kan have de alvorligste følger. Gud bevare dem alle, Gud bevare Danmark. Christian Rex, d. 9. april 1940” (00:00:29)

Efterfølgende ses en sort skærm med hvid skrift med ordlyden: ”Tidligt om morgenen den 9. april 1940 overskrider tyske tropper den dansk-tyske grænse. Den uforberedte og dårligt udrustede danske hær står overfor Europas stærkeste militærmagt. De hårdeste kampe finder sted i Sønderjylland.” Imens teksten pryder skærmen, høres på lydsiden lyden af bilhjul mod en grusvej, hvilket cementeres i det efterfølgende klip, hvor sekundløjtnant Sand ses siddende på bagsædet af en bil, imens der på lydsiden skrues op for den diegetiske lyd af hjulene mod grusvejen.

Stilistisk er filmen præget af et håndholdt kamera. Et eksempel herpå findes kort efter anslaget, hvor sekundløjtnant Sand ankommer til øvelsesterrænet (00:03:11). Scenen starter ud i en halv-total beskæring, hvor kameraet befinder sig i venstre hjørne i frøperspektiv (se billede 1). Da Sand efterfølgende stiger ud af bilen, forbliver kameraet i frøperspektiv,



Billede 1

hvilket er med til at lade seeren forstå den autoritet og rang, som Sands karakter er bygget op omkring. Kameraet er endvidere yderst bevægeligt, og de mange rystelser fortsætter, imens kameraet langsomt zoomer ind på Sand. På lydsiden akkompagneres Sands ankomst af et kontrapunktisk samsurium af fuglefløjt og geværskud, hvilket er to lyde, der står i skærende kontrast til hinanden. Sand bevæger sig ned mod øvelsesterrænet, hvor kameraet lader ham

passere, før det efterfølgende følger ham bagfra. Den position, som kameraet indtager i forhold til Sand, er med til at understøtte den autoritet, der blev etableret allerede da han trådte ud af bilen, og er således en bekræftelse af hans rang. Det rystende kamera er ligeledes en indikator for den nervøsitet, som Sand og løjtnant Bundgaard forsøger at italesætte gennem deres dialog omkring tyskernes march mod den danske grænse. Gråtoningen, som pryder billedsiden, og som også kan ses på billede 1 følger hele filmen. Dette valg af farvetema er medvirkende til at skabe den dystre stemning, som filmen indeholder, men er samtidig også en cementering af de forfærdelige begivenheder, der skal til at finde sted. Gråtoningen brydes dog i filmens sidste scener, der udspiller sig i Haderslev by. Her er lyset præget af solen, og står således i skærende kontrast til de resterende scener, der som nævnt ovenfor er præget af dystre og mørke billeder.

I 9. april møder seeren mange divergerende karakterer, der kollektivt udgør den enhed, som Sand står i spidsen for. Et teoretiske fundament til analysen af karakterfokus kan findes hos Murray Smith, der i værket, *Engaging Characters: Fiction, emotion, and the cinema* (1995), introducerer begreberne alignment og allegiance. Ifølge Smith skal alignment forstås som måden, hvorpå en film præsenterer de forskellige karakterer, men Smith lægger især vægt på måden, hvorpå filmen objektivt og subjektivt lader beskueren få kendskab til en eller flere karakterer. Den objektive alignment bliver, ifølge Smith, realiseret gennem begrebet spatio-temporal attachment, hvilket realiseres gennem en begrænset viden omkring karakterens persontræk, og derfor nærmere skal anses som værende et eksempel på en rummelig repræsentation af karakteren. Den subjektive alignment realiseres gennem en dybere præsentation af karakterens inderste følelser, tanker og bevæggrunde. Indeholder filmen således både objektiv og subjektiv alignment af en eller flere karakterer skabes et rum for allegiance mellem den givne karakter og seeren. Allegiance betyder, at seeren kan tilslutte sig og sympatisere med karakterens etiske og moralske handlinger, som de udfolder sig i filmens narrative verden. (Smith, 1995). I 9. april sker den objektive alignment af karaktererne indenfor en kollektiv ramme, hvilket baseres på det faktum, at kun Sand bliver tildelt scener, hvor han optræder alene, herunder ved (00:10:53), hvor Sand ses på sit kontor i færd med at skrive et brev. Den objektive alignment af karaktererne udføres dermed i et kollektivt miljø, og det er derfor interessant at undersøge, hvordan kameraet er medvirkende til at skabe en større objektiv alignment af visse karakterer frem for andre. De karakterer, der kollektivt får størst objektiv alignment er den deling, som Sand tager med sig, da løjtnant Bundgaard beordrer dem til at opdele sig ved (00:30:14) med ordene: ”Sand, du tager første gruppe med ned i trælinjen, jeg

tager anden gruppe med ned i grøften, Klostergaard, du tager tredje gruppe med op på højen”.

Herefter splittes cykeldelingen op, og det tydeliggøres overfor seeren, hvilke karakterer, filmen ønsker at fokusere på. Den objektive alignment har dog allerede taget sin begyndelse tidligere i filmen, blandt andet i scenen, hvor menig Andersen, menig Gram og menig Nørreskov ses gående på landevejen.



Billede 2

Gram går et par skridt foran de andre, og samtalen mellem de tre forløber således (se billede 2):

Andersen: ”Så svarer hun mig ikke. Så jeg læner mig forsigtigt ind mod hende. Ved du, hvad hun så siger?

Nørreskov: ”Nej”

Andersen: ”Hun vil fandeme ikke have en soldat”

Gram: ”Vi skal op i tempo, vi har travlt”

Andersen: ”Hvad har du lavet?”

Nørreskov: ”Jo, bare arbejdet sammen med min far. Sååå ja. Jeg har ikke fået set Ingrid så meget.

Andersen: ”Du ser hende snart igen. Hvad med dig Gram?

Gram: ”Ja hvad med mig?

Andersen: ”Ja, hvad har du lavet?”

Gram: ”Det kunne du lide at vide, Andersen. Så kunne du rigtig komme med en rask replik på min bekostning”

Andersen: ”Du tror sgu altid det værste om mig”

Nørreskov: ”Kom nu Gram. Fortæl os det nu”

Gram: Ja hvis I så gerne vil vide det, så har jeg såmænd bare været hjemme ved mine forældre. Fået vasket mit tøj, læst en bog.

Andersen: ”Nogen gang bliver jeg helt trist på dine vegne, Gram.

Denne dialog mellem de tre karakterer er vigtig i forhold til analysen af filmens subjektive alignment. Dette kan begrundes med, at filmen ikke tilbyder seeren et konkret visuelt indblik i de enkelte karakterers historie, hvorfor den subjektive alignment udelukkende realiseres gennem karakterernes indbyrdes dialoger. Kun gennem filmens dialoger er det således muligt for seeren at opnå viden om karakterernes familiære forhold, civilstatus og så fremdeles. I ovenstående dialog bliver de tre soldaters karaktertræk indikeret gennem flere parametre. Ud fra dialogen bliver seeren oplyst om, at Andersen er kæphøj og en smule arrogant, da han fortæller Nørreskov om sin seneste kvindelige erobring. Han er samtidig nedladende overfor Gram, der med sin indledende manglende deltagelse i samtalen og sin fysiske position foran de andre på vejen, står uden for gruppen.

Nørreskov bliver præsenteret mere rolig end Andersen, og seeren bliver samtidig opmærksom på, at han har et forhold til en pige hjemmefra. Denne oplysning bliver cementeret senere i filmen, da Nørreskov og Sand har følgende samtale på slagmarken: (00:53:08)

Sand: "Havde De en god orlov?"

Nørreskov: "Ja, hr. sekundløjtnant"

Sand: "Har De familie?"

Nørreskov: "En forlovet"

Sand: "Var det hende, De skrev et brev til?"

Nørreskov: "Ja"

Sand: "Har de sat en dato?"

Nørreskov: "Ikke endnu, men forhåbentlig en gang til sommer"

Sand: "Så må vi hellere få Dem hjem igen"

I denne samtale bliver det for seeren oplyst, at Nørreskov har en forlovet, som han agter at gifte sig med til sommer. Dialogen er samtidig med til at understrege den empati, som Sand udviser for sin underordnede. De karaktertræk, som den første dialog præsenterer i forhold til Andersen cementeres ligeledes gennem filmen. I scenen, der udspiller sig på sovesalen ved 00:16:04 ytrer Andersen blandt andet: "Der er ikke så meget, vi kan gøre, det er ikke alle, der skyder lige godt". Han går herefter over til menig Lassen, som karaktermæssigt er den soldat, der udviser størst nervøsitet. Lassen er allerede blevet præsenteret som usikker i en foregående scene, hvor soldaterne er på øvelse (00:04:41). Lassen er nødsaget til at skyde efter skydeskiven flere gange, fordi han ikke formår at ramme. Følgende ordveksling finder sted mellem Lassen og Justesen:

Justesen: "Jeg ved snart ikke, hvem jeg er mest bange for. X eller tyskerne"

Lassen: "Jeg kan da ikke ramme noget, når I hele tiden griner af mig"

Det er således allerede blevet seeren bekendt, at Lassen ikke er helt på niveau med de andre soldater, og Andersen forsøger at få Lassen til at give ham nogle af de 40 patroner, som alle soldaterne har fået udleveret:

Andersen: "40 patroner til hver, det er jo ikke meget" (00:16:42)

Lassen: "Nej det er ikke meget, vi har fået"

Andersen: "Kan vi ikke få nogle af dine? Ja det er ikke til mig, jeg har rekylgeværet. Det er til Lundgren"

Andersen er dermed den dominerende i gruppen, og er samtidig også den soldat, der som udgangspunkt har det største våben. Han udnytter sin position, og sin viden om de andres

svagheder, og denne udnyttelse er udelukkende baseret på en form for storhedsvanvid, som Andersens karakter indeholder.

Gram er derimod den observante type, der indeholder et stort retfærdigheds gen. Han er udnævnt til stueformand, og bliver også af Sand udråbt til næstkommanderende, da delingen bliver splittet op. Grams position i gruppen bliver således slået fast allerede i den føromtalte første dialog mellem Andersen, Nørreskov og Gram. Han går for sig selv, og deltager ikke i de to andres samtale. Dog er det Gram, som Nørreskov henvender sig til med spørgsmålet:

Nørreskov: "Gram, hvorfor tror du vores orlov er blevet inddraget så pludseligt?"

Gram: "Du har vel fået samme besked, som vi har. Det er prøvealarmering"

Om end seeren bliver kendt med visse af kollektivets karakterers person-schematas, er den subjektive alignment er ikke dominerende i *9.april*, hvorfor allegiancen mellem seeren og karaktererne ikke har gode vilkår. Der er tidligere i denne analyse argumenteret for, at de stilistiske virkemidler, og dermed den objektive alignment er med til at understøtte Sands rang og autoritet. Sammenholdt med det faktum, at den subjektive alignment af de øvrige karakterer ikke er dominerende er medvirkende til at danne det kollektiv, som krigsfilm som oftest er bygget op omkring. I den teoretiske afgrænsning af krigsfilmen som genre er der argumenteret for, at krigsfilmen flytter fokus fra individet hen til kollektivet, hvorfor analysen af den subjektive alignment i *9. april* er med til at understøtte filmens genremæssige tilknytning. Sands rang, der cementeres gennem de stilistiske virkemidler kan ligeledes opfattes som en måde, hvorpå han kan adskilles fra det kollektiv, som han står i spidsen for.

Den subtile subjektive alignment har endvidere betydning for seerens oplevelse af filmens dødsfald. Det første dødsfald sker ved 00:38:00, hvor Kolding bliver skudt af en tysk panservogn. Da filmens objektive og subjektive alignment ikke har udfoldet Koldings karakter bliver dødsfaldet relativt usentimentalt, da der ikke er opbygget den fornødne allegiance mellem seer og Kolding. Hans karakter har ikke været betydeligt fremhævet i de kollektive scener, og sammenholdt med den manglende subjektive alignment er der ikke rum for, at seeren emotionelt bliver investeret i Koldings karakter. Derfor får Koldings død en anden vigtig position i forhold til filmens udtryk, idet den nærmere er et eksempel på den stilistiske repræsentation af krig. Scenen, hvor Kolding bliver skudt finder sted efter Sand ser sig nødsaget til at trække sine mænd tilbage i kampen mod tyskerne, hvorfor Sand råber til Andersen, at de skal trække sig tilbage. Der klippes

herefter til Andersen, der med rekylgeværet skyder mod de panserede vogne. Den diegetiske lyd fra det store maskingevær overdøver Sands ordre, hvorfor Andersen ufortrødent skyder videre, og i et nærbillede ses Andersen og Nørreskov. Den diegetiske lyd af skuddene fra rekylgeværet bliver katalyserende for den resolute klipning til den tyske panservogn, hvor seeren i en halvtotalsbeskæring kan se skuddene blive afvist af den hårde panservogn. Endvidere ses panservognen returnere skud med Andersen, Nørreskov og Kolding, hvorfor der klippes til et over-the-shoulder billede i en totalbeskæring, hvor seeren bagfra ser Andersen dukke sig bag rekylgeværet, mens de tyske skud rammer jorden foran dem, således græs og jord flyver op. Der klippes endnu engang til en halv-nær beskæring af Kolding, der ligger og beskytter sit hoved med armen, og det nu yderst rystende kamera er med til at understrege den panik, som Koldings position udtrykker. I et højt klippetempo klippes herefter til Andersen i et nærbillede, der igen lægger sig til rette bag rekylgeværet. Skuddene er endnu engang bestemmende for klipningen til den tyske panservogn i et totalbillede, der standser sammenhørigt med den diegetiske lyd af skuddene. Der klippes til Kolding, der udbryder: "Du ramte den", hvorefter der klippes til Nørreskov, der med en overraskende mine kigger på den standsede panservogn, imens Andersen siger: "Jeg fik den fandeme". Efter denne replik ses Nørreskovs mine ændres til et lettet smil, og et øjeblik forsvinder den diegetiske lyd af skud. Dette er dog kun indtil der igen klippes til den tyske panservogn, hvor en tysker forsøger at flygte fra. I baggrunden lyder Andersens stemme: "Skyd dem, Kolding". Kolding rejser sig på knæene, og i et over-the-shoulder totalbillede ses Kolding sigte på tyskeren. Der klippes igen, og nu befinder kameraet sig foran Kolding, således hans anstrengelser med at skyde tyskeren kan følges af seeren, og i baggrunden høres stadig Andersens: "Skyd dem". Skuddet fra Koldings gevær bliver endnu engang katalysator for, at der klippes til tyskeren, der forsøger at flygte. Der klippes igen til Kolding, der nu har rejst sig længere op, han skyder, hvilket igen resulterer i en klipning til et totalbillede af mørk røg. Ud af røgen manifesterer sig dog endnu panservogn, der gengælder Koldings skud. Der klippes tilbage til Kolding, Andersen og Nørreskov, hvor seeren i en halv-total beskæring kan se skuddene fra panservognen flyve omkring de tre soldater. Andersens råb har nu ændret sig til "Ned Kolding", men Kolding, der er så fokuseret på at skyde, overhører Andersens råb. I en montagelignende klipning veksles herefter mellem den skydende Kolding og den skydende panservogn, indtil kameraet skifter til frøperspektiv, og nu befinder sig bag Kolding, der bliver ramt af den tyske panservogns skud og

falder bagover. Koldings blod rammer kameraets linse, og den røde farve bryder som det første i hele filmen de ellers mørke og grå farvenuancer (se billede 3). Denne passage er således domineret af en shot-reverse-shot klipning, som ifølge Stuart Bender³ er den mest dominerende klippeteknik i postmoderne krigsfilm (Bender, 2013, s. 80)



Billede 3

I montageklipningen mellem Kolding og den tyske panservogn har ovenstående analyse vist, at der veksles mellem nærbilleder ved de danske soldater, og totalbilleder ved de tyske. Denne kamerastrategi er således medvirkende til stilistisk at cementere det faktum, at tyskerne fra start var danskerne overlegen. Koldings død fremstår umiddelbart ikke som et sentimentalt element, grundet den manglende objektive og subjektive alignment, hvilket fordres i opnåelsen af allegiance mellem karakteren og seeren, hvorfor Koldings død nærmere kan anses for værende et stilistisk værktøj til at formidle krigen. Dette understreges af det faktum, at seeren oplever Koldings død fra en position, hvor kun ryggen er synlig på Kolding, og at de efterfølgende begivenheder ikke lægger op til en emotionel forståelse af Koldings død. I forhold til krigsfilmens genrekonventioner er Koldings død ligeledes et udtryk for individets heltemod, som oftest er repræsenteret i krigsfilm. Dog må Koldings død ligeledes anses som et brud på kollektivets bedste, idet han i sin egen iver efter at nedskyde tyskerne overhører råbene fra Andersen, hvilket fører til hans død, som ultimo skader kollektivet i forhold til de emotionelle nedbrud, som visse af de andre karakterer oplever efterfølgende.

Kolding er dog ikke den eneste karakter, der må lade livet i 9. april. Justesen bliver ligeledes offer for tyskernes kugler, men dette sker senere i filmen, end det er tilfældet med Kolding. Justesens død bliver dog mere emotionel end Koldings, hvilket skyldes en subjektiv alignment af Justesens karakter, der finder sted ved: (01:04:05). Justesen kører den ladvogn, der skal fragte delingen til Haderslev, og under køreturen finder følgende samtale mellem Sand og Justesen sted:

³ Stuart Bender har undersøgt den stilistiske fremstilling af krig gennem et studie af filmene: Wake Island (1942), Bataan (1943), Guadalcanal Diary (1943), Gung Ho! (1943), Objective, Burma! (1945), Saving Private Ryan (1998), The Thin Red Line (1998), Enemy at the Gates (2001) and Windtalkers (2002), and Flags of Our Fathers (2006). Gennem studiet af disse film fandt Bender fælles konventioner for de stilistiske virkemidler, og i dette speciale vil der henvises til Benders *Film Style and the World War II Combat Genre* de steder, hvor det findes relevant.

Sand: "De har gjort det godt i dag"

Justesen: "Med al respekt hr. sekundløjtnant, så er militæret bare noget, der skal overstås"

Sand: "Hvad vil de i stedet?"

Justesen: "Jeg vil gerne være brugsuddeler, hr. sekundløjtnant"

Sand: "Brugsuddeler?"

Justesen: "Brugsuddeler, finde mig en sød pige, få en masse børn, jeg kan godt lide det enkelt"

I denne scene bliver seeren således introduceret til Justesens personlige følelser omkring det at være i militæret. Om end kort bliver der åbnet for den subjektive alignment af hans karakter, hvorfor hans død ved 01:13:33 virker mere substantiel end Koldings død. Justesens død finder sted under skududveksling mellem Sands deling og tyskerne. Delingen kæmper bravt med tyskerne, men som minutterne går, bliver det tydeligt, at det er en ulige kamp, og Sand beordrer gentagende gange sin deling til at rykke tilbage. Kuglerne fra de tyske soldater sprænger murbrokker i stykker omkring ørene på de danske soldater, og Sand råber til Lassen, Gram og Justesens, at de skal trække sig tilbage. Gram får ordre til at dække Justesen på højre side af vejen, og da Justesens sætter i løb, bliver han ramt i ryggen af et skud. Hvor kameraet hidtil har befundet sig bag Justesen, skifter det ved det ramte skud position, og befinder sig i næste klip foran Justesen, der ses faldende til jorden. Justesens død dramatiseres mere end Koldings, hvilket manifesteres gennem Justesens efterfølgende skrig, og ved 01:13:29 befinder kameraet sig i et nærbillede af Justesens, der kæmper for at trække vejret (se billede 4). Som det var tilfældet med Koldings død, bliver også Justesens død præsenteret gennem shot-reverse-shot klipning, idet seeren forinden skuddet rammer Justesen ser en tysk soldat affyre skuddet. Det



Billede 4

faktum at der kort forinden har været en, om end subtil, subjektiv alignment af Justesens karakter er, sammenholdt med den længere objektive alignment af Justesens karakter i forhold til Koldings, medvirkende til, at der forekommer en større allegiance mellem seeren og Justesens, hvorfor hans død nødvendigvis vil ræsonnere mere hos seeren. Endvidere er det værd at påpege, at Justesens død ikke fremstår lige så makaber, som det var tilfældet med Koldings død, jævnfør det faktum, at der ikke er synlig blod eller andet makabert ved Justesens død. I forhold til krigsfilmens genrekonventioner er det ligeledes interessant, at Justesen oplever en ukontrolleret følelsesmæssig reaktion på mødet med tyskerne og Koldings død, hvilket bliver præsenteret ved 00:39:29, hvor Justesen fortvivlet spørger indtil, hvad der er sket med Kolding og senere ved 00:40:48, hvor

Justesen får en fysisk reaktion præsenteret gennem ukontrollerbar gråd. Således er Koldings individuelle handlinger skadende for resten af kollektivet.

Det rystende håndholdte kamera er en klar kamerastrategi gennem hele 9. april. Det følger mændenes færd, og er således solidarisk med de danske soldater i krigen mod tyskerne. Denne påstand finder eksempelvis sin hjemmel i passagen ved: 01:12:38, hvor det er lykkedes Sand at trække den ene del af sin deling, herunder Andersen og Nørreskov, tilbage, og herefter løber hen til den anden del af delingen bestående af



Billede 5

Gram, Lassen og Justesen. Sand løber op med den anden deling, mens kameraet følger efter ham. Det håndholdte kameras position bliver især tydelig, da Sand sætter i løb, fordi billederne bliver næsten utydelige, som om kameraet kunne være en soldat, der løber sammen med Sand (se billede 5). Den hektiske stemning er skabt på baggrund af ildkampen mod tyskerne, og understreges således af kameraets håndholdte rystende position, men også de hurtige panoreringer eksemplificeret ved 01:12:45, hvor kameraet ubeslutsomt bevæger sig fra side til side, imens det fokuserer på en dansk soldat, knælenede bag en mur for der efter i en rystende panorering at fokusere på Justesens, der står i skjul bag en tønde. Bender forklarer i *Film Style and the World War II Combat*, at især de post-moderne krigsfilm gør brug af en håndholdt kamerastrategi: "The camera may move to follow character movement, to reveal scene geography or to act as a dramatic intensifier" (Bender, 2013, s. 102). I 9. april kan kameraets håndholdte position således aflæses som værende en intensiverende dramatisk strategi, idet kameraet er med til at skabe en intensitet gennem de rystende billeder.

Som nævnt i analysen af Sands ankomst til øvelsesterrænet domineres 9. april lydmæssigt af den diegetiske lyd. I scenerne, hvor soldaterne er i kamp, er den diegetiske lyd præget af skud og brag fra geværer og kampvogne, men disse lyde bliver ofte kontrapunktisk blandet med fuglefløjt. 9. april indeholder dog også non-diegetisk lyd, der fungerer som underlægningsmusik. I 9. april fungerer den non-diegetiske lyd som varslende for den forestående kamp, som soldaterne skal igennem. Ved 00:08:44 ankommer en soldat til øvelsesområdet med besked om, at der er nye efterretninger vedrørende den tyske fremmarch mod den danske grænse, hvorfor øvelsen skal afbrydes. Herefter fades den non-diegetiske lyd ind som underlægning, og musikken, der præges

af en dyb brummende bas og hvinende violiner, skaber et rum for ængstelighed og optrapning af konflikt. De efterfølgende scener foregår i mørke, hvor kun en enkelt projektør fungerer som lyskilde. (se billede x). Projektøren kaster skygger rundt på de mange soldater, hvilket akkompagnerer deres bekymrede udtryk og den dystre

*Billede 6*

underlægningsmusik, således seeren bliver fanget i den stemning, som filmen forsøger at formidle. Den non-diegetiske lyd fortsætter i de efterfølgende scener, og stemningen bliver kun yderligere cementeret ved 00:10:14, hvor en soldat bekymret udtaler: ”40 patroner til hver”. Ved denne udtalelse befinder kameraet sig i et nærbillede, hvor kun han er i fokus, således baggrunden er sløret. Efter han har udtalt ordene ændres fokus, således Andersen nu også er tydelig. Andersen kigger bekymret på Gram, og Andersens blik bliver således katalyserende for klipningen til Gram, der ligeledes synes anspændt ved situationen. Projektøren skaber, som nævnt ovenfor, skygger, hvilket især bliver interessant ved 00:10:40, hvor Sand og Bundgaard observerer udleveringen af patroner. De to herrer fører følgende samtale:

Sand: De fortjener at vide, hvad der foregår

Bundgaard: ”Ja, men nu er det ikke vores beslutning, hr. sekundløjtnant”

Skyggerne i deres ansigt skaber en synlig kontrast mellem lyset og mørket, og kan således aflæses som en stilistisk formidling af den moralske kamp, som begge befalingsmænd indeholder, grundet det faktum, at de besidder viden, som soldaterne ikke har. Den non-diegetiske lyd stilner af ved 00:13:45, da obersten bliver informeret om, at regeringen ikke ønsker, at de danske soldater skal gå i forsvarsstilling ved grænsen. Således bliver filmen efterfølgende kun akkompagneret af den diegetiske lyd. Ved 00:21:54 bliver Sand, Bundgaard og en tredje befalingsmands samtale afbrudt af meldingen: ”Der sker noget i radiatorrummet”. Da meldingen over radioen ved 00:22:27 er: ”grænseoverskridning, grænseoverskridning, vi bliver overrumplet” vender den non-diegetiske lyd tilbage, og da obersten ved 00:22:26 udtaler: ” De hørte det selv. Fjenden har overskredet grænsen, Danmark er i krig. Mine herrer, det er nu, vi skal vise, hvad vi er gjort af”, tager den non-diegetiske lyd til i styrke, og blandet med den diegetiske sirene i de efterfølgende scener bliver seeren mindet om situationens alvor. Den non-diegetiske lyd og den diegetiske sirene skaber

ligeledes en intensitet i scenerne, der skabes på baggrund af det stilistiske udtryk, karakterernes forskelligartede kropssprog, og den subtile italesættelse af situationen. Dog benyttes den non-diegetiske lyd ikke i combatscenerne, hvor kun diegetisk lyd er dominerende. I Benders studie fandt han, at der var stor forskel på, hvorvidt krigsfilmene implementerede den non-diegetiske lyd under combatscenerne. Han forklarer således:

“The absence of music in this scene, as well as the wide-expansive space in which the skirmish takes place, allows the sound of the gunshots to reverberate loudly. By comparison, the gunshots in films with musical accompaniment do not carry as much reverberation and atmospheric reflection simply because the audio oxygen, to use Murch’s terminology, is used up by the amount of music. 40 I think there is arguably an aspect of defamiliarization to this kind of sound design also. In short, the audience expects shootings to be scored dramatically, so when there is this noticeable absence of music they are forced to respond differently than they might have to previous films.” (Bender, 2013)

Der kan dermed argumenteres for, at instruktøren har ønsket at forstærke den diegetiske fremstilling af krigen, hvorfor han har udeladt den non-diegetiske underlægningsmusik i combatscenerne.

9. april indeholder i stor grad den maskulinitet, som Belton teoretiserer, idet filmen domineres af mandlige roller, og kvinder kun tjener som samtaleemne og kærlighedsinteresse for soldaterne. Dog brydes det maskuline, da Sands deling må søge tilflugt i skovhuset, og deres kvindelige vært henvender sig til Sand med følgende tilbud: ”I kan godt gemme jer her hos mig. I kan få høløftet, der er ingen, der vil finde jer der”. Kvinden udfordrer her den maskuline verden, som krigen er bygget op omkring, og Sand ser sig nødsaget til at afslå hendes tilbud med ordene: ”Og hvad skal det hjælpe? Vi er i krig, frue”, hvortil hun responderer: ”Det ville ihvert fald spare de unge menneskers liv”. Igen udfordrer hun krigens maskulinitet, og Sand forklarer: ”jeg værner om de mænd, med alt jeg har. Men jeg har ikke i sinde at gemme dem væk, mens krigen fortsætter, og det ønsker soldaterne heller ikke”. Det bliver her tydeligt, at Sand er nødt til at retfærdiggøre krigen overfor kvinden, og hans afvisning af hendes tilbud er ligeledes en afvisning af de feminine værdier.

Modstandsbevægelsen og besættelsesfilm

Som det er redegjort for i den teoretiske afgrænsning var film, der forholdte sig kritisk til den tyske værnemagt ikke tilladt under besættelsen. Der skulle dog ikke gå lang tid efter tyskerne forlod

Danmark, før de to første danske modstandsfilm, *Den usynlige hær* (1945) af Johan Jacobsen og *De røde enge* (1945) af Bodil Ipsen kunne opleves i danske biografer. Begge film er bearbejdet i Ebbe Villadsens artikel "Besættelsesbilleder. Den tyske okkupation i danske spillefilm" (2000), hvor han komparativt analyserer de to film. Om *Den usynlige hær* skriver Villadsen: "Selv om filmen i lige så høj grad er en kærlighedshistorie, giver den et ganske realistisk og usentimentalt billede af kampen mod besættelsesmagten, præget af næsten-samtidighedens autencitet" (Villadsen, 2000, s. 9). Følgende analyse vil dog ikke tage udgangspunkt i *Den usynlige hær*, men vil have fokus på *De røde enge*.

De røde enge skildrer fortællingen om protagonisten Michael, der fra sin fængselscelle retrospektivt erindrer sin rolle i modstandsbevægelsens sabotørarbejde. *De røde enges* anslag bæres an af dækbilleder af et fængsel med en tilhørende voice-over, der ytrer følgende:

"Enhver kamp har sine helte. Når disse års danmarkshistorie engang skal skrives, så vil heltene fra fængslerne træde frem. Bag de strågrå fængselsmurer, bag små jerngitrede vinduer gik den danske fronts ukuelige soldater. Mange døde, og mange blev mærket for livstid. Men alle kæmpede de med overmenneskelig moralsk og fysisk styrke mod besættelsesmagts brutale vold" (00:00:01)

Denne voice-over er medvirkende til at understrege de montagedækbilleder, som filmens anslag er præget af, og dækbillederne cementerer voice-overens påstand om de strågrå murer og de jerngitrede vinduer. Stilistisk lægger *De røde enge* sig allerede i filmens første scener op ad film noir, som opstod på baggrund af franske filmkritikere, der opdagede en mørke og en kynisme i periodens amerikanske film, hvilket Paul Schrader påpeger i "Notes on film noir" (1996). Han forklarer således: "Never before had films dared to take such a harsh uncomplimentary look at American life" (Schrader, 1996, s. 153)⁴. *De røde enge* er en sort/hvid film, der mestendels

⁴ Bordwell påpeger ligeledes afvigelser i datidens film noir overfor den normative hollywoodfilm, og han forklarer, at den første afvigelse i film noir er, at filmene indeholder "an assault on psychological causality" (Bordwell, 1996, s. 76), hvilket han forklarer ved, at den traditionelle helt er afløst af: "attractive killers, repellent cops, confused actions, gratuitous violence, and weary or disoriented heros" (ibid.). Den anden afvigelse findes i protagonistens kvindelige modstykke, som i film noir kan betegnes som en forførende og potentielt farlig femme fatale. Den tredje afvigelse er et angreb på den normative lykkelige slutning, og den fjerde er en kritik af klassisk stilistik, idet film noir stræber efter at efterligne stemningen hos protagonisten (ibid.). Især det stilistiske er markant i film noir, der generelt er domineret af en low-key lyssætning, som understøtter de mange on-location scener, hvilket stilistisk set trækker filmene i retning af realismen. Samtidig ligger low-key lyssætningen som oftest til grund for de skygger, der ofte dominerer det visuelle i film noir (Jerslev, 1998)

udspiller sig i et mørkt univers både i forhold til filmens lyssætning, men også det faktum, at de fleste scener udspiller sig om natten. Den mørke low-key lyssætning skaber et stilistisk rum, hvor skygger får en central rolle. Påstanden om en stilistisk og narrativ relation til film-noir skal dermed blandt andet findes i den stilistiske anlagte tone.

Allerede ved filmens første scene efter anslaget ses, hvordan skyggerne dominerer filmens mise-en-scene. Protagonisten Michael føres haltende ned gennem en fængselsgang, og lyset der kommer fra højre side kaster mørke skygger over på den hvide væg. (se billede 7). Skyggerne følger ligeledes med,



Billede 7

da Michael kommer ind i sin celle, og herefter indgår i dialog med den tyske fængselsbetjent. Kontrasten mellem mørk og lys bliver tydelig i denne scene, da betjenten ses med en mørkskygge henover ansigtet, hvorimod Michael er oplyst af den spinkle lyskilde. Om end denne fængselsbetjent forsøger at hjælpe Michael i forhold til at give ham cigaretter og sørge for, at han kan få en konvolut, så han kan sende et brev, er skygger ikke desto mindre medvirkende til at skabe en kløft mellem Michael som repræsentant for modstandsbevægelsen og fængselsbetjenten som repræsentant for besættelsesmagten. Da Michael ved 00:04:08 lægger sig i sengen høres pludselig en diegetisk lyd af en sirene, og røgen fra Michaels tændte cigaret fylder langsomt billedsiden, indtil den ved 00:04:32 afløses af en sort skærm med kun to små runde lygter som eneste lys til at bryde mørket. Denne overgang bliver symboliserende for den retrospektive fortælling, som størstedelen af filmen er bygget op omkring.

Den subjektive alignment af Michael stikker ikke dybt, hvilket er baseret på den sparsomme viden, som seeren tilbydes omkring Michaels bevæggrunde for at deltage i sabotørarbejdet, hans privatliv og hans normsæt. Dette bliver da også påpeget af Villadsen, der argumenterer for, at *De røde enges* karakterer fremstår som ”almengyldige typer, tilsyneladende uden indre konflikter” (Villadsen, 2000, s. 10). Om end denne påstand er det muligt enkelte steder at opleve en subjektiv alignment af Michaels karakter. Ved 00:23:30 har Michael en dialog med Toto, der er leder af sabotørgruppen. Samtalen forløber således:

Toto: ”Hvordan synes du, at det går?”

Michael: ”Går?”

Toto: ”ja, synes du, at det går godt?”

Michael: ”Tja, man kan vist nok sige, at det går ganske godt”

Toto: "Det er et sært håndværk, ikke?"

Michael: "Jo, tænk hvor få vi er. Højst 1 eller 2 procent af befolkningen.

Toto: "Ja, og nu er det et spørgsmål, når man ser koldt og nøgternt på det, om de fortjener vores indsats. De hører nogle skud og sover videre, de hører braget af en eksplosion, danser videre"

Michael: "Ja, jeg er stadig naiv og ser frem til en verden, ja forstår du et samfund, der vil beskytte alle de værdier, som er opstået af, ja jeg ved sgu ikke rigtig, hvordan jeg skal give udtryk for det, som opstod af generationers tanker og arbejde. Man kalder det vist kultur"

Toto: "Tror du nogensinde, man vil takke os?"

Michael: "Nej. Jeg er også en dårlig patriot. Hvergang en af os dør, så tvivler jeg på, om det er hele ofret værd. Døden er totalt uden håb. Når vi engang skal samles efter krigen for at feste til fredens ende, så må det bliver forbandet hårkogt, hvis vi kom til at tænke på alle de andre, alle de, som ikke kom med. Det er jo egentlig dem, der arrangerer festen så glimrende for os.

Toto: Ja, men de får jo en værdig død, de bliver jo helte. Selvom heltenavnet jo ikke kan få dem til at stå op af graven igen. Der er en naturlig tabskonto i en hver krig, det må man regne med, men det er vores pligt at slås og dø, hvis det kommer så vidt.

Michael: "Ja, jeg ved det er nødvendigt. Jeg synes heller ikke om at sabotere, det er jo også nødvendigt, det kan ikke være anderledes. Men du ved ikke, hvor jeg længes efter den dag, når man vågner og ved, at den bil, der bremser op ude på gaden kommer med mælk fra mejeriet og ikke fra gestapos hovedkvarter"

Toto: "Det er egentlig tosset, at det er dig, der skal springe mayzfabrikkerne i luften. Hvad pokker slås du egentlig for?"

Michael: "Jeg vil ikke skuffe dig med mit svar"

Toto: "Kom du bare, Mig skuffer du ikke"

Michael: "Jeg slås, fordi jeg ville skamme mig over mig selv, hvis jeg ikke var med i kampen på den ene eller anden måde"

I denne samtale bliver det således åbenbart for seeren, at Michael ønsker fred, men kæmper i et forsøg på ikke at skuffe sig selv, og at han samtidig kæmper med at forene sig med de dødsfald, som kampen mod tyskerne har medført. Dette er med til at styrke den subjektive alignment, således det er muligt at skabe allegiance mellem seeren og Michael. Belægget for denne påstand forefindes i det faktum, at Michaels karakter som den eneste af filmens karakterer gennemgår en egentlig subjektiv alignment, hvorfor han i forhold til de øvrige karakterer fremhæves. Men denne specifikke fremhævelse af Michael er ligeledes modstridende i forhold til den teoretiske afgrænsning af genrekonventionerne for krigsfilm, der foreskriver et fokus på kollektivet frem for individets. Michael og Totos samtale foreviser ligeledes en skepsis i forhold til formålet med deres arbejde, hvilket udtrykkes i sætningen: "Hvergang en af os dør, så tvivler jeg på, om det er hele

ofret værd. Døden er totalt uden håb”. Således betvivler deres samtale den morale, som de kæmper under, hvilket yderligere udfordres af hans kvindelige bekendtskab, Ruth, der ved 00:33:40 udtrykker sin sorg over potentiel at kunne miste ham. Ruth er således inde at udfordre den maskulinitet, som Michaels sabotørarbejde er opbygget omkring, hvilket er i tråd med Belton teori om det feminines udfordring af krigens maskuline verden.

Stilistisk repræsenteres krigen eksempelvis ved 00:42:30, hvor Michael og de andre sabotører gør klar til at springe Mayz fabrikkerne i stykker, fordi de producerer våben for herefter at levere dem til tyskerne. Michael gør klar til sprængningen, da der pludselig høres høje diegetiske skud. Der klippes til et totalbillede af Michael og de andre sabotører på vej ind i mayzlastbilen, hvorefter der klippes til en mørk skærm, der kun brydes af lyset fra to forlygter. Lygterne stammer fra en bil fyldt med tyske soldater, og de hvinende bremses blandet med den diegetiske lyd af skud skaber en dramatisk sonisk overflod. Ved 00:44:36 klippes til Michael, der løber mellem salver af skud, for herefter at blive skudt ned af en tysker. Fra liggende position formår Michael at skyde tyskeren, hvilket seeren oplever gennem shot-reverse-shot, hvor Michael affyrer skuddet og der efterfølgende klippes til tyskeren, der bliver ramt af et skud. Kameraet befinder sig herefter i frøperspektiv med fokus på Michael, der kryber hen over jorden hen til detonatoren. Der klippes til en super-total beskæring, hvor kameraet stadig befinder sig i frøperspektiv, nu dog bag Michael med mayz-fabrikken i baggrunden, der grundet kameraets position virker endnu større. Michael formår at sprænge fabrikken, og lyset fra eksplosionen bryder mørket et kort øjeblik. Modsat analysen af 9. april er combatscenen i *De røde enge* repræsenteret gennem et statisk kamera. Forskellen på de to kamerastrategier skal, ifølge Bender, findes i det faktum, at 9. aprils er en postmoderne krigsfilm, som følger andre konventioner end 1940'ernes krigsfilm: ”The 1940s films [...] all use a stable, mounted camera and generally keep it in a fixed position” (Bender, 2013, s. 103)

Ved 00:50:12 befinder Michael sig i en afhøring, der udføres af Sturmbannführer Mackensen. Da Michael nægter at svare på Mackensens spørgsmål, tys til torturmetoder, og seeren bliver således vidne til, at Michaels hænder låses fast i et torturretskab. Mackensens toneleje har op til dette tidspunkt lagt i et almindeligt leje, men ved 00:51:08 hæver han umotiveret stemmen, og giver ordre til, at torturen mod Michael skal påbegyndes. Kameraet befinder sig under torturen bag Michael i en over-the-shoulder beskæring, hvor Mackensen ses frydefuldt reagere på Michaels smerte, der til seeren bliver kommunikeret gennem smertehyl og kropslige reaktioner fra Michael.

Herefter klippes til et nærbillede af Michael, hvor sveden hagler af ham, mens han kropsligt forsøger at underminere den smerte han gennemgår, og i et senere nærbillede ses blodet løbe ud af Michaels ene næsebor indtil han ved 00:51:40 stikker i et gennemtrængende skrig af smerte.

Ved 01:18:46 er det lykkedes Michael at undslippe likvidering med hjælp fra Steinz. Han sidder nu i en bagerforretning og venter på Toto, da den diegetiske lyd af et ur der tikker fylder lydsiden. I et nærbillede af Michael oplever seeren hans emotionelle reaktion på urets tikken, og billedesiden fades ud, således både uret og Michael ses. Ved et af urets slag synliggøres Drejer, der står bundet til en pæl, og mens uret slår klippes til tyske soldater, der på rad og række sender skud afsted, hvorefter der klippes til Michael, der nu har et fuldt emotionelt sammenbrud, og bryder dermed selv den maskuline facade.

Besættelsestiden blev ikke kun filmisk bearbejdet i datidens samtid, men har også senere været historisk tematisk fundament for danske film. *Drengene fra Sankt Petri* (1991) af Søren Kragh-Jacobsen, *Flammen og Citronen* (2008) af Ole Christian Madsen og *Hvidsten gruppen* (2012) af Anne-Grethe Bjarup Riis er eksempler på nyere danske historiske film omhandlende besættelsen og modstandsbevægelsen. Følgende afsnit vil analysere *Flammen og Citronen*.

Som det er tilfældet i *De røde enge* er *Flammen og Citronens* anslag ledt an af en voice-over:

”Kan du huske, da de kom? Kan du huske 9. april? Det tror jeg, du kan. Det kan alle. De var pludselig alle vegne. [...] Alle de tyske korps, tyske nazister, danske nazister. De kom alle frem fra mørket. De havde bare ventet på dagen. Og gik du ud og så på det? Hvad tænkte du?

Denne voice-over akkompagneres af en non-diegetisk underlægningsmusik og dokumentariske billeder af København fra den tyske besættelse d. 9. april 1940. Anslagsmæssigt er det således muligt at trække paralleller mellem *De røde enge* og *Flammen og citronen*, i forhold til det dokudramatiske⁵ anslag. Det dokudramatiske er ligeledes aktuelt i forhold til det paratekstuelle, idet omslaget til *Flammen og citronen* har følgende påskrift: ”Frit baseret på virkelige hændelser”.

Flammen og citronen er baseret på de to modstandsfolk Bent Faurschou-Hviid og Jørgen Haagen Schmith, der under den tyske besættelse kæmpede sammen med de resterende medlemmer

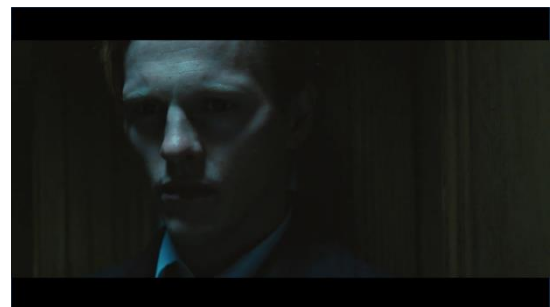
⁵ Det dokudramatiske bliver af Ib Bondebjerg i *Virkelighedens fortællinger* defineret som virkelige begivenheder, der bliver fortalt gennem en fiktiv dramatisk frihed. Den fiktive form realiseres gennem skuespillere, men stilistisk og strukturelt er den opbygget af dokumentariske elementer. Formålet med denne undergenre til dokumentaren er at formidle information og virkelighed gennem drama og følelser (Bondebjerg, 2008, s. 121)

af modstandsgruppen, Holger Danske, der stod bag sabotage, hjælp til flygtninge og drab på danske støtter til nazismen. Flammen fungerer som filmens fortæller, og er således også stemmen bag anslagets monolog. Det faktum at Flammen er en del af den fortalte verden gør ham til en homodiegetisk fortæller⁶.

I analysen af *De røde enge* er der argumenteret for, at det mørke stilistiske univers med dominerende skygger lægger sig op ad film noir. I *Flammen og Citronen* præsenteres ligeledes et mørkt univers, der lægger sig op ad film noirs dystre stilistiske univers. Ved filmens første likvidering ses Flammen, Citronen og Kap ringer på ved Østergaard Petersen under påskud af en blomsterlevering fra dagmarhus, mens Flammen gemmer sig bag døren, og Citronen står i skjul et stykke derfra. Begge protagonister befinder sig i denne scene indhyllet i skygger (se billede 8 og 9). Skyggerne, der skabes i kontrasten mellem lys og mørke, bliver ligeledes et symbol på den sindstilstand, som citronen befinder sig i. I bilen på vej til likvideringen ses Citronen indtage piller, som han skyller ned med alkohol. Sammenholdes dette med hans ansigtsudtryk, sveden, der som et vådt tæppe lægger sig over hans



Billede 9



Billede 8

ansigt, og hans afsky, da Flammen likviderer Østergaard Petersen formes fundamentet for det person-schemata, som omdanner hans karakter. Det er samtidig også med til at skabe en subjektiv alignment af hans karakter. Citronens afsky fortsætter, da Flammen likviderer den nazistiske redaktør Gaust ved 00:08:17, og igen ved 00:26:53, hvor han har fået til opgave at likvidere en kvindelig stikker, men opgivende vender tilbage til bilen, hvor flammen venter med ordene: ”Jeg kunne ikke. Jeg ramte hende kun i skulderen. Jeg kunne sgu ikke. Jeg har aldrig slået nogen ihjel før, Bent. Undskyld”. Sammenholdt med Citronens tydelige afsky og kropslige ubehag, synes denne scene at cementere Citronens person-schemata og den subjektive alignment af Citronens

⁶ I bogen *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1980) klarlægger narratologen Gerard Genette retningslinjerne for det narrative fortællerforhold. Han skildrer mellem den homodiegetiske fortæller, som er en fortællertype, der tilhører den fortalte verden, og den heterodiegetiske fortæller, der står uden for tekstens univers. (Genette, 1993, s. 245ff)

karakter bliver ekstra forstærket. Seeren er allerede blevet gjort bekendt med oplysninger om Citronens bevæggrunde for at gå ind i modstandskampen, da den homodiegetiske fortæller ved 00:08:28 fortæller følgende om Citronens historie:

”Alle har deres grunde. 9. April står Jørgen og ser tyskerne marchere gennem byen. De endeløse rækker af soldater får det hele til at vende sig i ham. Han får kvalme, den kvalme bliver ved. Indtil den dag forrige sommer, hvor han går ind i en radioforretning i Istedgade for at købe en radio til sin kone. I baglokalet stod de og trykte ildegale blade. Jørgen møder endelig nogen, der tænker ligesom ham selv. Og inden længe er de i gang med illegale aktioner. Jørgen og et par andre er de eneste, der er tilbage fra den gruppe. Alle andre er enten flygtet til Sverige, slået til lirekassemænd inde i Vestre Fængsel. Eller de er døde. Skudt ved pælen. Men Jørgen, Jørgen blev ved. Smugler engelske pilotter over sundet om natten, hjælper med sprængstof til sabotørerne, tager piller for at holde sig vågen, organiserer våben, alt. Og så kører han sammen med mig”

Denne monolog forklarer således, at Jørgen følte fysisk ubehag ved synet af de marcherende tyskere, og der kan derfor argumenteres for, at denne fysiske ubehag til stadighed forfølger ham både i forhold til sit had til tyskerne, men også i sine problemer med likvideringerne. Endvidere bliver det forklaret, at hans engagement i modstandsbevægelsen er så stort, at han må ty til medikamenter for at holde sig vågen. Men Citronens mislykkede forsøg på likvidering får ligeledes konsekvenser for Flammens principper. Flammens karakter er bygget op omkring et andet person-schemata, idet han i sammenligning med Citronen fremstår mere kynisk, hvilket underbygges i hans rolle som den likviderende, der ikke tøver med at trykke på aftrækkeren. Dog bliver seeren præsenteret for en mere empatisk side af Flammen, da han overfor Aksel Winther afslår at skyde kvinder, hvilket han efterfølgende begrundet overfor Citronen gennem følgende dialog:

Flammen: ”Vi skulle skyde den her kvinde. Hende der, der stak Finn. Jeg var ude på trappen, jeg bankede på, hun åbner døren, jeg trykker af, men af en eller anden grund når hun at fortælle mig, at hun ikke er rigtig stikker. Hun har bare stukket ham, fordi han har svigtet hende. Han har lovet at gifte sig med hende, men han havde glemt at fortælle hende, at han allerede var gift i forvejen. Hun var en ensom svigtet kvinde. Hun stod der og gloede på mig, og jeg kunne ikke trykke af. Hun græd og græd og græd. Jeg kunne ikke. Jeg pissede i bukserne og løb. Ugen efter stak hun to mere. Jeg svor det ikke skulle ske igen.

Citronen: ”Hvorfor kunne du ikke?”

Flammen: ”Jeg glemte, at det ikke er mennesker, vi skyder. Det er nazister. ”

Denne samtale tjener som en subjektiv alignment af Flammens karakter, og er samtidig et udtryk for empati i forhold til beskrivelsen af den ensomme svigtede kvinde, som han ikke nænnede at skyde. Dog brydes empatien af en kynisme, da han retfærdiggør deres handlinger med ordene ”jeg glemte, at det ikke er mennesker vi skyder. Det er nazister.” Det faktum, at Citronen ikke formår at slå den kvindelige nazist ihjel fordrer, at Flammen må gå på kompromis med sine principper, hvilket stilistisk understreges af den pludselig non-diegetiske underlægningsmusik, der indtræffer i det øjeblik, Citronen siger: ”Undskyld Bent”. Flammen stormer ud af bilen, og op i opgangen. Mens den non-diegetiske lyd tiltager, sparker han døren ind. Kameraet skifter fra relativt statisk til et rystende håndholdt kamera, der er med til at understøtte den non-diegetiske lyd. Da Flammen sparker døren ind til den givne lejlighed, følger kameraet efter ham som en tro følgesvend, der på tæt hold observerer ham. I en scene uden klip følger kameraet Flammen rundt i lejligheden og hen til badeværelset, hvor ofret står og tager sig af de skader, som Citronens skud har forvoldt. Der er en beslutsomhed indlejret i Flammens bevægelser helt frem til tidspunktet, hvor han peger pistolen mod kvindens tinding. Hun vender langsomt hovedet og når kort at ryste på hovedet, hvilket prompte afføder en reaktion fra Flammens, der skubber hendes ansigt væk, hvorefter han trykker på aftrækkeren, og blodet splatter op mod badeværelses hvide væg. Idet Flammen trykker på aftrækkeren, trækker kameraet sig forskrækket tilbage på samme måde, som Citronen ved de øvrige likvideringer har udtrykt kropsligt afsky. Flammen vender sig efter likvideringen mod kameraet, og hans hurtige åndedrag og svedige ansigt afslører, at den kynisme han tidligere har udvist under likvideringerne ikke på samme måde er til stede ved denne episode. Der kan her argumenteres for, at Flammens ubehag ved situationen stammer fra kvindens femininitet. Flammen og Citronen lever under et normsæt, der ikke er sammenligneligt med samfundets normative regelsæt. Dermed kan de retfærdiggøre deres handlinger gennem forståelsen af, at de kæmper det godes sag mod det onde. Men da Flammen skal likvidere den kvindelige nazist er hendes femininitet en trussel mod krigens maskuline normsæt, hvorfor det er en udfordring for Flammen at likvidere hende. Det er dog ikke kun ved den kvindelige nazist, at Flammen og Citronen bliver udfordret af det feminine. Dette sker også gennem deres kvindelige modstykker repræsenteret henholdsvis gennem Flammens kærlighedsinteresse, Ketty Selmer, og Citronens kone, Bodil. Men de to kvinder repræsenterer forskellige sider af det feministiske. Bodil er symbolet på det hjemlige og kærlige, men er samtidig også repræsentant for det familiære liv, som Citronen har måtte forlade for at deltage i krigen. Ketty er derimod en klassisk forføriske, der

tryllebinder Flammen i en farlig flirt. Hun bliver således filmens femme fatale, og Flammens forhold til hende får alvorlige konsekvenser.

Stilistisk anskues det, at kameraet i *Flammen og Citronen* veksler mellem en mere eller mindre statisk position i de scener, som forekommer rolige, og modsat benyttes det håndholdte rystende kamera i de passager, hvor filmens scener har en alvorlig og action-fyldt kvalitet, hvilket eksempelvis kan ses i scenen ved 00:47:17, hvor Citronen påtager sig ansvaret for at dræbe Gilbert efter Flammens mislykkede forsøg. Scenen tager sit udspring med et statisk total-billede af en dør med tallet 27. Kameraet befinder sig i et let frøperspektiv, og imens døren går op foretager kameraet et let tilt men forbliver statisk. Gilberts kone, Gilbert og to gestapovagter kommer ud af døren, og kameraet dollytracker langsomt tilbage. Der klippes til Kap og Citronen, der kommer gående ned af en vej. Kameraet tracker deres gang i en statisk position. I totalbilledet af Kap og Citronen ses nu også de to gestapo vagter, og der klippes hurtigt til et nærbillede, hvor kameraet befinder sig bag Kap og Citronen, mens Gilbert og Gilberts kone anes i mellemrummet mellem Kap og Citronen. Herfra skifter kameraet karakter fra en statisk velkontrolleret position til et rystende håndholdt kamera. Dette skift sker i takt med en pludselig non-diegetisk lyd, der understøtter det rystende kamera og det diegetiske skud fra Citronens pistol. I rystende håndholdte panoreringer oplever seeren Citronen likvidere Gilbert, Gilberts kone og de to vagter. Skiftet mellem det statiske og det håndholdte kamera kan også eksemplificeres gennem scenen ved 01:18:48, hvor Flammen og Citronen ankommer til commercial wine company i en søgen efter Winther. Der forekommer en shot-reverse-shot samtale mellem Flammen og bartenderen, hvor kameraet er overvejende statisk. Samtalen mellem bartenderen og Flammen forløber således:

Flammen: "Er Winther her?"

Bartender: "I skal komme væk. Winther er stukket af til Stockholm. De har optrevlet det hele. Kom nu væk for satan"

Citronen har i mellemtiden ledt efter Winther i baglokalerne, og kommer ud til Flammen og Bartenderen i det bartenderen siger: "Kom nu væk for satan". Der klippes til et close-up af Flammen, der nikker diskret, hvorefter der klippes til et over-the-shoulder halv-nærbillede af Citronen, hvor to mænd anes i den ufokuserede baggrund (se billede x). Der klippes endnu engang, og nu befinder kameraet sig bag de to mænd, og i et totalbillede ses fra mændenes perspektiv Flammen og Citronen, der trækker deres pistoler og skyder. Herefter er scenen præget af et stilistisk kaos, ført an af det håndholdte kamera, der har brudt med det statiske, der ellers har været

benyttet i scenen. Med den diegetiske lyd af skud og glas der sprænges, skaber det rystende kamera en intensitet og action i scenen.

Ovenfor er der argumenteret for, at *Flammen og Citronen* indeholder en stor objektiv og subjektiv alignment af de to protagonister, hvorfor allegiancen mellem seeren og Flammen og Citronen har gode vilkår. Gennem den objektive og subjektive alignment bliver seeren ført med i Citronens udvikling fra skræmt mand, der ikke kunne slå ihjel til anti-helten, der alene kæmper mod en hær af tyske soldater. Ligeledes har seeren mulighed for at følge Flammens udvikling fra en kynisk og idealistisk mand, til en mand der udfordres af filmens femme fatale i skikkelse af Ketty Selmer. Forskellen i de to protagonisters udvikling manifesterer sig især gennem deres død, der narrativt og stilistisk præsenteres på vidt forskellige måder. Citronen befinder sig i et palæ i Chalottenlund. I en close-up beskæring af Citronens øjne høres på lydsiden Flammens stemme der siger: "Pas på dig selv Jørgen", hvorefter han rejser sig fra sengen og går hen til vinduet, hvor han kan konstatere, at tyske soldater myldrer frem i hobevis. Der klippes montage-lignende mellem Citronen og de tyske soldater indtil 01:52:37, hvor han sætter sig i en stol i hjørnet, hvorefter lydsiden pludseligt og voldsomt fyldes af lyden fra maskingeværernes skud, der splintrer ruden. Citronen vælger at tage kampen op, om end montageklipningen har forevist, hvor ulige en kamp det bliver, såfremt antallet af tyske soldater tages i betragtning. Scenen er makaber og voldsom, og en overflod af diegetiske skud dominerer scenen. Der klippes parallelt mellem Citronens kamp, og Flammes, der ses siddende sammen med sin værtsfamilie, da de tyske soldater indfinder sig hos ham også. De to forløb opleves næsten kontrapunktisk i forhold til den ro, som Flammen udviser kontra den intensitet og action, som udspiller sig hos Citronen. Da Citronen må se sig besejret, bevæger han sig ud af huset. I en halv-nær beskæring ses Citronen således slæbe sig selv gennem røgen fra maskinpistolerne, der blandet med solens stråler skaber en blålig tåge omkring ham (se billede x). I næste klip letter tågen, og i en halv-total beskæring, hvor kameraet befinder sig bag Citronen åbenbares nu muren af tyske soldater med maskinpistolerne rettet direkte mod Citronen. Flammen vælger derimod at tage sit eget liv ved hjælp af en giftkapsel, hvorfor han allerede er død, da tyskerne trænger ind til ham. I næste klip ses et super-total billede af Citronen, der er omringet af tyske soldater. Citronen løfter sin pistol, og i næste makabre klip ses hans krop i en halv-nær beskæring blive gennemhullet af kugler fra de tyske geværer. Således cementeres den subjektive alignment af de to karakterers udvikling gennem filmen.

Det kan diskuteres, hvorvidt film såsom *De røde enge* og *Flammen og Citronen* kan defineres gennem krigsfilmens genrekonventioner grundet det faktum, at protagonisterne i disse film ikke er soldater. I den teoretiske afgrænsning er der redegjort for den polemik, som netop krigsfilmsgenrens teoretiske fundament har været genstand for. Når dette speciale vælger at medtage disse modstandsfilm sker det på baggrund af filmenes fokus på krigen som tema, men samtidig også filmenes ligheder med genrens konventioner. I den teoretiske afgrænsning er der redegjort for, at krigsfilm præsenterer et alternativt norm- og regelsæt, der ikke harmonerer med almindelig moral og etik. Når flammen siger: ”Det er ikke mennesker, vi dræber, det er nazister” godtgør han det faktum, at de har til opgave at likvidere andre mennesker. Således er denne udmelding en måde at retfærdiggøre det normsæt, som *Flammen og Citronen* arbejder under, og som samtidig er en genremarkør i forhold til krigsfilmsgenren. Ligeledes er samtalen mellem Michael og Toto i *De røde enge* et forsøg på at klarlægge det normsæt, som de opererer indenfor. Både Michael, *Flammen* og *Citronen* udfordres i forhold til deres engagement i krigen af de feminine kræfter, som henholdsvis Ruth, Ketty og Bodil repræsenterer. Om end de tre protagonister rent professionsmæssigt ikke kan kalde sig soldater, kan der dog trækkes flere paralleller mellem modstandsfolket og de professionelle soldater blandt andet det faktum, at de begge kæmper de som repræsentanter for det gode, der kæmper mod det onde.

1864 – den håbløse krig

1864 – Brødre i krig (2015) af Ole Bornedal er den filmiske udgave af tv-serien *1864* (2014), hvor Bornedal har sammenklippet tv-seriens knap otte timers materiale ned til to timers spillefilm. Filmen centrerer omkring krigen i 1864, og følger de to protagonister Laust og Peter, der efter en opvækst på landet melder sig frivilligt til krigen i 1864. Filmens anslag er skabt gennem prospektive montageklip, der varsler seeren om filmens forestående krigsscener. Anslaget scener udspiller sig i en krigszone, hvor lyset fra solen og røgen fra de mange skud skaber et gråligt lys. Råbet fra soldaterne og lyden af skud fra geværer og kanoner er medvirkende til at



Billede 11



Billede 10

understrege den intense stemning, som scenerne indeholder. Det er i anslaget, at seeren første gang stifter bekendtskab med filmens to protagonister, da Peter ved 00:01:17 ses i en halv-nær beskæring, imens han står på en bakketop og råber: "Laust". Herefter klippes til et totalbillede, hvor Peter anes i baggrunden på bakketoppen, og Laust befinder sig i forgrunden, hvor han febrilsk råber: "Peter". Anslagets grufulde og grålige scener (se billede 10) står i skærende kontrast til den efterfølgende scene, hvor solens stråler oplyser en baby, der ammes ved et kvinde bryst (se billede 11). Kontrasten mellem slagmarkens mørke og dystre billeder og de varme og lyse farver ved den kvindelige barm understreger filmens kontrast mellem de to plot-dele, som narrativen er opbygget omkring, nemlig plottets skiftende fokus på Laust og Peters hjemstavn og krigens dystre univers.

Den objektive og subjektive alignment af de to protagonister er særdeles herskende i hjemstavnsplotdelen, hvor seeren bliver præsenteret for de karakterers opvækst. Denne plot-del ledes an af et dækbillede af lyse marker med en harmoniserende diegetisk lyd af fuglefløjt. Hjemstavnsplotdelen er en lang objektiv og subjektiv alignment, hvor seeren bliver bekendt med de to protagonisters person scemata og karaktertræk, men samtidig også de to brødres indbyrdes forhold. Der forekommer at være stor forskel på de to brødre. Peter er den belæste, der i høj grad interesserer sig for bøger og historie, hvor Laust fremstår som den mere nysgerrige og eventyrlystne af de to brødre. Kontrasten mellem de to brødre er især skildret i scenen ved 00:05:08, hvor brødrenes far er vendt hjem efter krigen. Faderen overrækker Peter en bog med titlen: "Flora og vækster i Skandinavien", hvilket Peter er yderst begejstret for. Faderen meddeler herefter, at han ikke har kunne få en bog til Laust også, der tappert respondere med: "Jeg skal heller ikke bruge noget", hvorefter faderen overrækker ham spidsen af sit gevær. Laust' nysgerrighed og eventyrlyst eksemplificeres ligeledes i scenen ved 00:02:24, hvor Laust, Peter og en nabodreng sidder på høloftet og eksperimenterer med onani. Laust udviser her stor interesse i den tredje drengs sædkrukke, og stikker ligeledes en finger ned og lugter til det. Peter er derimod den, der udviser størst entusiasme, da Inge viser dem baronens fine bibliotek ved 00:10:49. Den største forskel i de to brødres person schemata kan dog aflæses i scenen ved 00:13:55, hvor drengene er blevet frifundet fra anklagen om, at de skulle have stjålet fra baronen:

Faderen: "Drenge, det er vigtigt at kunne sige undskyld. Undskyld, jeg skulle have stølet på jer, derfor skal I nu stikke mig en på kassen.

Moderen: "Hvad?"

Faderen: "Jeg stak jer en på kassen, en I ikke havde fortjent, og nu skal I give mig en tilbage, kom"

Laust skubber resolut den modvillige Peter han mod faderen, men Peters ubehag ved opgaven bliver tydelig i det første slag, der ikke bærer meget pondus med sig. På trods af faderens opildnende ord formår Peter heller ikke anden gang at sætte ordentlig kraft bag slaget. Laust tøver dog ikke et sekund med at slå faderen med en sådan kraft, at selv faderen bliver overrasket og han er efterfølgende et par sekunder om at komme til sig selv igen. Peter italesætter selv deres forskel ved 00::26:14, hvor de har følgende samtale:

Peter: "Det kan være, jeg bliver kaptajn, og så kan du få lov at pudse mine støvler"

Laust: "Ja, du er så skide klog"

Peter: "Ja, jeg er ham den kloge. Du er bare ham med musklerne"

Forskellen mellem de to plot-dele er især udtrykt i filmen æstetiske udtryk. Hjemstavnen er præget af et stilistisk lyst univers, hvor solen tjener som lyskilde, og diegetisk fuglefløjt pryder lydsiden. Kameraet er mestendels statisk, og de lange scener med få klip er medskabende til den idylliske stemning som denne plot-del præsenterer. Endvidere er den non-diegetiske lyd stemningskabende for den idylliske verden, og da Laust og Peter forlader hjemmet for at drage til session er den non-diegetiske lyd med til at cementere den glæde, som både Laust og Peter udviser, da de ved 00:26:05 løber langs de hvide lagner på tørresnoren. Den anden plot-del, der omhandler Laust og Peters tid som soldater er på mange måder diametral modsætning af hjemstavnsscenerne. Sessionsscenen ved 00:26:30 fungerer som overgangsscene mellem de to plot-dele. Denne scene er holdt i de samme lyse og rolige scener, som hjemstavnsscenerne indeholder, og den non-diegetiske lyd fra scenen, hvor brødrene løber langs de hvide lagner er videreført til denne scene. Men ved 00:27:18 skifter mise-en-scene og lyset, da de nye soldater står på rad og række i silende regn. Kameraet skifter langsomt fra en statisk position til et håndholdt kamera, hvilket især kommer til udtryk, da Wilhelm Dinesen langsomt bevæger sig frem mod Johan ved 00:27:46. Det håndholdte kamera befinder sig ved Johan i en over-the-shoulder halv-total beskæring. Da Dinesen bevæger sig frem mod Johan skifter kameraet position, og befinder sig nu ved Dinesen i en over-the-shoulder halv-total beskæring. Dinesen bevæger sig tættere på Johan, og det håndholdte kamera bevæger sig med i samme beskæring. De to har følgende samtale:

Dinesen: "Dig har jeg hørt om, dine evner, man siger, du er synsk. Hvad tænker jeg så på lige nu?"

Johan: "Hvorfor spørger om noget, De selv kan svare på?"

Dinesen: "Kommer krigen?"

Johan: "De behøver man ikke være synsk for at svare på"

Under denne samtale øges klippertytmen, og samtalen bæres frem af shot-reverse-shot klipninger, hvor seeren får mulighed for at få indsigt i de respektive parterers reaktion på det sagte, og denne øgede klippertytme er ligeledes med til at skabe en intensitet i scenen, som ikke tidligere er præsenteret for seeren. Deres samtale er således med til at understøtte denne intensitet med spørgsmålet: "kommer krigen", og Johans svar: "Det behøver man ikke være synsk for at svare på". Netop denne passage er således varslende for de forestående begivenheder, og fungerer ligeledes som en cementerende forståelse af, at lykken som hjemstavns-scenerne repræsenterer er ovre. Om end der her påstås, at kameraet indtager en mere rystende karakter ved denne scene, så forbliver kameraet relativt statisk, også i scener, hvor narrativen indbyder til hektiske begivenheder, hvilket eksempelvis er tilfældet ved 00:51:56, hvor Laust' gruppe mister grebet om kanonen, og Laust herefter bliver trukket efter den ned af bakken. Kameraet forbliver statisk, og bevægelsen i billedet skabes således udelukkende gennem Laust' bevægelser. Ligeledes forbliver kameraet relativt statisk, da Peters gruppe bliver indhentet af tyske ryttere ved 00:54:06. Soldaterne ses løbende gennem skoven, og kameraet befinder sig i frøperspektiv. Der klippes til et totalbillede af landskabet, hvor kameraet langsomt langsomt bevæger sig frem i en statisk position. Herefter klippes til et nærbillede af Peter, hvis tunge åndedrag akkompagnerer den non-diegetiske musik, imens kameraet langsomt zoomer ind på ham. Herefter krydsklippes mellem de forskellige soldater, og landskabet, og især Einars tunge paniske åndedrag skaber en intensitet i scenen. Det rolige kamera er medvirkende til at understrege den suspense, som scenen indeholder, da det skaber en fornemmelse af stilhed før stormen. Forløsningen indtræffer ved 00:56:36, hvor x råber "FYR", og de danske geværers skud bryder stilheden, efterfulgt af de tyske soldaters råben. Forløsningen er dog kortvarig, da de tyske soldater når frem til Peter og de øvrige danske soldater, inden de kan nå at lade deres geværer på ny. Tyskerne beder de danske soldater om at sætte sig på knæene, og da en af de danske soldater stadig er i færd med at lade sit gevær, går den tyske leder hen til ham og retter pistolen mod hans hoved. I et over-the-shoulder shot fra bag den danske soldat, ses den tyske soldat ytre ordene: "Du, nimm die mütze auf". I en shot-reverse-shot klipning mellem den danske soldats over-the-shoulder beskæring, og den tyske soldats point-of-view beskæring, hvor pistolens udløb er i fokus, ses den danske soldat nervøst fjerne kasketten, indtil den tyske soldat trykker på aftrækkeren, hvorefter en overdøvende diegetisk lyd fra pistolens skud

overdøver Einars klynken i et kort sekund. Det hektiske i scenen bliver således skabt gennem den høje diegetiske lyd fra pistolens skud, Einars klynken og den danske soldats ansigtudtryk, hvor frygten er malet i hans ansigt, men intensiteten bliver ikke hjulpet på vej af et rystende kamera.

Den non-diegetiske lyd har stor betydning i 1864, som det også er argumenteret for tidligere i denne analyse. Ved 01:26:16 får den non-diegetiske lyd dog en dominerende narrativ funktion, da lyden af et tikkende ur er den eneste lyd i det efterfølgende minut og 20 sekunder. Den non-diegetiske altoverdøvende lyd af det tikkende ur indtræffer, da Johan og Diedrich beordrer mændene i skyttegraven til at grave huller for deres egen beskyttelse. Da al lyd bliver erstattet af det tikkende ur igangsættes en montageklipping, hvor der veksles mellem en tysk officer med et lommeur, Inge, der er gået i fødsel, et total-dækbillede af Dybbøl mølle, en halv-total beskæring af Peters deling, et halv-nær af Obersten, der som den tyske soldat står med et lommeur, dækbilleder af kanoner og dollytracking af tyske soldater, der sliber deres spyd. Herefter vender billedsiden igen tilbage til Inges fødsel, herefter til Johans deling, der graver, endnu engang klippes til Peters deling, hvorefter der endeligt klippes til den tyske officer, der endnu engang kigger på sit lommeur for derefter at vende hovedet og nikke. Herefter klippes til et nærbillede af en pistol, hvis diegetiske skud bryder den nondiegetiske lyd af det tikkende ur. Hele denne montageklipping fremstår som en varsling. Tiden rinder ud, og de mange soldater, der portrætteres i klipningen udviser enten utryghed eller forventningsglæde. Hele denne passage leder op til filmens krigslige kulmination. Da skuddet fra pistolen bryder det non-diegetiske urs tikken, bliver det startskuddet til de næste 16 minutters combatscener. De mange kanoner affyres, og kuglerne svæver over nattehimmelen som en stjerneskudsregn (se billede 12), og da disse efterfølgende falder til jorden i kæmpe eksplosioner, bliver de ligeledes katalyserende for kameraets fririvelse fra den statiske position. Skrig, brag og eksplosioner fylder billede- og lydsiden, og ilden fra



Billede 12

de forskellige kugler er den eneste lyskilde i mørket. Kameraets pludselige rystende bevægelser sammenholdt med den diegetiske lyd af brag og skud og en lang montageklipping mellem scener af soldater, der forsøger at søge dækning, skaber et æstetisk virvar, hvor det for seeren er svært at finde et fokuspunkt. Ved 01:29:01 klippes til Laust og en anden soldat, der falder til jorden i skyttegraven i forsøget på at søge ly fra skuddende, der hærger omkring dem. Laust lyses op af

lyset fra en eksplosion, da han løfter hovedet. Den anden soldat løfter ligeledes hovedet, og da Laust kigger på ham klippes til et nærbillede af den anden soldat, der med blikket fæstnet direkte i kameraets linse åbner munden, hvorefter blodet flyder ud gennem hans hvide tænder. I et over-the-shoulder klip befinder kameraets sig nu bag den døende soldat,

*Billede 13*

og Laust' forfærdede udtryk kommer til syne i takt med, at den døende soldat falder til jorden. Montageklipningen fortsætter indtil kameraet i en kort stund stopper op ved 01:29:27, da to soldater omgivet af flammer kommer løbende mod kameraet som to levende lyskilder, der oplyser skyttegravens forfærdelige virkelighed (se billede 13). Kameraet finder ligeledes en kort stunds hvile ved 01:29:37, hvor en granat fæstner sig i skyttegravens jord, hvorefter der klippes til et totalbillede af Laust og Johan, der forfærdet går i stå ved synet af den brændende granat. I næste klip følger kameraet de to soldaters flugt fra en position ved jorden, og med rystende bevægelser simulerer kameraet de to soldaters flugt. Der klippes igen til granaten, hvorefter der klippes til Laust, der forfærdet kigger sig omkring, alt imens den diegetiske lyd lader seeren vide, at granaten er sprunget. Dette cementeres i det efterfølgende klip, hvor billedsiden præget af lyset og ilden fra granaten, og en nøgen mand ses herefter falde til jorden med alvorlige brændskader på kroppen (se billede x og x)

*Billede 14**Billede 15*

Undervejs i combatscenen forekommer en subtil tidsindikator. Denne indtræffer ved 01:30:10, hvor der klippes til Laust, der stadig sidder i sit skjul. Lyset i scenen har ændret sig fra nattens mørke til morgenens daggry, hvilket cementeres i næste klip, hvor to soldater kigger over barrikaderne og foran dem afsløres en over-the-shoulder super totalbeskæring af en lyseblå

himmel, der står i kontrast til nattens mørke himmel i scenerne forinden, og det er således muligt for seeren at se de sorte røg skyer, der dominerer landskabet, samt Dybbøl Mølle, der forsvinder i horisonten grundet fjendens artilleri. Der klippes herefter til et nærbillede to hænder, hvor alle fingrer forsøges krydset. Herefter dollytracker kameraet langs en endeløs linje af soldater, der alle søger ly for fjendens kugler, og i soldaternes ansigt kan seeren aflæse frygt og hjælpeløshed, hvilket de førmtalte krydsede fingre ligeledes er en klar indikator for. Herefter klippes til en super-total beskæring af danske tropper, der er på vej mod slagmarken. Her indtager kameraet igen en mere statisk position. I et nærbillede af to soldater kan seeren høre følgende dialog:

Soldat: "Jeg vil ikke derop, det vil jeg fandeme ikke. Det er jo selvmord. Vi dør"

Peter: "Hold dog kæft, tøs"

Som cementering af soldatens voldsomme bekymring ses undervejs i dialogen mænd løbe for deres liv på begge sider af den marcherende brigade. I et totalbillede ses ved 01:31:12 den fulde danske brigade under ledelse af majoren, der ytrer følgende ordre: "Her samles 8. brigade, og vi afventer, når bombadementet stopper, vil skanserne blive stormet. Vi afventer". Herefter klippes til et nærbillede af Laust, der under kugler og eksplosioner stadig befinder sig i sit skjul. Krigsscenerne afbrydes af en krydsklipning til Inge, der har født hende og Laust' barn. Herefter klippes tilbage til Laust, og den diegetiske lyd af bombardementet forstummer til fordel for kontrapunktisk diegetisk fuglefløjt og solens stråler, der oplyser skyttegravene. Det diegetiske fuglefløjt fungerer her på samme varslende måde, som den tidligere non-diegetiske lyd af det tikkende ord, og både tyske og danske soldater ses et øjeblik med fokuset udelukkende på den ensomme fugl på himlen. Dette varer dog kun indtil 01:32:53, hvor Johan ytrer: "Nu sker det". Herefter klippes til de tyske soldater, der på én gang bryder fuglefløjtet med et højt fælles råb. Herefter bryder krigen ud igen, og det håndholdte kamera vender tilbage med rystende bevægelser. Ved 01:34:21 fyrer de danske soldater en kanon af, og da kuglen rammer jorden sker en stor eksplosion, som seeren oplever i et totalbillede. Braget fra kanonkuglen overdøver den resterende diegetiske lyd, og fra kameraets position ses den sorte røg og kroppe der slynges op i luften. En af disse kroppe, hvor hovedet ikke længere er fastgjort til kroppen, flyver direkte mod kameraets position, og kroppen korrelerer med kameraet. Efter eksplosionen forstummer den diegetiske lyd af skud og eksplosioner, og i få sekunder høres kun lyden af vinden, der suser, mens rædslerne fortsætter på billedsiden. Ved 01:34:52 befinder kameraet sig igen i skyttegraven, og denne gang

følger det Diedrich bagfra, der kæmper sig vej frem i skyttegraven gennem ligene af faldne soldater. Der klippes endnu engang, og det nu igen statiske kamera afslører på billedsiden super-total beskæring af slagmarken. Med nærbilleder af de afventende soldater i 8. brigade opleves frygten og afskyen ved det, som de er vidne til, og en af soldaterne må kaste op. 8. brigade vælger på trods af manglende ordre at rykke frem, hvilket bliver fatalt. I en super-total beskæring ved 01:38:48 ses den danske brigade storme frem, men denne brigade synes umådelig lille i forhold til den tyske fremstormning, der åbenbares for seeren ved 01:39:22, hvilket cementeres af kameraet, der ved 01:39:39 dollytracker langs den danske brigade, og de danske soldater falder på stribe med blodet fra kuglerne sammenstød med deres kroppe sprøjter ukontrolleret rundt. Herefter finder den helt store kollision mellem de fronter sted, og det rystende håndholdte kamera forsøger at navigere rundt i mellem de kæmpende soldater i det røgfyldte landskab og den diegetisk lyd af skud og menneskeskrig.

Det kan være svært at beskrive med ord de rædsler, som denne 16 minutter lange passage portrætterer. Det håndholdte kameras rystende bevægelser, og den soniske overflod af diegetiske skud og skrig skaber en voldsom oplevelse for seeren. Endvidere er den diegetiske lyd forstærket yderligere af det faktum, at combatscenen ikke indeholder en non-diegetisk musik, ligesom det var tilfældet i 9. april. Rædslerne bliver ikke mindre voldsomme, da Laust ved 01:42:15 dræbes af tyskerne. Da det første skud rammer Laust forstummer den diegetiske lyd, og lydsiden overtages herefter af en non-diegetisk underlægningsmusik kun afbrudt af de efterfølgende to diegetiske skud. Den non-diegetiske underlægningsmusik akkompagneres af diegetisk fuglefløjt, og mens Laust falder til jorden, vender han blikket mod himlen, og ser endnu engang den ensomme fugl. Denne lange combat scene kan med fordel sammenlignes med Chapmans analyse af *Saving private ryan* grundet den makabre fremstilling af krigen gennem afsprængte lemmer, eksplosioner, der ligene af soldater op i luften, de skræmte soldaters forsøg på at søge ly for rædslerne.

1864 er ikke den eneste film, der har behandlet d. 2. slesvigske krig. I 1964 filmatiserede Knud Leif Thomsen romanen *Tine*, der er skrevet af Herman Bang i 1889. Som bogen centrerer filmen om krigen i 1864, men modsat de øvrige analyserede film i dette speciale skildrer *Tine* den kvindelige protagonist Tine, der arbejder for skovridder Berg og dennes familie, der grundet krigen flygter til København. Tine forbliver tilbage i skovriderhuset, og i de efterfølgende uger forvandles boligen til en central for soldater, der afventer ordre om at de skal sendes til fronten og forsvare Danmark. Disse soldater vender dog hjem med synlige skader på både krop og sind.

Som det er tilfældet med *1864* er Tine narrativt ligeledes bygget op omkring to plot-dele; hjemstavn og krigszone. Men hvor *1864* har et overvejende fokus på krigsdelen, indtager *Tine* en position, hvor hjemstavnen bliver den bærende plot-del. Krigen bliver således formidlet gennem hjemstavnens oplevelser, og kun få gange kommer seeren med på slagmarken. I stedet er Tines forhold til Skovridder Berg i fokus, og der bliver brugt megen tid på netop dette både stilistisk og narrativt. Seeren bliver således inviteret til langsomt at følge deres stigende fascination af hinanden både implicit og eksplicit. Ved 00:34:47 sker den første rigtige skildring af deres indbyrdes forhold. Efter en længere samtale i køkkenet, som omhandler Tines fars sygdom, skal skovridderen til at forlade køkkenet. Tine løfter på panden, der har stået over ilden på komfuret, og idet hun løfter den, bluser ilden op, og Tine trækker sig forskrækket tilbage, hvorefter der klippes til en halv-nær indstilling, hvor Tines ses i armene på skovridderen. I denne indstilling ses ildens blusende skær i deres ansigter, og dette subtile stilistiske virkemiddel bliver således et symbol på den kærlighed, der er ved at bluse op imellem dem. Fascinationen cementeres ved 00:37:27, hvor en samtale foregår i forgrunden, mens skovridderen ses i baggrunden med fokus rettet mod Tine (se billede x). Senere ved 00:43:10 er der faldet bomber over Sønderborg, og da Sofie ytrer ordene: ”De sårede, der kommer, åh herregud, sikke et tog, og herregud, hvis skovridderen er såret, så er drengen måske faderløs” bliver der efterfølgende klippet til Tine, og mens kameraet zoomer langsomt ind på hendes forfærdede reaktion høres en non-diegetisk suspense skabende lyd. Denne scene er således en påmindelse om Tines bekymring i forhold til skovridderen, og en stilistisk måde at skabe en spænding omkring hendes hemmelige fascination. Da skovridderen ved 00:56:30 byder Tine om til dansk med ordene: ”Så er det vist os to”, brydes for første gang det statiske kamera, der ellers tidligere har været dominerende. Skiftet i kameraet sker ved 00:57:33, hvor Skovridderen ses i en nærindstilling, og kameraet er placeret, således det perspektiverer Tines syn. Kameraet befinder sig således i en position, hvor det agerer Tines point-of-view, og herefter klippes til Tine i en nær beskæring, hvor kameraet nu agerer Skovridderens point-of-view. Det statiske kamera udskiftes således til et mere bevægeligt kamera, og med Tine og skovridderens udtryk, der gradvist ændres gennem dansen er kameraets pludselig bevægelighed med til at understrege den udvikling, som parret under denne scene gennemgår. (se billede 16 og 17)



Billede 16

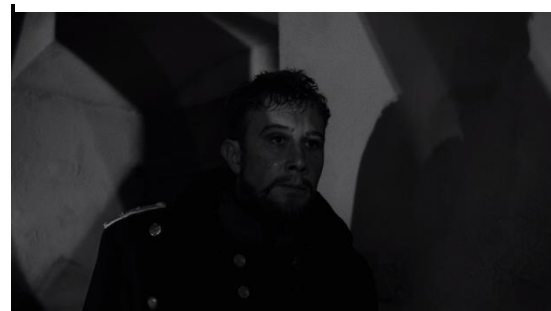


Billede 17

Deres romance sker sideløbende med krigens forværring, og måske netop derfor indtræffer forløsningen i deres tilbageholdte romance ved 01:11:39. Forinden påpeger Hr. Bølling ved 01:05:51, at krigen tager til, hvilken han begrundet i den diegetiske lyds intensivering af lyden af de mange kanonskud. I den efterfølgende scene bemærker Appel ligeledes intensiveringen med ordene: ”Det tager til derovre, hører De? Åh, det er en forfærdelig krig”, og herefter sker en hurtig eskalering, hvor den diegetiske lyd af skud fra kanonerne bliver mere og mere tydelig. Efter denne scene klippes til et totalbillede af en mørk landevej, hvor en stor menneskemængde kommer trækkene med vogne, hvori deres ejendele er. Den silende regn og den faretruende hvide røg i baggrunden danner en mise-en-scene, der understøtter menneskenes fortvivlede udtryk og det lille barns gråd ved 01:06:55. De efterfølgende scener er en repræsentation af den håbløse tilstand, som beboerne



Billede 18



Billede 19

fra Sønderborg er efterladt med, efter bomberne har søndersprængt deres hjem, og hele scenariet ender i en overflod af emotioner, både præsenteret gennem Hr. Bøllings forvildelse og Tine og skovridderens hede omfavelse, der afløses af sorg. Scenen forløber uden ord, hvorfor Skovridderen og Tines emotioner og de stilistiske virkemidler er i fokus. Med en dominerende non-diegetiske musik og den diegetiske lyd af Hr. Bøllings klagesang og hulken i baggrunden befinder Tine sig i mellemrummet mellem lys og mørke (se billede 18), og lyset kaster skygger på væggen bag hende. Der klippes til en halv-nær beskæring af Skovridderen, der kommer op af

trapperne gennem skyggerne, der er dannet i scenens mise-en-scene. Da han træder op på det sidste trappetrin er hans ansigt nedlagt i mørket, og i få sekunder vugger han mellem lyset og mørket (se billede 19). Skyggerne i scenen er med til at understrege den indre moralske kamp, som de begge føler, men er samtidig også symboliserende for kontrasten mellem den rasende krig som mørket repræsenterer, og kærligheden, som lyset repræsenterer. Forløsningen mellem dem bliver et samsurium af emotioner, hvor tårene på kinden står i skærende kontrast til den varme omfavnelser og de hede kys. Det er krigens udvikling der er katalyserende for deres forholds udvikling, og generelt sker plottets elementer i takt med krigens forværring. Herunder kan nævnes hr. Bøllings sygdom, der progressivt forværres med den tiltagende diegetiske lyd af skud og bomber, der hele tiden kommer nærmere.

I forhold til den teoretiske afgrænsnings redegørelse for Eberweins 3 punkts konventioner indeholder *Tine* både elementer, der fokuserer på krigen selv, her præsenteret gennem de enkelte scener, der udspiller sig på slagmarken, elementer der omhandler soldaternes march mod slagmarken, og de sårede soldater, der plejes og endelig elementer, der foreviser den effekt, som krigen har på de menneskelige forhold. Men plottet bæres i særdeleshed frem af den sidste konvention omhandlende krigens konsekvenser, hvilket i høj grad cementeres gennem Tines rolle som protagonist, men også den forholdsvis lille del af filmen, der rent faktisk udspiller sig på slagmarken. Krigen bliver således mere en baggrundsstøj i form af den diegetiske lyd eller en påmindelse i forhold til de skadede soldater, og de scener, der eksplicit skildrer krigen indeholder intensitet, som de resterende film i dette speciales analyse. Første gang seeren tages med på slagmarken er ved 00:41:47. Første gang seeren tages med på slagmarken er ved 00:41:47. Berg tilslutter sig Løvenhjem, der sidder bag en mur af murbrokker, hvorefter de fører følgende samtale:

Løvenhjem: ”Gud ved, hvor længe de har tænkt sig at blive ved med det?”

Berg: ”Til vi er færdige”

Løvenhjem: ”Og hvor længe kan det vare? En uge? To uger?”

Samtalen er holdt i et toneleje, hvor det hele virker lidt opgivende og ligegyldigt, og det faktum, at Løvenhjem midt på slagmarken har tid til at ryge en cigar lægger blot et ekstra lag på hans ligegyldighed. Denne scene bliver varslende for resten af filmens holdning til krig. Når

Løvenhjelm stiller spørgsmål ved, hvor længe dette skal stå på, giver det et udtryk for filmens holdning til krigen, der mestendels er præget af en uforståenhed og derfor fremstår kritisk. I den teoretiske afgrænsning er der redegjort for, at Chapman anser anti-krigsfilm således:

there is little sense of fighting for a cause: when patriotic sentiments are expressed it is usually to expose the hubris behind them. Instead, there is an acute sense of alienation and disillusionment. Soldiers feel they have nothing in common with civilians and that they have no clear reason for fighting other than vague notions of doing their duty" (ibid, s. 124f).

I *Tine* er der meget lidt fokus på soldaternes arbejde, og de enkelte combatscener, der præsenteres i filmen er præget af en ligegyldighed, som er repræsenteret gennem løjtnanternes samtaler og især Løvenhjelm's manglende reaktion da der ved 00:42:31 bliver råbt "dækning", men Løvenhjelm ikke reagerer på denne opfordring.

I forholdet mellem *1864* og *Tine* kan der stilles spørgsmålstegn ved, hvorvidt Ole Bornedal har skuet til Knud Leif Thomsens fremgangsmåde. Dette begrundes i, at der er en del intertekstuelle referencer de to film imellem. Den mest eksplicite intertekstuelle forbindes med brugen af fugle. Som det også er nævnt i analysen af *1864* tiltrækker en fugl på himlen alle soldaters opmærksomhed. Det samme gør sig gældende i *Tine*, hvor slagmarkens hårde scener en kort stund bliver erstattet af en fugl, der flyver over himlen ved 00:14:34. Der forekommer ligeledes en intertekstuel reference i forhold til scenen ved 01:36:35 i *Tine*, hvor fru Bølling kigger forfærdet med stuens ur og siger: "Nu stormer de Dybbøl". Herefter klippes til et nærbillede af uret, og på lydsiden høres nu kun den diegetiske lyd fra uret, der tikker. Ovenstående afsnit omhandlende *1864* har ligeledes analyseret en sekvens, hvor et tikkende ur har en narrativ funktion, og der er i den analyse argumenteret for, at det tikkende ur er en varsling til de efterfølgende forfærdelige hændelser. I *Tine* har det diegetiske tikkende ur den samme varslende effekt, idet den scene lægger op til filmens klimaks, hvor krigen for alvor får konsekvenser for filmens karakterer. Her skal ligeledes tilføjes, at den samme intertekstuelle reference forefindes i *De røde enge*, hvor urets diegetiske tikken bliver katalyserende for Michaels emotionelle sammenbrud, mens der i en split-screen ses uret til højre og Drejers likvidering i venstre side.

Tine bærer stilistisk præg af et statisk kamera og en lav klipperytme, der tilsammen er medvirkende til at sænke filmens fortælle-mæssige tempo. Ligeledes er det stilistiske ikke med til at understøtte filmens combatscener, hvorfor intensiteten ikke er lige så fremtrædende, som i mange

af de øvrige film, der er analyseret i nærværende speciale. Men denne stilistiske strategi giver dog plads til det non-verbale. *Tine* indeholder rigtig mange nærbilleder, hvor seeren bliver indført i de emotioner, som karaktererne udviser, men som ikke nødvendigvis bliver italesat, og den non-diegetiske underlægningsmusik er medvirkende til at understøtte de emotioner, der forsøges formidlet. Men også holdningen til krigen bliver formidlet implicit. Om end diverse karakterer har samtaler omkring krigen undervejs i filmen, skal den egentlige holdning findes andre steder end det verbale. Ved 01:33:00 fører stabsofficeren en samtale med 'deres højærværdighed'⁷:

Højærværdighed: "Skal der rømmes?"

Stabsofficer: "Nej, vi bliver, deres højærværdighed"

Højærværdighed: "Og til hvad nytte?"

Stabsofficer: "Man vil, at vi skal blive"

Højærværdighed: "Hvem er man?"

Stabsofficer: "Regeringen, deres højærværdighed. Ministeren.

Højærværdighed: "Ja de folk er sig i sandhed deres ansvar bevidst. Lev vel"

Om end ingen af de to herrer udtrykker deres klare holdning til krigen, fornemmes der en undertone af uforståenhed. Denne uforståenhed hænger tæt sammen med scenen før, hvor de danske soldater ses på rad og række, og i baggrunden kører en hestevogn væk med mængder af trækister, hvorefter soldaterne bukker nakken. (se billede 20).



Billede 20

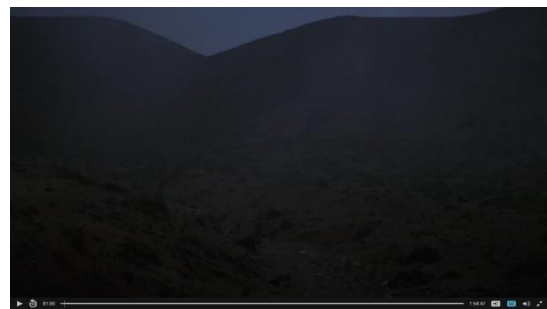
Som det er tilfældet med forholdet mellem *Tine* og *Berg* udvikler filmens stilling til krigen sig også i takt med krigens opblusning. I starten af *Tine* er soldaterne således ved godt mod, hvilket blandt andet kommer til udtryk ved 00:31:45, hvor *Tine* står på en bakketop med udsigt til de marcherende soldater, der er på vej i krig. Da kameraet ved 00:32:11 fokuserer på *Bergs* deling

⁷ Det har ikke været muligt at placere, hvilken stilling, denne mand har, hvorfor han i dette speciale bliver omtalt, som stabsofficeren tiltaler ham.

høres på lydsiden, at soldaterne synger visen ”Den tapre landsoldat” af Peter Faber. Især hornblæseren ved Bergs side udviser en form for glæde, som smitter til Berg og senere til Tine, der på bakketoppen svejende og hoppende istemmer soldaternes sang. Men udviklingen i filmens holdning til krigen kan ligeledes ses i filmens kontrast mellem soldaternes hjemkomst ved 00:51:28, hvor de med glæde kan meddele, at de har slået tyskerne tilbage og så til scenen ved 01:37:32, hvor nedslåede soldater sidder langs vejkanterne og de sårede soldater, sidder langs kirkens murer. Således er *Tine* et dansk eksempel på en anti-krigsfilm. I combatscenerne ses ingen heltemod eller andet, der kan retfærdiggøre krigen. Endvidere er der ingen politisk forståelse at spore, og filmens karakterer tilbyder heller ikke megen forståelse i forhold til krigens formål. Mestendels er filmen derfor præget af en håbløshed.

Når det historiske borthviskes

Krigen (2015) af Tobias Lindholm præsenterer krigen i Afghanistan set fra de danske troppers medvirken. I filmen følger seeren protagonisten kompagnichef Claus Michael Pedersen, der sammen med sine mænd er udstationeret i Helmandprovinsen i Afghanistan. Filmen indeholder to plot-dele. Den ene tager udgangspunkt i soldaternes arbejde mod Taliban, imens den anden plot-del fokuserer på Michaels kone, Maria Pedersen, der forsøger at holde sammen på en hverdag i Danmark med tre mindre børn, hvor især drengen Julius lider under savnet til sin far. *Krigen* indledes med en super-total beskæring af et goldt og øde område, hvor soldater kan anes i landskabet (se billede 21). I 23 sekunder ses soldaterne bevæge sig rundt i det gulte område, og billedets mørke farver indikerer, at solen enten er på vej op eller ned. Først da der klippes ved 00:01:23 har lyset ændret sig, således seeren nu er opmærksom på, at solen ved den indledende scene var på vej op. (se billede 22). En stemme bryder den lydmæssige stilhed med ordene: ”Her er 2-5. Sitrep følger. Fortsætter frem. Én kolonne, 2000 syd, Adam Khan Kalay. Alt er roligt i området. Skift”. Både den skrattende stemme, der taler på en måde, der bedst kan associeres med opremsning,



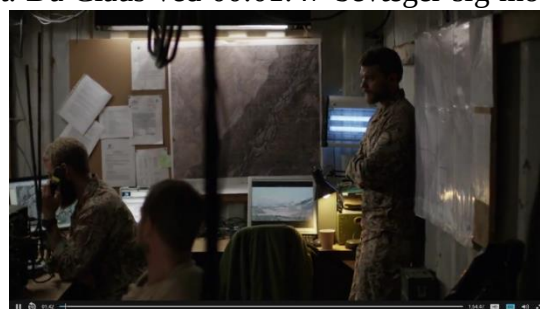
Billede 21



Billede 22

og ordet ”skift” er medvirkende til at konnotere, at stemmen kommunikerer gennem en radio. Der klippes herefter til et kontrolrum, og det bliver tydeligt for seeren at radiokommunikationen foregår mellem de gående soldater og kontrolrummet. Herefter klippes tilbage til soldaterne, og solen har nu endelig vundet frem og det er blevet højlys dag. I klipningen mellem soldaterne og kontrolrummet foregår en særlig objektiv alignment af kompagnichef Claus Michael Petersen og soldaten Lasse. Den objektive alignment af Claus i scenen i kontrolrummet udspiller sig gennem kameraets fokusering på Claus. Scenen starter i en halv-total beskæring (se billede 23). Som det ses på billede x befinder kameraet sig i en observerende position, hvilket baseres på det faktum, at kameraet er bag den pæl, der går ned gennem billedet. Da Claus ved 00:01:47 bevæger sig mod

soldaten, der taler i telefon panorerer kameraet med ham. Der klippes herefter til en over-the-shoulder beskæring af Claus, der undersøger et kort på væggen, hvorefter der igen klippes til et nærbillede af Claus. Om end soldaten med telefonen ytrer følgende: ”3-5 her er 6-0 skift”, forbliver kameraet i nærbilledet af Claus. Der klippes endnu engang, og nu fokuserer kameraet på Lasse i en halv-total beskæring (se billede x). Det bliver åbenbart for seeren, at Lasse er en del af den deling, der er på den patrulje, som anslaget har præsenteret i det gulte område. Som det var tilfældet med Claus er kameraets fokalisering på Lasse, således kameraet



Billede 23



Billede 24

bliver hos Lasse, da de andre soldater bevæger sig ned af den lille skrænt. Da Lasse efterfølgende begiver sig ned af skrænten følger kameraet med, men fokuserer nu på Lasses sko og de skridt han tager i et nærbillede. Om end kameraet efterfølgende følger visse andre soldater, så finder det med det samme tilbage til Lasse, da soldaten Anders ved 00:01:51 træder på en landmine. I det sekund Anders træder på minen og den sprænger i luften, panorerer kameraet i en hurtig og rystende bevægelse hen til Lasse, der falder til jorden.

Den subjektive alignment af Claus sker blandt andet gennem filmens anden plot-del, som udspiller sig hjemme i Danmark, hvor Claus' kone Maria kæmper for at holde sammen på

hverdagen med tre børn, der på hver deres måde er påvirket af Claus' fravær. Seeren bliver således indledt i det personschemata, der omkranser Claus' karakter, idet hans liv som familiefar står som kontrast til hans arbejdsliv som soldat. Det er ligeledes gennem Claus' hjemmefront, at seeren kan tilslutte sig Claus' bekymring for den afghanske familiefar, der ønsker hjælp til sin familie, men samtidig også hans empati for Lasse, der ønsker at rejse hjem ovenpå Anders' død.

Som det var tilfældet med Koldings død i 9. April er Anders' død præget af det faktum, at der ikke er skabt allegiance mellem seeren og Anders. Således er hans død mere makaber end den er emotionelt forankret.

Selve eksplosionen fra landminen sker, da Anders træder på minen og herefter forsvinder i en sky af røg og sten (se billede 25). Det pludselig diegetiske brag i ellers rolige omgivelser skaber et surprise-øjeblik, og den rolige stemning, der ellers har præget filmens hidtidige scener afløses af et hektisk rystende kamera, hurtige panoreringer og den diegetiske lyd af de øvrige soldaters råb. Der bliver i analysen af Koldings død i 9. April argumenteret for, at hans død er makaber, hvilket i særdeleshed gør sig gældende ved Anders' død. Det første syn af Anders efter mødet med landminen finder sted ved 00:03:20 (se billede 26). Hans ben er sprængt i stykker, og blodet blander sig faretruende med det grå underlag. I det efterfølgende klip ses den livløse Anders, der ligger i skødet på en af de andre soldater, med det hvide ud af øjnene (se billede 28). Det efterfølgende klip er et nærbillede af Anders ben, hvor begge ben er adskilt fra de tunge soldaterstøvler i en dobbeltamputation (se billede 27).



Billede 25



Billede 26



Billede 27



Billede 28

Anders' død tjener som katalyserende for filmens resterende plot både i forhold til Claus og Lasse, og indgår derfor i narrativens årsags-virkningsforhold. Bordwell og Thompson forklarer, at modtagerens engagement i filmens narrativ fordrer, at der opnås en forståelse af det system, som historien er bygget op omkring. Dette system må forstås som en række begivenheder, der i et årsags- og virkningsforhold fungerer som byggeklodser i forhold til filmen story og plot. (Bordwell & Thompson, 2008, s. 78). Anders' død afstedkommer Lasses nedbrud ved 00:15:51, hvor han opsøger Claus og grædende fortæller, at han ønsker at komme hjem, fordi han psykisk ikke kan holde til de tragiske oplevelser, som soldaterne er vidne til i Afghanistan. Anders' død er ligeledes katalyserende for, at Claus vælger at tage med mændene på patrulje fremover, hvilket leder til, at Claus ser sig nødsaget til at træffe en fatal beslutning, da Lasse bliver ramt af fjendens skud. Claus og Lasses karakterer er forbundet gennem filmens narrative årsags-virkningsforhold, hvorfor det psykisk er en udfordring for Claus at opretholde den maskuline facade, da Lasse bliver ramt. Ligesom der er skabt allegiance mellem seeren og Lasse gennem den subjektive alignment af hans karakter, er der ligeledes skabt en allegiance mellem Lasse og Claus, da Claus stiller spørgsmålet: "Har du familie?". Med dette spørgsmål nedbrydes en del af det hierarki, der hersker i militæret, og et kort øjeblik er det blot to mænd, der taler om deres familier. Således bliver det ekstra svært for Claus at opretholde den maskuline, militære orden og normsæt, da Lasse bliver skudt.

Der kan argumenteres for, at Anders' død fungerer som en emotionel katalysator for Lasse og Claus. Som det er argumenteret for i den teoretiske afgrænsning spiller det maskuline en stor rolle i krigsfilm, og Lasses sammenbrud går imod den maskulinitet, som krigen ellers fordrer. Samtalen mellem den grædende Lasse og Claus forløber således:

Lasse: "Jeg vil gerne hjem nu. Efter den morgen med Anders, det var ikke meningen, at han skulle stå der. Han tog min plads. Og nu er han blevet sprængt i små stykker. Jeg kan ikke komme ud af den port igen. Jeg kan ikke bruges til en skid"

Claus: "Jeg kan ikke sende dig hjem. Det jeg kan gøre, det er, at jeg kan give dig vagter i lejren i to uger. Så kommer du ikke ud af den port foreløbig, og så får du lidt ro på. Og hvis du er fuldstændig ødelagt efter et par uger, så tager vi en snak igen"

Claus sidder nu med den udfordring, at en af hans soldater har brudt den maskuline facade, og ikke længere kan opretholde den maskulinitet, som det kræver at være soldat. Hvis Claus sender ham hjem, giver han efter for manglen på maskulinitet, hvilket vil være et tab i forhold til krigens vilkår.

Det samme gør sig gældende ved den kvindelige soldat, der fungerer som tolk for den afghanske familie ved 00:44:59. Den afghanske far beder Claus om tilladelse til at overnatte i campen, fordi Taliban truer med at slå hans familie ihjel:

Kvindelig tolk: "Han siger, hvis de går tilbage, bliver de slået ihjel. Han siger, 'tag jer af børnene, så, så går jeg'. Hans børn bliver slået ihjel. Kan vi ikke, vi skal jo alligevel tilbage til landsbyen i morgen?"

Claus: "Stop det der"

I forhold til den teoretiske afgrænsnings redegørelse for krigsfilmens genrekonventioner er denne passage med den kvindelige tolk et brud på den maskulinitet, som krigen er bygget op omkring. Det er i scenen tydeligt at se, at Claus kæmper med at opretholde den maskuline facade, da det feminine bryder ind, og denne passage er samtidig også et opgør med krigens moral og etik overfor normen. Disse to brud på maskuliniteten og på krigen normsæt er katalyserende for Claus' fatale beslutning i scenen, hvor Lasse bliver skudt af Taliban.

Ovenstående passage er ligeledes et eksempel på den moralske virkelighed, som soldaterne lever under i Afghanistan. På overfladen virker det følelseskoldt, at Claus afviser at hjælpe den afghanske familie nu og her, men egentlig er det blot et eksempel på de normer, som soldaterne arbejder under. Den moralske afvigelse fra den normative virkelighed er ligeledes synlig ved 00:36:08, hvor nogle danske soldater har likvideret en afghansk mand, og de efterfølgende står i en rundkreds omkring liget. En af soldaterne siger herefter: "Marius, hvordan har du tænkt dig at forklare din søn, at du har skudt hr. skæg?", hvortil marius svarer: "Det ved jeg sgu' ikke. B for bang?". De øvrige soldater griner herefter, og en af de andre byder ind med: "D for død", hvorefter latteren blandt soldaterne tiltager i intensitet. Det er en makaber scene, der udspiller sig her. Ikke gennem visuelle effekter, men gennem manglende empati og respekt for liget.

Analysen af 9. april, *Flammen og Citronen*, 1864 har vist, at det håndholdte kamera spiller en vigtig rolle i formidlingen af den kaotiske og farefulde stemning, som omkranser combatsituationerne. Det håndholdte kamera er ligeledes et vigtigt stilistisk virkemiddel i *Krigen*, men hvor det håndholdte kamera ofte fungerer som observerende instans i 9. april, synes kameraet i *Krigen* at have en mere realistisk funktion. I combat scenerne indtager kameraet et point-of-view perspektiv, og kunne forveksles med en soldat, der kæmper sammen med de øvrige soldater. Ved 00:50:20 har soldaterne og Claus lige opdaget, at den afghanske familie er blevet brutalt myrdet af Taliban. Der høres en voldsom eksplosion, og en hektisk stemning spreder sig i compounden.

Kameraet løber sammen med de øvrige soldater, og det rystende fokus giver seeren en fornemmelse af, at kameraet føres af en soldat, der kæmper med de øvrige. Dette cementeres blandt andet i et rystende over-the-shoulder billede af soldater i ly bag en mur (se billede 29), men også den hurtige rystende panorering ved 00:51:17, hvor kameraet først befinder sig i ly bag Claus, for derefter at panorere



Billede 29

hen til Lasse, der ligger ved brønden. Seeren får her en fornemmelse af, at kameraet i virkeligheden er en soldat, der drejer hovedet, for at se, hvor Lasse ligger. I den teoretiske afgræsning er der redegjort for Chapmans analyse af *Saving private ryan*, og der er argumenteret for, at om end konstrueret efterlader *Saving Private Ryans* krigsscener tilskueren med en følelse af, at have været en del af den krig, der portrætteres på skærmen. Det samme gør sig gældende i *Krigen*, netop grundet det håndholdte kamera, der på mange måder forsøger at formidle en dokumentarisk oplevelse af krig. Den dokumentariske stemning er ligeledes repræsenteret i filmens lyd, der mestendels er præget af den diegetiske lyd. Den diegetiske lyd består af skud, eksplosioner, lyden af helikoptere og soldaternes interne meldinger, men også i de hjemlige scener er der ikke efterladt meget rum for den non-diegetiske lyd. Om end en diegetiske dominans brydes denne enkelte steder af en subtil non-diegetisk lyd. Første gang seeren oplever den non-diegetiske lyd er ved 00:48:52, hvor seeren sammen med soldaterne får vished om den afghanske families skæbne. Underlægningsmusikken er subtil, og skaber sammen med den diegetiske lyd af dybe åndedrag med til at bidrage til den makabre stemning, som billederne af de små livløse børnetæer under tæppet, og den nedslagtede far, hvor blodet er splattet op på væggen. Denne non-diegetiske underlægningsmusik er tilbagevendende gennem filmen, således den også skaber stemning ved 00:57:25, hvor soldater undersøger en bil med afghanske mænd, ved 01:04:47, hvor Claus på afstand betragter sine kollegaer, der bliver afhørt af auditørerne og efterfølgende bliver gjort bekendt med, at han sigtes for drab af civile, og derfor sendes hjem, ved 1:46:15, hvor Michael frifindes, og endeligt som underlægning til de afsluttende rulletekster. Den store combatscene er, som nævnt tidligere i denne analyse, ført an af et dominerende rystende håndholdt kamera. Endvidere bliver denne combatscene ført an af en diegetisk lyd af skud, eksplosioner og råb. Men

som det er tilfældet med *9. april* og *1864* bliver combatscenen ikke akkompagneret af en non-diegetisk underlægningsmusik.

Genremæssig sammenfatning af analyser

Ovenstående analyse af de udvalgte danske krigsfilm har næranalyseret filmenes stilistiske og narrative virkemidler gennem den neoformalistiske filmanalyse. Undervejs er der draget paralleller mellem filmene og krigsfilmens genrekonventioner, som er redegjort for i den teoretiske afgrænsning. Følgende afsnit vil sammenfatte de forskellige analyser.

Både *9.april*, *De røde enge*, *Flammen og Citronen*, *1864* og *Krigen* skildrer en filmisk virkelighed, hvor samfundets almene norm- og regelsæt er borthvisket til fordel for krigens morale. I nærværende speciale er der i *9. april* analyseret en passage, hvor Sand og Bundgaard diskuterer, hvorvidt soldaterne burde informeres om, at de højst sandsynligt snart skal i krig. Der er i analysen argumenteret for, at samtalen indikerer en skepsis i forhold til det moralske dilemma, som ligeledes præsenteres i de stilistiske skygger, der omkranser scenen. De vælger dog at tie, og denne beslutning bliver taget på baggrund af et normsæt, hvor soldater skal følge ordre uanset omstændighederne. Hierarkiet bliver således ikke udfordret, hvorfor soldaterne uvidende sendes i seng uden nogen egentlig information. De to modstandsfilm, *De røde enge* og *Flammen og Citronen* sætter især fokus på forskellen mellem den almene moral og krigens moral. De tre protagonister Michael, *Flammen* og *Citronen* er ikke soldater, men blot civile, der fralægger sig samfundets regler og normer for at kæmpe en kamp mod det, som de anser for at være det onde, dog sker dette ikke på baggrund af militære normer, hvorfor bruddet på normerne i disse film synes mere fremtræden. I analysen af *Flammen og Citronen* er beskrevet, hvordan *Flammen* retfærdiggør sine handlinger gennem sætningen: ”Det er ikke mennesker, vi skyder, det er nazister”. Retorisk adskilles dermed ’mennesker’ og ’nazister’. Analysen af *Flammen og Citronen* har ligeledes vist en større subjektiv alignment af de to protagonister end det er tilfældet i visse af de øvrige film. Denne alignment skaber en allegiance mellem seeren og protagonisterne, som fordrer en forståelse af de handlinger, som de foretager sig. Den samme retfærdiggørelse finder sted i *De røde enge* i samtalen mellem Toto og Michael. Om end Michael sår tvivl ved formålet med deres sabotagearbejde, fortsætter han ud fra en forståelse af, at det er en nødvendighed. I *Krigen* befinder Claus sig i et prekært moralsk dilemma, efter Lasse er blevet skudt. Han træffer en beslutning, der går imod selve krigens normer, da han giver ordre til en bombning, der afstedkommer civile ofre.

Men krigens moral bliver ligeledes skildret i scenen, hvor de danske soldater står omkring liget af en afghansk mand og griner. Der ligger således en retfærdiggørelse af de gerninger, som filmenes karakterer udfører, hvilket kommer til udtryk i deres distinktion mellem de gode og de onde. Generelt er der i filmene en klar distinktion mellem ”os” og ”dem”, som både bliver italesat narrativt, men som også fremstilles stilistisk. I *9. april*, *Flammen og Citronen*, *Tine* og *Krigen* er der stort set ingen objektiv eller subjektiv alignment af antagonisterne, som i alle filmenes tilfælde udgøres af tyskerne. Således bliver krigens moral, som retfærdiggøres gennem kampen mellem det gode og det onde, især tydelig gennem filmenes distancering af antagonist.

I de udvalgte danske film er der ligeledes fremanalyseret en tendens til, at det feminine er nedprioriteret i forhold til det maskuline. Dette gør sig således gældende i *9. april*, hvor kvindens rolle ikke manifesterer sig i fysiske karakterer. Derimod er kvinden repræsenteret i den indledende samtale mellem Andersen, Nørreskov og Gram, i billedeform på Sands skrivebord, i Nørreskovs fortælling om sin forlovede og i Justesens ønske om fremtidig kone og børn. Det feminine indtræder således som en påmindelse, en erindring og et ønske, der alt sammen trækker soldaterne ud af krigens maskulinitet. I *De røde enge* og *Flammen og Citronen* får det feminine en mere fremtrædende rolle i forhold til karaktererne Ruth, Ketty og Bodil. I *De røde enge* udfordrer Ruth Michaels maskulinitet, da hun trygler ham om ikke at fortsætte sabotør arbejdet. I *Flammen og Citronen* er Bodil en påmindelse til Citronen om alt det, han har måtte opgive for at indgå i sabotørarbejdet, og Ketty er som en film noir-inspireret femme fatale en farlig distrahering for Flammen, der til sidst får svært ved at skelne mellem de gode og de onde. I *1864* og *Krigen* forekommer en klar distinktion mellem hjemstavnsplottet og slagmarksplottet, hvor det feminine i form af henholdsvis Maria i *Krigen* og Inge i *1864*, er med til at styrke den subjektive alignment af protagonisterne Claus, Laust og Peter. Men den feminine tilstedeværelse i disse film bliver ligeledes en distraktion for de tre protagonister. Dog ses det i analysen af *Tine* at det feminine i denne film har en dominerende rolle både i Tines position som kvindelig protagonist, men ligeledes i det faktum, at der ikke er betydelig subjektiv eller objektiv alignment af de mandlige karakterer. Fælles for alle filmene er dog, at det feminine bliver en distraktion for den virkelighed, som krigen opstiller for dem.

Det er dog ikke kun det feminine, der i filmene er inde at udfordre det maskuline. I både *9.april*, *1864* og *Krigen* er der enkelte passager, hvor soldaterne selv er årsag til en nedrivning af den maskuline facade. Både Justesen i *9.april*, Diedrichsen i *1864* og Lasse i *Krigen* bryder

emotionelt sammen undervejs i filmens narrativ. Disse emotionelle nedbrud er medvirkende til at påvirke den facade, som soldaterne arbejder under, hvorfor Justesen bliver italesat af Sand, Diedrichsen bliver fysisk fjernet fra skyttegraven af Laust og Lasse ikke bliver skånet af Claus. Det er henholdsvis Koldings død i *9.april* og Anders' død i *Krigen*, der er katalyserende for Justesen og Lasses emotionelle sammenbrud, og det interessante er her, at netop Justesen og Lasse bliver ofre for fjendens kugler senere i filmens plot. Hermed kan der argumenteres for, at de to ikke formåede at opretholde den maskuline facade, hvorfor de måtte bøde for dette.

Analyserne af *9. april, 1864* og *Krigen* har vist, at der er et særligt fokus på kollektivet. Dette bliver realiseret gennem den objektive alignment, der i store dele af filmene ikke har specifik fokus på enkelte karakterer, men snarere fokuserer på filmens karakterer som et samlet hele. Om end der i *Krigen* er fremanalyseret en større objektiv alignment af Claus og Lasses karakterer, så synes kollektivet stadig at være i fokus. I forhold til den teoretiske afgrænsning af krigsfilmens genrekonventioner er dette faktum således sammenligneligt med Beltons argument om, at kollektivet fremhæves frem for individet. Der er i den teoretiske afgrænsning ligeledes argumenteret for, at den individuelle heroisme vil optræde i krigsfilm. Både *De røde enge*, *Flammen og Citronen, 1864* og *Krigen* indeholder elementer af denne individuelle heroisme, som Belton forklarer således: "Indeed, individual heroism is often represented in the war film as a form of self-indulgence, and thus as counterproductive to the accomplishment of the collective goals of the group (ibid. s. 198). I *1864* er det Peters beslutning om at melde sig frivilligt til at fjerne kanonerne fra dannevirke, som efterfølgende påvirker hele delingen, i *Flammen og Citronen* er det Citronens melding om, at han vil påtage sig likvideringen af den kvindelige nazist, som mislykkes, hvorfor Flammen er nødt til at bryde sine principper og i *Krigen* er det Claus' beslutning om, at han efter Anders' død og Lasses efterfølgende sammenbrud, vil følge delingen på deres patruljeringer, hvilket fører til den fatale beslutning om at bombe en compound, der indeholder civile. Der er således et kausalt forhold mellem individets heltemod og kollektivets efterfølgende problemer, og dette kausale forhold kan sammenlignes med Beltons argument om, at det individuelle heltemod virker kontraproduktivt for kollektivet. *De røde enge* skiller sig dog i denne sammenhæng ud, da Michaels individuelle heroisme ikke virker kontraproduktivt for kollektivet, idet hans heltemod fører til sprængningen af Mayzfabrikkerne.

Næranalyserne har fokuseret på at analysere de udvalgte films stilistiske virkemidler, og disse analyser har forevist flere betydelige ligheder filmene imellem. Analysen af *De røde enge* og *Tine*

har forevist brugen af et dominerende statisk kamera. Disse film er dog produceret i henholdsvis år 1945 og 1964, og de deler derfor en statisk kamerastrategi, som er sammenlignelig med den tendens, som Bender fandt i krigsfilm produceret i 1940'erne. Dette skal dog ses i forhold til 9. april, *Flammen og Citronen*, 1864 og *Krigen*, der alle sammen i forskellig grad gør brug af det håndholdte kamera og montageklipping, hvor især shot-reverse-shot er anvendt i scener, hvor karaktererne befinder sig i ildkampe. Filmene har alle det tilfældes, at der er et overvejende diegetisk fokus på fremstillingen af krig gennem skud, brag og lyden fra kanoner, og denne diegetiske lyd ligger som en konstant påmindelse om krigens alvor. Endvidere har analyserne vist, at filmene i høj grad har nedprioriteret den non-diegetiske lyd, om end *Tine* og *De røde enge* i højere grad gør brug af den non-diegetiske underlægningsmusik.

Der kan argumenteres for, at flere af de danske krigsfilm lægger sig op af anti-krigsfilmen ud fra en forståelse af, at der i disse film er: "little sense of fighting for a cause" (Chapman, 2008, s. 121). Dette er især fremtræden i *Tine*, hvor krigens formål bliver kritisk italesat flere steder undervejs i filmen. Men også combatscenerne understreger denne kritiske holdning til krigen, gennem en ligegyldighed portrætteret gennem de respektive løjtnanter.

Ud fra ovenstående sammenfatning af de seks analyserede film og diskussionen af de narrative og stilistiske virkemidlers familiære ligheder er det muligt at udlede, at de danske krigsfilm lægger sig tæt op af genrekonventionerne for den Hollywood krigsfilm. Om end *De røde enge* og *Flammen og Citronen*s protagonister ikke er professionelle soldater, er der mange af krigsfilmens genrekonventioner, der er passende for disse to film. Om end det er muligt at argumenterer for, at disse to film ikke indeholder reelle combatscener, såfremt Basingers synspunkter tages i betragtning har nærværende speciales analyser forevist, at *De røde enge* og *Flammen og Citronen* deler familiære ligheder med de øvrige film. Disse familiære ligheder skal forstås i forhold til Ludwig Wittgensteins spil-teori, som er præsenteret i værket *Philosophical investigations* (1963). I §66 beder Wittgenstein læseren om at overveje lighederne der optræder i sammenligningen af forskellige spil, hvilket han uddyber således i §67:

I can think of no better expression to characterize these similarities than "family resemblances"; for the various resemblances between members of a family: build, features, colour of eyes, gait, temperament, etc. etc. overlap and criss-cross in the same way" (Wittgenstein, 1963, s. 32)

Wittgensteins tilgang til de familiære ligheder er således ikke et krav om, at de forskellige enheder nødvendigvis skal ligne hinanden på alle parametre, men at der skal foreligge nogle ligheder, der møder hinanden på forskellig vis. Analyserne af de seks film har forevist, at filmene møder hinanden gennem forskellige stilistiske og narrative elementer, hvorfor der foreligger familiære ligheder. Det er derfor nødvendigt at gå til de teoretikere, der tilbyder en bredere forståelse af krigsfilmsgenren, idet Basinger og Neales definitioner synes for snævre i forhold til de danske krigsfilm. De kan dermed indskrives under Shain og Eberweins genredefinitioner, da disse er åbne for at inddrage film, der ikke nødvendigvis har elementer af combat.

Affektiv diskussion

Dette speciale har næranalyseret de seks danske krigsfilm på filmenes præmisser, hvilket er udført gennem en analyse af de stilistiske og narrative virkemidler. Dette afsnit vil på baggrund af disse næranalyser diskutere det affektive potentiale i de givne film, og samtidig diskutere muligheden for at indtænke affekt i genrekonventionerne for krigsfilm. I den teoretiske afgrænsning af affektbegrebet er der fundet et teoretisk fundament hos henholdsvis Massumi, Williams, Rutherford og Shouse. Disse tilhører den gren af affektteoretikere, der adskiller emotioner og affekt ud fra en forståelse af, at affekt opstår præsubjektivt, og emotioner således er en subjektivering af den affektive tilstand.

I nærværende speciales teoretiske afgrænsning er der redegjort for Williams begreb 'system of excess', hvor overflodens system skabes gennem de stilistiske og narrative elementer, der tilsammen skaber en kropslig reaktion hos den perciperende modtager af den givne film. Et fællestræk i filmene *9. april*, *Flammen og Citronen*, *1864* og *Krigen* er, at flere af scenerne visuelt afsendes gennem et rystende håndholdt kamera. Det rystende håndholdte kamera er ofte medskabende til et disillusioneret billede, hvor et reelt fokus er svært at opnå, hvilket eksempelvis er tilfældet i passagen i *9. april*, hvor Sand løber gennem Haderslev by, i *1864* da en granat fæstner sig i skyttegravens jord, og kameraet herefter følger Laust og Johans flugt og i *Krigen*, da fjendtlige granater rammer compounden, og kameraet herefter følger den hektiske aktivitet blandt de danske soldater. Analyserne af filmene har ligeledes vist en dominerende diegetisk lyd af skud fra kanoner, geværskud, granater og andre voldsomme lyde, der skaber en konstant diegetisk påmindelse til seerne om, at den filmiske verden er præget af krig og kaos. Men også diegetiske sirener, som det er tilfældet i *9. april* og lyden af signal horn, som optræder i *Tine* er med til at skabe en intensitet, som kun forstærkes de steder, hvor det akkompagneres af det rystende

håndholdte kamera. Montageklippingen er en strategi, der benyttes både i *9. april, 1864, Flammen og Citronen* og *Krigen*, og denne klippeteknik bidrager med en højere klippertyme, end den der er til stede i *De røde enge* og *Tine*. Endvidere benytter i *9. april, 1864, Flammen og Citronen* og *Krigen* i overvejende grad en shot-reverse-shot klipping, der ligeledes er medvirkende til at skabe intensitet i scenerne. Men disse stilistiske virkemidler tjener ligeledes et affektivt formål. Den høje klippertyme, der akkompagneres af det rystende håndholdte kamera og den dominerende diegetiske lyd af skud og brag er en del af det, som Williams kalder for overflodens system. I den stilistiske fremstilling af krig ligger således et affektivt potentiale, men den stilistiske overflod er ligeledes en intensivering, der forbereder kroppen på en fremtidig transmission af en given affekt. Som analyseret i *9. april*'s fremstilling af Koldings død indledes denne med en lang stilistisk overflod af shot-reverse-shot klippinger, sonisk overflod af diegetiske skud, et håndholdt rystende kamera og en mise-en-scene der er præget af sort røg. Alt dette er affektive indikatorer, som potentielt kan fæstne sig i kroppen på seeren, og da Kolding dør sker en transmission af affekten fra Koldings kropslige reaktion til seerens krop. Filmens stilistik forbereder således seerens krop på den forestående affekt, hvilket Shouse påpeger således: "When your body infolds a context and another body (real or virtual) is expressing intensity in that context, one intensity is infolded into another". Næranalyserne af *9. april* og *Krigen* har ligeledes vist, at der ved henholdsvis Kolding og Anders' død ikke er opnået allegiance mellem seer og karaktererne. Således åbner disse film op for, at de to dødsfald kan opfattes affektivt. Forinden Koldings død har de stilistiske virkemidler skabt en affekt gennem overflodens system, og da Kolding bliver ramt af panservognens skyld bliver kameralinsen på makaber vis dækket af blod. Det makabre er ligeledes herskende i *Krigen*, da Anders træder på landminen, og seeren ser hans afskårne ben. Ved denne passage er de stilistiske virkemidler medvirkende til at øge intensiteten, hvor Anders' ansigtudtryk forstærkes affektivt.

Dem stilistiske overflod kommer særligt til udtryk i combatscenerne i *1864* og *Krigen*. Der er i analyserne forevist at begge films combatscener indeholder det rystende håndholdte kamera, der går det svært for seeren at finde et fokus i billedet. Endvidere forløber disse combatscener med en dominerende diegetisk sonisk overflod, der blander skud og eksplosioner med utydelig tale og råb, og sammenholdt Disse sekvenser indeholder ligeledes en hektisk montageklipping, og en konstant veksling mellem billedebeskæringer, der skaber en voldsom intensitet. Denne intensitet kan ses som værende et affektivt potentiale, idet seeren ikke har meget dialog at forholde sig til i disse

scemer, hvor handlingen fremføres non-verbalt. Seerens krop er således efterladt i en subversiv position, og når filmene begynder at kaste afhukkede kroppe efter kameraet, som det er tilfældet i 1864, er den affektive kropslige påvirkning svær at undgå.

Analysen af *Tine* har vist, at der ikke gøres brug af den stilistiske overflod, som det er tilfældet i flere af de andre udvalgte danske film. Dog fremkommer det affektive potentiale eksempelvis i scenen, hvor forløsningen mellem Tine og Berg indtræffer. Seeren har ingen dialog at forholde sig til, og er således kun efterladt med muligheden for at aflæse det kropslige sprog, som både Tine og Berg udtrykker. Det følelesesudbrud som fremkommer i forløsningen mellem Tine og Berg sker non-verbalt, og seeren kan derfor kun forholde sig til det, der visuelt bliver kommunikeret. Både Tine og Bergs kroppe er i en affektiv tilstand, hvor deres kroppe er påvirket af omstændighederne. Det er på baggrund af denne affekt, at emotionerne hos Tine og Berg forekommer, hvilket kan forklare begge karakterers veksling mellem ekstase og sorg. Seeren må derfor ukritisk modtage de følelser, der transmitteres fra karakterernes kroppe og ud til den virkelige krop, hvilket skaber et affektivt potentiale. Det samme gør sig gældende i *Tines* afsluttende scene, hvor fru. Bølling har et emotionelt sammenbrud. Kognitivt har kausaliteten mellem træskoene ved sumpens bred og Fru. Bøllings sammenbrud indikeret, at Tine har taget sit eget liv. Fru. Bølling har tårer i øjnene, før hun emotionelt bryder sammen, hvilket indikerer en ukvalificeret intensitet, der efterfølgende bliver omsat til emotioner. Den samme affektive transmission finder sted i *De røde enge*, hvor analysen af Michaels forhør har forevist, at seeren oplever Michaels smerte gennem nærbilleder af hans forpinte ansigt, men samtidig også hans kropslige reaktion. Om end seeren ikke direkte ser makabre billeder af fingrene, der langsomt blive forpint i torturapparatet, så transmitteres Michaels smerte affektivt, og forløses i Michaels endelige smerte skrig. Disse kropslige reaktioner er således et eksempel på Williams begreb 'bodily excess'. Om end Williams nævner dette begreb i forhold til melodramaet, gyset og pornografien synes det at kunne videreføres til også at omfatte krigsfilmene. Ifølge Williams udmunder denne 'bodily excess' sig i kropslige reaktioner hos seeren, hvorfor det kan sammenlignes med Massumis ukvalificerede intensitet. Men denne ukvalificerede intensitet udmunder sig ikke udelukkende i de store emotionelle sammenbrud eller smerteskrig. Små kropslige reaktioner såsom Citronens kropslige ubehag ved den første likvidering er ligeledes former for ukvalificeret intensitet, som seeren subversivt bliver udsat for.

Både *Tine, 1864* og *Flammen og Citronen* ender med protagonisternes død. Den emotionelle allegiance mellem seer og karaktererne er i disse film opnået gennem den objektive og subjektive alignment, hvorfor seeren har et anderledes engagement i disse films karakterer, end det er tilfældet i *9. april*, *De røde enge* og *Krigen*, hvor der kun optræder en subtil subjektiv alignment af filmenes karakterer, hvorfor der kan argumenteres for, at seeren kognitivt har et anderledes engagement, end det er tilfældet ved Kolding og Anders' død. I den teoretiske afgrænsning er der dog gennem Shouse og Damasio redegjort for, at "Without affect feelings do not "feel" because they have no intensity". Således er det ikke nok at vurdere disse protagonisters død udelukkende ud fra et kognitivt perspektiv. Denne diskussion har allerede pointeret det affektive potentiale, der transmitteres gennem Fru. Bøllings affektive tilstand, og ved Citronens død, i *Flammen og Citronen*, har scenerne, der lægger op til hans død, formidlet en stilistisk overflod, hvor seeren har været vidne til en overflod af diegetiske skud og et rystende håndholdt kamera, og da Citronen træder ud foran den tyske brigade og herefter gennemhulles af skuddene, forløses den intensitet, som er opbygget under den stilistiske overflod, gennem en overdøvende diegetisk lyd af skud.

Ovenstående sammenfatning af de seks film har forevist familiære ligheder mellem den Hollywood krigsfilm genrekonventioner og *9. april*, *De røde enge*, *Flammen og Citronen*, *1864*, *Tine* og *Krigen*. I den teoretiske afgrænsning er der argumenteret for, at Chapman tilgår krigsfilmen gennem en formalistisk overbevisning om, at : "true artistry of the film medium lies in its ability to manipulate the image for aesthetic effect" (Chapman, 2008, s. 28f). Samtidig påpeger Chapman, at krigsfilmen, her eksemplificeret gennem *Saving Private Ryan*, ikke blot præsenterer en realistisk krig, men snarere en simulation, hvortil han tilføjer: "In this way the spectator is allowed to experience the thrill (or nausea) of the battle without the inconvenience of actually being shot or blown to pieces" (ibid, s. 26). Herved påpeger Chapman således den kropslige påvirkning, som krigsfilm kan have på publikum, hvorfor han åbner op for et affektivt perspektiv i genren. Hvis krigsfilm hovedformål er at formidle krigen på denne måde, er det en nødvendighed at indtænke affekt i genrekonventionerne. Der er ligeledes redegjort for nydelseskulturen, der omkranser krigsfilmen som genre. Der ligger i denne nydelseskultur en fascination af krig, som gennem den formalistiske manipulerede æstetik kan formidles til publikum, og fæstne sig i deres kroppe gennem det affektive potentiale. Det er således gennem det affektive at krigsfilmen kan ræsonnere og fæstne sig hos seeren. I forhold til den teoretiske

afgrænsning redegørelse for den historiske films behov for at kunne handle om mere, end blot det historiske perspektiv, og her kan det affektive potentiale ligeledes være med til at skabe en sammenhæng mellem fortiden og nutiden. *Tine* og *De røde enge* er både film om en historisk fortid, og samtidig også film, der er produceret under en anden teknologisk udvikling. Dog har nærværende analyse og diskussion forevist et affektivt potentiale i filmene, som muligvis vil kunne transmitteres til yngre seere, der ellers er vant til film, hvor den stilistiske udfoldelse er præget af en højere teknologi.

Såfremt vi tilgår genren fra Altmans semantiske/syntaktiske/pragmatiske tilgang vil affekt kunne anskues blandt de semantiske elementer, hvor affekten vil kunne anspores i de stilistiske og narrative virkemidler, som også har lagt til grund for dette speciale. Endvidere det affektive potentiale kunne anskue affekten gennem de pragmatiske elementer, idet det vil være muligt at lave forsøg i forhold til at måle affekten, som de semantiske elementer skaber.

Konklusion

Nærværende speciale har taget udgangspunkt i de seks danske krigsfilm *9. april*, *De røde enge*, *Flammen og Citronen*, *Tine*, *1864 – brødre i krig*, og *Krigen*, hvilke har lagt til grund for specialets neoformalistiske filmanalyse. I den teoretiske afgrænsning er der redegjort for krigsfilmens genrekonventioner gennem teori fra henholdsvis Stephen Neale, Russell Earl Shain, Jeanine Basinger, Robert Eberwein, John Belton, James Chapman og Stuart Bender. Gennem den teoretiske afgrænsning af genrekonventionerne for krigsfilm har redegørelsen klarlagt, at der foreligger en stor polemik mellem de forskellige teoretikere i forsøget på at definere krigsfilmgenren. Teoretikere såsom Neale og Basinger argumenterer for, at krigsfilmen skal indeholde combatscener, mens Shain og Eberwein advokerer for mere åbne konventioner, hvor der også gøres plads til en repræsentation af krigen gennem andre aspekter end combat. De narrative tematiske konventioner for krigsfilmen er præsenteret gennem John Belton, der finder, at krigsfilmen narrativt forholder sig til suspensionen af normativ samfundsmoral, kollektivet frem for individualisme og maskulinitet fremhævet over det feminine. Endvidere er der redegjort for Chapmans tre kategorier; spectacle, tragedy og adventure.

Specialets analyser har analyseret de stilistiske og narrative elementer i de seks udvalgte danske film, gennem en neoformalistisk tilgang, og har undervejs sammenholdt disse med krigsfilmens genrekonventioner. Analyserne har forevist, at de danske krigsfilm indeholder stilistiske og narrative elementer, der lægger sig op af den teoretiske afgrænsnings redegørelse for krigsfilmens genrekonventioner. Analyserne har således forevist, at *9. april*, *De røde enge*, *Flammen og Citronen*, *1864*, *Tine* og *Krigen* narrativt i større og mindre grad indeholder elementer, hvor kollektivet bliver fremhævet i forhold til individet gennem subtil eller manglende objektiv og subjektiv alignment. De danske film indeholder ligeledes en narrativ og stilistisk fremstilling af, at soldaterne lever under en anderledes morale i forhold til samfundets normative moral, hvilket kommer til udtryk i filmenes præsentation af kampen mellem det gode og det onde. Endvidere har analyserne vist en tilknytning til den Hollywood krigsfilmgenre gennem filmenes overvejende maskuline udtryk, og den dertilhørende nedprioriterede femininitet. Analyserne har ligeledes forevist, hvorledes det feminine tjener som distraktion for den maskuline verden, som krigen er opbygget omkring.

I forhold til den stilistiske fremstilling af krig, har analyserne af filmene *De røde enge* og *Tine* analyseret brugen af et statisk kamera og en rolig klippertype, som er tilsvarende 1940'ernes

amerikanske krigsfilm. Analyserne af *9. april*, *Flammen og Citronen*, *1864* og *Krigen* har modsat vist en stilistisk brug af det håndholdte kamera, der sammen med shot-reverse-shot montageklipninger lægger sig op af den postmoderne Hollywood krigsfilms stilistiske fremstilling af krigen. Alle specialets analyser har forevist, at de danske krigsfilm indeholder en dominerende brug af den diegetiske lyd, som både manifesterer sig på eksplicit på slagmarken, men også som diegetisk baggrundsstøj.

Analyserne har forevist, at *De røde enge* og *Flammen og Citronen* ikke på samme måde som *9. april*, *1864*, *Tine* og *Krigen* indeholder combatscener, da krigen i disse film ikke udkæmpes af soldater, men af civile. Således er der argumenteret for, at Basinger og Neales definition af krigsfilm, der fordrer combatscener. Dog har analyserne vist betydelige familiære ligheder mellem *De røde enge*, *Flammen og Citronen* og de resterende danske film. Således kan alle seks film indskrives under Neale og Eberweins definitioner, der tilbyder en mere inkluderende tilgang til krigsfilmsgenren.

Nærværende speciales næranalyser har ligeledes lagt til grund for en diskussion af krigsfilmens affektive potentiale. Gennem næranalyser af de stilistiske og emotionelle virkemidler i de respektive film er fremskrevet en stilistisk overflod, der manifesterer sig gennem håndholdte kameraer, diegetisk sonisk overflod af skud og brag og en intens klippertytme på baggrund af montageklipninger. Alle disse stilistiske virkemidler kan anses som værende udtryk for en stilistisk overflod, som skaber affekt hos seeren gennem Williams begreb overflodens system. Disse stilistiske virkemidler skaber en intensitet i filmene, som kan aflæses som ukvalificeret, indtil seeren bliver kropsligt påvirket af denne, for derefter at subjektivisere den kropslige reaktion i emotioner. Endvidere er disse stilistiske virkemidler en formalistisk strategi, hvor billedsiden bliver manipuleret for at skabe æstetisk effekt. I den affektive diskussion er der ligeledes argumenteret for, at den transmission af affekt, som Shouse og Massumi redegør for, er til stede i de danske krigsfilm. Dette affektive potentiale udmunder sig i de virtuelle kroppe (karakterernes) kropslige reaktioner, som affektivt kan modtages af seeren. Analyserne har ligeledes vist, at filmene indeholder store emotionelle sammenbrud, hvilket især kommer til udtryk i *Tine* og *De røde enge*. Disse film indeholder ikke på samme vis den stilistiske overflod, hvorfor affekten forefindes i netop disse emotionelle sammenbrud. Der således argumenteret for, at de danske krigsfilm indeholder affektive potentialer, hvor filmene gennem den stilistiske og emotionelle overflod muligvis kan transcendere skellet mellem filmens verden og seeren.

Det kan således konkluderes, at de danske krigsfilm både narrativt og stilistisk lægger sig tæt op af genrekonventionerne for Hollywoods krigsfilm ud fra både en stilistisk, narrativ og tematisk forståelse. Endvidere konkluderes det, at krigsfilmen forholder sig til den formalistiske tradition, hvor billedet manipuleres for at skabe æstetisk affekt. Den æstetiske effekt udmunder sig hos Chapman i en stilistisk og narrativ oplevelse, hvor seeren oplever kropslige reaktioner. Sammenholdt med det faktum, at analyserne og den efterfølgende affektive diskussion har forevist, at de danske krigsfilm indeholder et affektivt potentiale er det muligt at konkludere, at en indtænkning af affekt i genrekonventionerne vil kunne bidrage til en anderledes anskuelse af krigsfilmen som genre.

Bibliografi

Altman, R. (1999). *Film/genre*. London: British Film Institute.

Barthes, R. (1993). *Camera Lucida*. London: Vintage.

Basinger, J. (2003). *The World War II Combat Film - Anatomy of a Genre*. Wesleyan University Press.

Belton, J. (1994). *American Cinema/American Culture*. New York: McGraw-Hill.

Bender, S. (2013). *Film Style and the World War II Combat Genre*. Cambridge Scholar Publishing.

Bondebjerg, I. (2008). *Virkelighedens fortællinger*. Forlaget samfundslitteratur.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film Art - An Introduction* (8 udg.). New York: McGraw-Hill.

Bornedal, O. (Instruktør). (2015). *1864 - brødre i krig* [Film].

Burgoyne, R. (2008). *The Hollywood Historical Film*. Blackwell Publishing.

Carroll, N. (1999). Film, Emotions, and Genre. I C. Plantinga, & G. M. Smith, *Passionate Views - Film, Cognition, and Emotion* (s. 21-47). The John Hopkins University Press.

Chambers, J. W. (1994). 'All Quiet on the Western Front' (1930): the antiwar film and the image of the first world war. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 4.

Chapman, J. (2008). *War and Film*. Reaktion Books.

Damasio, A. (1994). *Descartes' error*. New York: Avon Books.

Eberwein, R. (2010). *The Hollywood War Film*. Wiley-Blackwell.

Ezra, R. (Instruktør). (2015). *9. april* [Film].

Genette, G. (1993). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Jerslev, A. (1998). Film Noir: et netværk af familieligheder. *Kosmorama*.

junior, L. L., & Ibsen, B. (Instruktører). (u.d.). *De røde enge* [Film].

Jørholt, E. (2001). Voksen, følsom og elegant. I P. Schepelern, *100 års dansk film* (s. 121-164). Rosinante.

Lindholm, T. (Instruktør). (2015). *Krigen* [Film].

Macnab, G. (20. Oktober 2014). *Fury, film review: Brad Pitt stars as an unsympathetic hero in muted war movie*. Hentet fra The Independent: <http://archive.is/q2BPJ#selection-1081.1-1081.79>

Madsen, O. C. (Instruktør). (2008). *Flammen og Citronen* [Film].

Massumi, B. (Autumn 1995). The Autonomy of Affect. *Cultural critique*, s. 83-109.

Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Routledge.

Rosenstone, R. A. (2012). *History on Film/Film on History*. Pearson.

Rutherford, A. (2003). Cinema and Embodied Affect. *Senses of Cinema* 25.

Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: McGraw Hill.

Schrader, P. (1996). Notes on Film Noir. I J. Belton, *Movies and Mass Culture* (s. 153-170). Rutgers University Press.

Scott, A. (14. November 2004). *You Had to Be There. Sam Fuller Was*. Hentet fra The New York Times: http://www.nytimes.com/2004/11/14/movies/you-had-to-be-there-sam-fuller-was.html?_r=0

Shain, R. E. (1972). *An analysis of motion pictures about war released by the American film industry, 1930-1970*. New York: Arno Press.

Shouse, E. (2005). Feeling, Emotion, Affect. *M/C Journal*.

Smith, M. (1995). *Engaging characters: Fiction, emotion and the cinema*. Oxford: Clarendon Press.

Spinoza, B. (1985). Ethics. I E. Curley, *The Collected Works of Spinoza*. Princeton University Press.

Steiner, P. (1984). *Russian Formalism*. Cornell University Press.

Stubbs, J. (2013). *Historical Film - A Critical Introduction*. Bloomsbury.

Thomsen, K. L. (Instruktør). (1964). *Tine* [Film].

Tybjerg, C. (2001). Teltholdernes verdensteater. I P. Schepelern, *100 års dansk film* (s. 13-28).

København: Rosinante.

Villadsen, E. (Vinter 2000). Besættelsesbilleder. Den tyske okkupation i danske spillefilm.

Kosmorama, 226.

Williams, L. (summer 1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess . *Film Quarterly*, Vol. 44, s.

2-13.

Wittgenstein, L. (1963). *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell.

Abstract

This thesis has examined the Danish war films *9. April* (2015), *De røde enge* (1945), *Flammen og Citronen* (2008), *1864- brødre i krig* (2015), *Tine* (1964) and *Krigen* (2015) in order to determinate in which ways these Danish war films correspond with the genre conventions of the classical Hollywood war film. Furthermore the thesis has discussed the affective potential in these these Danish war films.

The theoretical framework is divided in to two sections; the war film and affect. The war film section outlines the conventions of the classical Hollywood war film, drawing on theories from Steve Neale, Jeanine Basinger, Russell Earl Shain, James Chapman and John Belton. In terms of the latter section of the theoretical framework, the outline of affect is conducted through the research of Brian Massumi, Anne Rutherford, Linda Williams and Eric Shouse. In this thesis, the theoretical framework of the affect theory draws upon the assumption that affect an emotion follows different patterns and logics, and that affect must be seen as non-conscious bodily affections.

By using the neoformalist film theory presented by David Bordwell and Kristin Thompson, the thesis has analyzed the films stylistic and narrative elements and compared these to the conventions of the Hollywood war film. This showed a dominant narrative emphasis on the group over the individual, and a masculinization of the films which resulted in a repression of the feminine values. Furthermore the Danish films had a focus on the morality of which the soldiers conduct themselves. Finally the analysis showed a stylistic representation of the war genre, in most of the films handheld camera, the dominant diegetic sound and montageediting.

The style of the films served as basis for the discussion of the affective potential in the Danish war films. It discussed the representation of affect as shown in the analysis of the films. The discussion showed, that affect is apparent in the stylistic and emotional system of excess, which can be transmitted from the virtual body and transcend the screen.

Based upon the analytical findings the thesis concluded that the Danish war films shared many family resemblances with the classical Hollywood war film. Furthermore, the analytical discussion of affect found a resemblance between the formalistic methods, the conventions of the classical Hollywood war film and the affective potential of the Danish war films.