

Indholdsfortegnelse

Indledning	4
Teori	7
<i>Cahiers du Cinéma</i> og den franske filmtradition	7
François Truffaut	8
André Bazin	10
Ian Cameron	12
Andrew Sarris	13
Sammenfatning og udbygning	15
Instruktøren som author/auteur	16
Artfilm og mainstreamfilm	20
Instruktøren som kunstner	22
Den danske filmbranche	23
Auteurteoriens problemområder	25
Auteuren i det 21. århundrede	27
Hvilket formål tjener auteuren i dag?	30
Mise-en-scène	31
Setting	31
Kostumer og makeup	31
Lyssætning	32
Isenesættelse af karakterer	32
Cinematografi	33
Filmlyd	34
Analyse	35

Bronson	35
Titelsekvens for <i>Bronson</i>	35
Mise-en-scène	37
Setting	37
Kostumer og makeup	39
Lyssætning	41
Isenesættelse af karaktererne	42
Cinematografi	44
Lyd	46
Filmen generelt	48
Konklusion og sammenfatning	51
<i>Valhalla Rising</i>	53
Titelsekvens for Valhalla Rising	53
Mise en scène	55
Setting	55
Kostumer og makeup	56
Lyssætning	57
Isenesættelse af karaktererne	59
Cinematografi	60
Lyd	63
Filmen generelt	64
Konklusion og sammenfatning	66
Refn som auteur	67
Perspektivering	72
Den autodidakte instruktør	72

90ernes filmdebutanter	73
De store danske auteurs	74
Lars von Trier	74
Thomas Vinterberg	75
Den populære auteur	77
Auteuren og intertekstualiteten i en moderne viral verden	78
Konklusion	80
Litteraturliste	84
Film	84
Bøger	84
Tidsskrifter	86
Rapporter og afhandlinger	86
Internetkilder	87
English Summary	94
Bilag 1	96
Registrant over titelsekvensen i <i>Bronson</i>	96
Bilag 2	103
Titelsekvens for <i>Valhalla Rising</i>	103

Indledning

Ifølge introduktionen til antologien *Auteurs and authorship* (2008) er den basale tanke bag auteurteorien, at der er en forfatter eller ophavsperson bag en film (Grants 2008, 1). François Truffaut mente at en instruktør, der fokuserede på at være den afgørende, skabende kraft bag sine film, og som fx skrev sine manuskripter selv, opfattet som auteur (ibid. 2, 3). Hele debatten omkring auteurbegrebet startede med en række artikler i *Cahiers du Cinéma* i 1954 og i dag knap 60 år senere, er auteurteorien stadig relevant.

Nicolas Winding Refn, Thomas Vinterberg og amerikanske Quentin Tarantino har alle tre fået prædikatet *auteur* af forskellige filmkritikere på trods af, at ingen af de tre instruktører kan kaldes auteur efter Truffauts betegnelse. I dag bruges betegnelsen auteur om instruktører, der skaber originale film, og som bruger filmhistoriens referencer i sine film, men hvis man ser på den oprindelige auteurteori, er der meget få moderne instruktører, der kan kaldes auteurs bl.a. fordi de fx filmatiserer adaptioner. Ikke engang instruktører som fx Truffaut, der i datiden argumenterede for auteurteorien kunne kaldes auteurs efter teorien. Derfor kan man argumentere for at teorien trænger til fornyelse, så den igen bliver relevant at bruge.

Auteurfilm har ofte været set som smalle kunstneriske film uden international kommerciel formåen, men i dag er mange auteurinstruktører populære på både deres hjemme- og det udenlandske marked. I forhold til dansk film vil det altid være lettere for en engelsksproget film at slå igennem internationalt, end en dansksproget film, da sproget skaber en barriere. Derfor vil de dansksprogede film have et mere begrænset publikum end de engelsksprogede film. I dag er der dog mange danske instruktører, der instruerer engelsksprogede film, hvoraf Nicolas Winding Refn er en af disse, som har formået at slå igennem internationalt. Refns *Drive* (2011)¹ havde et budget på \$15.000.000 og indtjente \$35.054.909 alene i USA, hvorfra man kan udlede, at filmen var en kommerciel succes (imdb.com, *Drive*, B). Susanne Biers prisbelønnede semi-dansksprogede *Hævnen* (2010), indtjente alene i USA \$1.007.908 (imdb.com, B). Man kan derfor spørge, hvad det er, der gør, at instruktører, der udviser auteurtendenser, i dag er populære? Historisk set har auteu-

¹ Kilde: imdb.com. Alle oplysninger om filmtitler, instruktører, årstal og lignende stammer fra imdb.com, og selvom jeg ikke henviser til denne kilde igen, kan alle links findes i litteraturlisten opstillet efter de pågældende film. Jeg vil dog enkelte steder i teksten referere til at en oplysning stammer fra imdb.com, hvis oplysningen om fx filmens omsætning berettiger det fx (imdb.com, *Drive*, B). Her henviser B'et til at der er mere end et link i litteraturlisten.

ren ikke altid været populær, og selv i dag er det kun nogle enkelte auteurs, der er populære, i den forstand at deres film sælger billetter. En dansk instruktør som fx Christoffer Boe, har endnu ikke haft samme succes som fx Refn og Bier. Både Refn og Boe har haft svært ved at finansiere deres film, og historisk har det altid været svært at finansiere auteurfilm. Karl T. Dreyer havde fx svært ved at få finansiering til *Vampyr* (1932) (Bordwell & Thompson 2010, 257). At det var problematisk at finansiere auteurfilm, kan være en af grundene til at selv Truffaut bryder sine egne auteurregler. Derfor bør auteurteorien tilpasses til en branche, der ikke nødvendigvis støtter auteurfilm økonomisk. Derfor består min problemformulering af følgende spørgsmål:

- Hvilke stilistiske kendetegn har en moderne auteur?
- Hvilke egenskaber har autoren i dag?
- Hvorfor er auteurinstruktører som Refn populære i dag?

For at svare på ovenstående spørgsmål vil jeg i teoridelen undersøge den oprindelige auteurteori for at vise, hvad en auteur er ifølge denne. Dette vil jeg gøre ved bl.a. at inddrage François Truffaut og André Bazins tekster fra *Cahiers du Cinéma* fra hhv. 1954 og 1957. Auteurteorien udspringer fra Truffaut og Bazin. Via deres tekster vil jeg undersøge, hvordan en auteur i klassisk forstand kan defineres, samt hvilke egenskaber denne besidder som instruktør. For at optimere min teoriforståelse vil jeg også inddrage tekster af Andrew Sarris og Ian Cameron fra hhv. 1960/1977 og 1962.

For at undersøge en mere moderne auteurteori vil jeg afdække instruktørens rolle som author/auteur via Casper Tybjergs artikel "The Makers of Movies: Authors, Subjects, Personalities, Agents" (2004) for at belyse begrebets udvikling over tid. For at afklare auteurens rolle vil jeg inddrage forskellen på art- og mainstreamfilm, samt kort afklare auteurens vilkår i den danske filmbranche.

På baggrund af de nævnte teorier vil jeg opstille en række hypoteser om den moderne auteur. Er det fx et krav, at man i det 21. århundrede skal kunne genkende en instruktørs særpræg ved en given film, og er det et krav, at instruktøren via sine film skal referere til andre filmskabere?

Omdrejningspunktet for analysen vil være den danske instruktør Nicolas Winding Refns film, hvor jeg vil undersøge om de opstillede auteurhypoteser passer på Refn og hans film, da jeg mener, at han er repræsentant for en moderne auteur. Grunden til at jeg vælger Refn er, at han er

en internationalt anerkendt instruktør, der i sit virke som instruktør har arbejdet både i Danmark og i udlandet. Refn er ikke en klassisk auteur, da han laver voldelige genrefilm, men netop derfor er han interessant: Hans film skiller sig ud. Det gør Lars von Triers film naturligvis også, men hans film og virke som auteurinstruktør er i høj grad allerede belyst fx i Lisbeth Overgaard Nielsens Ph.d.-afhandling *Lars von Triers film – Filmsproglig stil, virkningsstrategi og betydningsdannelse* (2007). Refn som auteurinstruktør er ikke på samme måde demonstreret. Derfor vil jeg undersøge om, han er en auteur, blot fordi hans film indeholder intertekstuelle referencer og fordi den eksplicite vold i alle sine film, kan ses som et gentagelsesmoment, der viser Refns personlighed. Lige nu er Refn ydermere aktuel ved filmfestivalen i Cannes, en filmfestival der ofte omhandler auteurfilm, hvilket viser, at Refn begår sig på den internationale filmscene.

For at påvise auteurtendenser hos Refn vil jeg analysere hans film for spor af auteurtendenser. Derfor vil min filmanalyse tage udgangspunkt i en stilanalyse af Refns film *Bronson* (2008) og *Valhalla Rising* (2009). De to film er meget forskellige, men er hver især interessante. Hvor *Bronson* tager udgangspunkt i en biografi, er *Valhalla Rising* en slags vikingefilm. Spørgsmålet er så, om to vidt forskellige film kan indeholde ligheder, der gør, at man kan argumentere for, at det er auteurfilm? Ydermere vil jeg drage paralleller til nogle af Refns andre film, for at undersøge en auteurtendens.

Via analysen vil jeg undersøge, hvilke af de i teoridelen opstillede auteurhypoteser der passer, hvilke der ikke gør, og hvorfor hypoteserne evt. ikke passer. Via de opstillede hypoteser, vil jeg i en perspektivering kort undersøge, om auteurhypotesen passer på andre instruktører ved at se på andre auteurs såsom Lars von Trier og Thomas Vinterberg. Grunden til, at jeg vælger at inddrage disse to, er, at de begge er markante instruktører, hvorfor de er relevante at inddrage i en undersøgelse af den moderne, danske auteur. I refleksionskapitlet vil jeg også kort inddrage Refn som person og instruktør, samt undersøge nogle af de populære danske instruktører, og belyse hvilke elementer der gør, at auteurinstruktører i dag er populære.

Teori

I det følgende vil jeg først undersøge de oprindelige artikler bag auteurbegrebet, ved at se på François Truffaut, André Bazin, Ian Cameron og Andrew Sarris' artikler om auteurbegrebet. Det er værd at påpege her, at jeg vil have fokus på auteurbegrebet som term for en instruktør eller film. Derfor fokuserer jeg ikke på kritikerdelen, og jeg kommer dermed ikke ind på den lange diskussion om, hvilke film der er og ikke er auteurfilm, da dette ikke bidrager til min afklaring af, hvad en auteurinstruktør eller film er. I den første del af teorien vil jeg undersøge auteurbegrebets udvikling ved at se på ovennævnte teoretikere. Via deres tekster vil jeg opridsse, hvad de mener og stille disse meninger over for hinanden.

I kapitlet *Instruktøren som author/auteur* vil jeg undersøge en mere moderne auteurteori, for at dette kan bidrage til afklaringen af auteurbegrebet. Begrebet auteur er været forbundet med både art- og mainstreamfilm samt realismegenren, hvorfor jeg vil undersøge auteurbegrebet i forhold til disse filmgenrer i kapitlet *Artfilm og mainstreamfilm*. I forhold til diskussionen om artfilm vil instruktøren som kunstner også inddrages, hvorfor jeg kort vil undersøge dette i kapitlet *Instruktøren som kunstner*.

Specialet handler om auteuren i den danske filmbranche, hvorfor jeg i kapitlet *Den danske filmbranche*, vil undersøge denne. Dette gør jeg for at undersøge, om den danske filmbranche bidrager til eller umuliggør auteuren. I kapitlet *Auteurteoriens problemområder* vil jeg redegøre for de elementer af auteurteorien, som jeg finder problemfyldte – specielt i forhold til den danske filmbranche. Dette vil jeg gøre for at afdække de problemer, der er med auteurteorien i det 21. århundrede. Disse problemområder bruges i kapitlet *Auteuren i det 21. århundrede* til at opstille en række hypoteser, som jeg mener, er mere dækkende for auteurteorien i dag.

Cahiers du Cinéma og den franske filmtradition

Efter anden verdenskrig var fransk film domineret af det filmkritikerne døbte Tradition for Kvalitet. Denne term dækker over specifikke filmskabere, der forsøgte at skabe prestigefyldte film, som ofte var adaptioner af litterære klassikere. Det, der kendetegnede denne filmtradition, var, at manuskriptforfatteren ansås som kreativt ligestillet med instruktøren, eller endda mere vigtig end instruktøren. Filmene brugte de samme tekniske og stilistiske elementer som Hollywood med spe-

cieffekts, ekstravagante kostumer osv. for at forstærke den store melankolske historie (Bordwell & Thompson 2010, 344).

Siden anden verdenskrigs slutning var der i Frankrig diskussion om, hvem der var den skabende kraft for filmen, instruktøren eller manuskriptforfatteren. I 1951 bliver det månedlige magasin *Cahiers du Cinéma* første gang publiceret, og i dette magasin skrev kritikere som André Bazin, Eric Rohmer og François Truffaut. I bladet anmeldtes både franske og udenlandske film, men film af instruktører, der selv skrev deres manuskripter, blev rost til fordel Tradition for Kvalitets-film (ibid. 381-382). Det er i dette blad, at diskussionen om auteuren for alvor vinder genlyd via Truffauts og Bazins artikler. Specielt Truffauts artikel får en næsten manifestagtig virkning, og ses stadig som grundstenen for auteurteorien – selvom han ikke var den første til at udtrykke dette synspunkt.

François Truffaut

François Toland Truffaut (1932-1984) var en fransk kritiker, som senere selv blev filminstruktør. I artiklen "A Certain Tendency of the French Cinema" publiceret i *Cahiers du Cinéma* i januar 1954 skriver han en kritik af de daværende franske filmskabere. Af de ca. 100 film, der årligt (i begyndelsen af 1950'erne) bliver udgivet i Frankrig, er det kun en håndfuld, der er interessante og kritisk værd at bedømme. En del af de film, der bliver udgivet, er adaptioner. Adaption fra litteratur til film giver ifølge Truffaut vanskeligheder, da mange manuskriptforfattere hævder, at en del scener i fx en bog ikke er egnet til filmmediet. Traditionen inden for adaption er, at man skal være tro overfor det litterære forlag (Truffaut 2008, 9-11). Truffaut mener dog ikke, at der findes scener fra et litterært værk, der ikke kan filmes, og han mener ydermere, at det afhænger af instruktøren, om scenerne kan filmes eller ej (ibid. 11). Dette understreger Truffaut ved at henvise til Robert Bressons adaption af *The Diary Of A Country Priest* (1951), der indeholder scener, som andre instruktører ikke mente, kunne filmatiseres (ibid. 12).

Et andet problem ved adaptioner er, at filmene vil indeholde elementer af de litterære manuskriptforfatters holdninger, hvorfor disse holdninger kommer til at præge og forurene adaptionen (ibid. 13). I stedet skal manuskripter til adaptioner skrives af personer inden for filmbranchen, for at have værdi, og skal altså ikke blot skrives af litterater, der håner filmens væsen ved at undervurdere filmen. Ydermere bruger de litterære manuskriptforfattere ikke filmens

sprog, men et litterært sprog (ibid.). Truffaut gør det dog klart, at en *metteurs-en-scène* altid ønsker at være ansvarlig for scenografien, og de dialoger denne fremstiller. En *metteurs-en-scène* vil sige en scenesætter, dvs. vedkommende der er ansvarlig for en films *mise-en-scène*, iscenesættelse (ibid. 15).

Truffaut roser instruktører som Jean Renoir, Robert Bresson og Jean Cocteau, fordi de ofte er forfattere til deres historier, altså er de manuskriptforfattere bag de film, de samtidig instruerer og har skrevet dialogen til. Dette står i modsætning til film, hvor manuskript og dialog er skrevet af litterater (ibid. 16).

Truffaut mener ikke, at de traditionelle filmskabere, som han indplacerer i Tradition for Kvalitet med professionelle forfattere som manuskriptforfattere, kan koeksistere sammen med det, han navngiver Auteurs Cinema. Et af argumenterne herfor er, at den traditionelle filmskaber ikke succesfuldt kan lave komedier, hvorfor man må gå væk fra denne filmtradition. Ydermere angiver Truffaut vagt, at der kun er få store romaner tilbage at adaptere (ibid. 16-17), så de traditionelle filmskabere vil mangle nye historier.

Truffaut gør altså op med en længere tradition inden for fransk film, da han mener, at det litterære forlag og de litterære manuskriptforfattere forråder filmens væsen, idet de lader filmene fylde med "mening" og litterært sprog. I stedet skal filmskaberens blive en *metteurs-en-scène*, hvor det er filmskaberens, der står bag filmens *mise-en-scène*. Filminstruktøren skal altså være den bærende, skabende kraft, ved selv at skrive sine manuskripter, og på den måde blive en auteur. Truffaut er den første, der introducerer termen auteur. Før Truffauts artikel, har fokus været på filmen eller manuskriptforfatteren, og ikke på at en instruktør kan ses som en individuel kunstner. Derfor kommer artiklen til at fremstå nyskabende, og af den grund vægtes den stadig i dag.

Allerede flere år inden Truffauts artikel har en artikel af Alexandre Astruc fra 1948 hævdet, at man via avantgardefilm begynder at se instruktører, der bruger kameraet som en forfatter bruger en pen. Det, Astruc mener, er, at der i filmmediet ligger uanede muligheder for at vise andet end blot populære film, som kunne have været teater. Han mener, at man via filmen kan vise alt fra lærebøger til romaner, da filmen stilistisk har mulighed for at være lige så "smidig og subtil" som den skrevne litteratur. Han mener også, at hvis man for alvor skal se et specielt filmsprog, så skal manuskriptforfatteren selv lave filmen, eller at denne rolle helt skal droppes. Dette vil tillade,

at instruktøren kan skrive med sit kamera (Astruc 1965, 9-14). Truffaut er altså relativt enig med Astruc. Selvom Truffaut ikke specifikt nævner, hvordan instruktøren skal vise personlighed, er Astrucs vision om at instruktøren, der bruger kameraet som pen på linje med, hvad Truffaut mener.

Truffauts idé om, at man ikke skal adaptere, og at instruktøren skal være forfatter, går på mange måder imod Roland Barthes tese om, at forfatteren er død, da alt tekst i forvejen er skrevet, hvorfor nye tekster blot er dele af i forvejen eksisterende tekster (Barthes 2008, 97-100). Barthes opererer med begrebet *scriptor* i stedet for *author* (ibid.). Barthes tekst er skrevet 14 år efter Truffauts, men Barthes har en pointe i forhold til Truffauts idé om, at film ikke skal indeholde litteraternes sprog af holdninger. Barthes ligger derfor på linje med Mikhail Bachtin, der skriver:

”Alle ord lugter af en profession, en genre, en strømning, et parti, et bestemt værk, et bestemt menneske, en generation, en alder, dagen og timen. Ethvert ord lugter af kontekst og de kontekster, hvor det har levet sit socialt spændingsfyldte liv [...]”.

(Bachtin 2003, 91).

Pointen er dermed at lige meget hvem, der skriver manuskriptet til en film, vil dennes profession, alder osv. farve sproget og dermed også dialogen.

Med Truffauts artikel starter debatten omkring auteurbegrebet. For at udvide forståelsen af begrebet vil jeg undersøge André Bazins artikel om auteurbegrebet.

André Bazin

Den franske filmteoretiker og kritiker André Bazin (1918-1958) skriver i artiklen ”De la Politique des Auteurs” fra *Cahiers du Cinéma* fra 1957 om sine idéer om auteurbegrebet. I artiklen indrømmer Bazin, at han ikke er enig med Truffauts udlægning af auteuren. Bazin mener, at et filmværk transcenderer instruktøren, hvorfor han kan forsvare film som fx Truffaut kritiserer kraftigt (Bazin 2008, 20). Hele diskussionen omkring instruktøren, mener Bazin, er fejlagtig, da han ikke mener, at en filminstruktør og dennes film kan siges at være en enhed. Han gør derfor op med Eric Rohmers erklæring, at inden for kunstens verden er det auteuren og ikke værket, der står tilbage. Ydermere gør han op med Jean Giraudoux bemærkning om, at der ikke findes værker kun auteurs (ibid.). Til Giraudoux udtalelse siger Bazin, at hvis det kun er auteuren, der bliver tilbage, så er det ikke pga.

auteurs samlede produktion. For at bakke sit synspunkt op, bruger Bazin Voltaire som udgangspunkt og skriver, at i dag er det ikke pga. de enkelte værker, at han er kendt, men pga. sin særlige skrivestil, hvorfor det kan være svært at finde auteuren bag, da han har skrevet meget forskelligartede tekster. På Voltaires tid, under oplysningstiden, satte forfatterne ikke sig selv øverst, men i stedet værket (ibid. 21). Bazin skriver, at det først var i det 18. århundrede, at forfatteren som koncept bliver legalt i litterære kredse. Først i det 19. århundrede begynder man at betragte kopier og plagiat for at være et brud på forfatterstandarterne (ibid.). Bazin argumenterer for, at forfatteren ikke nødvendigvis er vigtig for vores æstetiske bedømmelse af et værk, da vi godt kan værdsætte fx et kunstværk uden at vide, hvem der står bag. Af samme grund er der også flere litterære tilgange til en tekst eller film end blot den biografiske dimension (ibid. 22). På den måde kan en film transcendere instruktøren, altså eksistere uafhængigt af instruktøren.

Selvom Bazin kritiserer forfatterens rolle, modargumenterer han med, at der i den vestlige verden er fokus på kunstneren, forfatteren bag et værk og at den biografiske analyse er udbredt. Samtidigt siger han, at fordi individet transcenderer samfundet, men samfundet samtidig er en del af individet, så vil al talent være præget af kontekst og historie, hvorfor det er en fordel for et værk at have en auteur (ibid. 22). Filmmediet er både populært og industrielt, og en middelmådig filmskaber kan opnå et øjeblik af genialitet, hvorfor vedkommende laver en fremragende film. Dette anerkendes dog ikke altid, da kritikere altid noterer sig filmens skaber før bedømmelsen (ibid.), hvorfor navngivelsen af filmskaberens i denne sammenhæng ikke altid er optimal.

Bazin forklarer endvidere, at der er forskel på en instruktør og en auteur, og kun instruktører, der er værdige, kan kaldes en auteur. En auteur fortæller altid den samme historie, uanset hvad filmens emne er. Med historie mener Bazin ikke kun fortællingen, men også at auteuren bruger samme udtryk eller morale over for fortællingen. Auteuren bruger et bestemt kunstnerisk udtryk som en standard i alle sine film, hvor der dog kan finde en udvikling sted. Det kan accepteres, at der er få film, der ikke overholder disse ”dogmer”, men i så fald vil de opfattes som underlegne for de andre auteurfilm (ibid. 26-28).

Selvom Bazin på nogle områder er enig med auteurteorien, som den er udfoldet af Truffaut, finder han mange svagheder. Bl.a. at teorien er vag og svært definerbart, og ikke engang folkene bag teorien har udtrykt et regelsæt på skrift. Det, som Bazin for alvor reagerer imod, er, at

man ser ned på etablerede, men "dårlige" filmskabere og ikke vil inkludere disse som auteurs, hvormed kun succesfulde kunstnere har en chance. Et andet element han kritiserer, er auteurens konsekvente afstandtagen fra genrefilmen og de fordele, der ligger i genrefilm, fx at den bygger på en relativ fast formel. Hollywood tilbyder i 1950'erne store teknologiske muligheder for en instruktør, og fordi instruktøren kan trække på en lang række genrer og disses traditioner, giver det instruktøren en stor kunstnerisk og personlig frihed, hvilket auteur-folkene ikke tillader. Endeligt lader auteuren filmen i stikken, da filmen fornægtes til auteurens fordel dvs. at instruktøren vægtes højere end selve filmen.

Bazin er tydeligvis splittet i sin opfattelse af auteurteorien. Han fremhæver det kunstneriske udtryk, som en auteur besidder, og det faktum at auteuren bruger den samme historie igennem alle sine film. Bazin er dog kritisk over for fokuseringen på auteuren i bedømmelser, da denne fokusering kan overskride det fokus, som værket er berettiget til. Det er dog værd at påpege, at Bazin ikke mener, at alle værker fra en auteur behøver at indeholde auteurtendenser, samt at han mener, at auteurteorien uberettiget udelukker gennemsnitlige instruktører.

Hvor Truffaut fokuserer på, at auteuren skal vise personlighed i alle sine værker og at instruktøren eller en person fra filmbranchen skal skrive manuskripterne, er Bazins fokus mere på det kunstneriske udtryk for auteuren fx ved at filmene viser en "historie". Han mener som nævnt også, at ikke alle film af en instruktør behøver at vise personlighed for at få prædikatet auteur og han argumenterer for brugen af genre. Alle disse elementer vil jeg arbejde videre med for at undersøge, hvordan disse fungerer i filmindustrien i det 21. århundrede. For at nuancere auteurteorien vil jeg inddrage Ian Cameron og hans forståelse af teorien.

Ian Cameron

Ikke blot Bazin kritiserer auteurteorien for dens misvisende blik på instruktøren, også Ian Cameron (1937-2010) kritiserer det faktum, at en dårlig instruktør ikke kan lave en god film eller omvendt. Dette gør han i artiklen "Films, Directors and Critics" fra 1962, hvor han også kritiserer auteurbevægelsens holdning til, at Hollywood ikke kan producere gode film, blot fordi de er studiefilm og til en vis grad underlagt industrien (Cameron 2008, 31). Han argumenterer for, at der er film, der er instrueret af den samme mand, Howard Hawks, hvorfor det ikke kan være studiesystemet, men instruktørens evner der resulterer i det, Cameron kalder mesterværker. Et andet element, han

nævner, er, at det er lettere at klassificere ikke-engelsksprogede film som kunstneriske, og at kritikerne finder sig i dårlige undertekster, som ødelægger dialogen, hvilket de ikke ville med to linjers dårlig dialog i en engelsksproget Hollywood-film (ibid.).

Vi ser altså her, at både Bazin og Cameron kritiserer dét, at kun en i forvejen succesfuld og etableret instruktør, der overholder auteurbegrebets retningslinjer, kan kaldes en auteur. I den forbindelse stiller de sig også kritiske overfor filmkritikernes fokusering på betydningen af, hvem instruktøren er, i stedet for kun at fokusere på værket. En af de vægtigste personer inden for auteurteorien, og manden der er ophavsmand til termen auteurteori, Andrew Sarris vil jeg inddrage, da hans udlægning af auteurteorien fik og stadig får meget omtale i både kritiker- og litteraturkredse.

Andrew Sarris

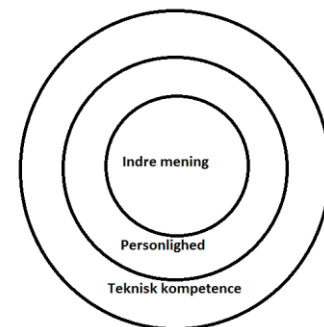
Som både Bazin og Cameron finder også Andrew Sarris auteurteoriens bedømmelse af og fokusering på filmskabere problemfyldt. Han beskriver i artiklen "Notes on the Auteur Theory in 1960", hvordan auteurteorien kan bruges til "smagsdommeri", hvor man bedømmer films kunstneriske værdi, og afskriver publikum, der ikke kan se den kunstneriske værdi i værket (Sarris 2008, 37). I artiklen diskuterer Sarris Bazins artikel og dennes argumenter. Sarris mener fx ikke, at nogle landes film automatisk skal anses for at være mere værd end film fra andre lande, men han anerkender kapitalens indflydelse på filmbranchen. I modsætning til Bazin mener Sarris ikke, at en kunstner nødvendigvis forholder sig til sin tid og alder, men mener tværtimod, at en kunstner sagtens kan ses uden for sin tid. Sarris mener, at dette er en force for auteurteorien, da den tillader, at en kunstner kan ses uden for dennes historiske og kulturelle kontekst (ibid. 40). Hvor Bazin mener, at auteurteorien primært kan bruges som et kritikerværktøj til at evaluere film med, mener Sarris, at det er optimalt, at man med auteurteorien kan analysere en film på baggrund af instruktørens personlighed end at analysere filmen med udgangspunkt i en kritikers personlige smag og politiske holdning (ibid.).

Netop instruktøren anser Sarris som vigtig. Han mener ikke, at publikum aldrig er opmærksomt på hverken instruktøren eller manuskriptforfatteren, da publikum har en tendens til kun at se skuespillerne, og tro, at det er dem, der bestemmer filmens gang. Dette gør sig ifølge Sarris også gældende i anmeldelser, hvor instruktøren ikke nævnes før langt nede i anmeldelsen.

Det er derfor en fordel, hvis publikum kender instruktøren, så de derved kan kende forskel på de forskellige film (ibid.).

Ifølge Sarris er der ingen definition på auteurteorien, hvorfor han anser den oprindelige kritik fra *Cahiers du Cinéma* som et udgangspunkt for teorien. Sarris opsætter derfor tre præmisser for auteurteorien. Første præmis er, at instruktørens tekniske kompetence er en værdi for både filmen og for kritikerens. Den anden er, at instruktørens genkendelige personlighed er en værdi for kritikerens. En instruktør skal over en række film demonstrere et antal gennemgående personlige træk, der viser instruktørens personlighed. Den tredje præmis er mere besværlig. Den drejer sig om den underliggende indre mening værket besidder, der udspringer af spændingsfeltet mellem instruktørens personlighed, og det materiale der er til rådighed. Man kan visualisere auteurteorien via tre koncentriske cirkler (se figur 1), som ifølge Sarris har den indre mening som den inderste cirkel, hvorefter cirkler med personlig stil og teknisk kunnen følger. En instruktør kan derfor bevæge sig inden for de tre cirkler med forskellige fokusområder.

Auteurteoriens tre præmisser ifølge Andrew Sarris



Figur 1

Generelt set handler teorien ifølge Sarris om hele en instruktørs række af film i stedet for blot at fokusere på et enkelt mesterværk (ibid. 43).

Hvor ovenstående kommer fra Sarris artikel fra 1962, så skriver Sarris i "The Auteur Theory Revisited" fra 1977, at der stadig pågår en diskussion om, hvad der er vigtigst: forfatteren eller instruktøren (Wexman 2003, 23). Diskussionen om, hvad der er vigtigst, manuskriptforfatteren eller instruktøren, blev startet af Truffaut i 1954, jf. ovenstående fremstilling heraf. Sarris anerkender, at hvis han skulle reformulere sin oprindelige artikel, ville han fokusere mere på filmens stil end på kunstnerens lidelse. Han mener dog, at auteurteorien er et værktøj til at reevaluere filmhistorien (ibid.), og at filmen viser mere om instruktøren, end et interview gør, hvorfor interviews med instruktøren ikke er interessante (ibid. 24).

Sarris mener ikke, at auteurteorien har haft stor indflydelse, da *Cahiers du Cinéma* ikke solgte specielt mange blade, og ydermere skrev i et kryptisk sprog, hvorfor auteurteorien kan være

svær at forstå (ibid.). Han kritiserer i hele artiklen Gore Vidal, som mener, at instruktøren ikke er vigtig, og at det eneste auteurteorien har opnået, er at sætte fokus på instruktøren. Dette, mener Sarris ikke, er rigtigt, da der allerede i 1930'erne blev skrevet om instruktøren, og at der i filmhistorien, har været en generel tendens i verden til at rangere filmhistorien efter og omkring instruktøren (ibid.).

Sarris forklarer, at franske kritikere og teoretikere har haft stor indflydelse på, hvordan film i USA anmeldes i dag, og fremhæver *mise-en-scène* begrebet som en mulighed for at se, hvad instruktøren vil udtrykke (ibid. 27). Han ser auteurteorien som en kritikers værktøj i modsætning til et værktøj til kreativ inspiration (ibid. 28). Sarris ser i 1977 auteurteorien snarere som en tendens end en teori, som mere et mysterium end en metode og mere som en redigeret politik end som en reel æstetisk procedure (ibid. 29). Ved at klassificere auteurteorien som en tendens i stedet for en teori, griber Sarris ind i en kritik af hans teori-terminologi. Jeg vil dog vedholde at bruge termen auteurteori, da det er en term, der er vidt brugt i filmvidenskaben præcist defineret eller ej.

Sarris nævner ikke sine tre præmisser, hvilket man kunne forvente, da de ikke er præcise. Den tredje præmis, værkets indre mening, kan tolkes i mange retninger, hvorfor den ikke er fyldestgørende for en analyse. Desuden kan man diskutere, hvad instruktørens tekniske kunnen dækker over, da den tekniske kompetence vil være subjektivt udtrykt og perciperet.

Sammenfatning og udbygning

Auteurteorien er svært definerbar på grund af flere faktorer. Dels er kun få af de i debatten deltagende partier enige, og dels er teorien kun blevet forsøgt defineret af Andrew Sarris. For at opsummere, hvad de forskellige mener om en auteur, kan man sige at: Truffaut ser en auteur som en instruktør, der helst skriver sine egne manuskripter, og som sætter sit eget personlige præg på filmen fx via *mise-en-scène*, og ved at være den skabende kraft bag filmen. Bazin derimod mener, at netop det kunstneriske udtryk er en del af en auteurs force, og at en auteur har et specielt udtryk igennem alle sine film. På trods af dette kan man ifølge Bazin acceptere, at ikke alle film i lige stort omfang bærer præg af auteurtendenser. Han mener til gengæld, at man kan anerkende Hollywoodfilm og genrefilm som auteurfilm, da man ikke kan sige, at film lavet under Hollywoods vilkår nødvendigvis er dårlige. Denne kritik deler Ian Cameron. Som den eneste fremsætter Andrew

Sarris præmisser for auteurfilmen. Instruktøren skal besidde teknisk kompetence, filmen skal vise instruktørens personlighed og så skal filmen indeholde indre mening. Præmisserne kan dog kritiseres.

Ud fra ovenstående kan auteurbegrebet nu præciseres i en række punkter, som de tre teoretikere er enige om. En auteur er:

- En instruktør, der viser sin personlighed i sine film.
- En instruktør, der i høj grad selv skriver sine manuskripter og/eller filmens dialog.
- En instruktør, der fortæller den samme "historie" via fx et særligt udtryk.

Ifølge de punkter, som parterne ikke er enige om, kan en auteur også være:

- En instruktør, der viser teknisk kunnen.
- En instruktør, der gennem alle eller næsten alle sine film viser auteurtendenser.
- Filmene skal indeholde indre mening
- Filmene kan være en del af det etablerede studiesystem og kan være genrefilm.

Selvom der er skrevet meget om auteurteorien i løbet af teoriens første leveår, så er det tydeligt, at kun få af de involverede parter er enige, samt at de alle har hver sin forståelse af auteurteorien. Dette er dog ikke nødvendigvis særligt givtigt, da det tillader vidt forskellige tolkninger af termen auteur.

At diskussionen omkring auteurbegrebet ikke er stoppet, vil jeg vise i næste afsnit, hvor jeg inddrager mere nutidige tekster, for at undersøge om tilgangen og definitionen af auteuren har forandret sig med tiden.

Instruktøren som author/auteur

Casper Tybjerg skriver i sin artikel "The Makers of Movies: Authors, Subjects, Personalities, Agents?" (2004) om instruktørens rolle som author. I artiklen henviser han til flere teoretikeres synspunkter på author-emnet, men han tager udgangspunkt i Janet Staigers introduktion "Authorship Approaches" fra antologien *Authorship and Film* (2003). Staiger mener, at der er to fejlagtige antagelser omkring author-teorien. Den ene siger, at denne teori kun er en læsningsstrategi, mens den anden blot mener, at spørgsmålet om auteur er en side af en diskurs (Tybjerg 2004, 38). Staiger mener, at der generelt er fire tilgange til auteurteorien. Den første tilgang ser instruktøren

som oprindelsen til en film, hvorfor instruktøren er bevidst omkring fx de tekniske valg, der foretages. Den anden tilgang ser instruktørens *agency* som begrænset af instruktørens personlighed, ubevidsthed, den sociale og familiære kontekst osv. Agency er ifølge Torben Grodal som defineret af David Bordwell at: filmskaberens kan ses som agent, der er den kreative oprindelse til værket, men derudover kan skuespillere og selve filmindustrien ses som agenter med personlige emotioner og intentioner (Grodal 2004, 15). Skuespillernes og filmindustriens betydning kan ifølge denne tilgang undertyke eller sløre instruktørens udfoldelse af sin personlighed i mediet. Den tredje tilgang anser ifølge Staiger instruktøren som hæmmet af dennes position som en arbejder i filmindustrien, mens den fjerde tilgang kun anser instruktøren som et navn, der tillader kritikeren at se filmen som et kohærent hele (Tybjerg 2004, 39).

Alle disse tilgange er dog ifølge både Staiger og Tybjerg mangelfulde, da de fx mener, at spørgsmålet om auteur kun er et spørgsmål om et kohærent subjekt, eller at man ikke tager agency i betragtning.

Robert Carringer foreslår ifølge Tybjerg, at man ikke kun skal se på en enkelt person som auteur, men snarere se på hhv. kollektiv auteur og multiple auteur (ibid. 44). Til den sidste tilgang hører også Berys Gaut, og de to mener, at de forskellige involverede parter i en film, fx skuespillere, klippere kameramænd osv. alle er en del af auteuren. Carringer mener i modsætning til Gaut, at instruktøren stadig vil være den primære auteur (ibid.). Man kan diskutere auteurens rolle, men man kan som Roland Barthes også diskutere, om forfatteren er nødvendig, og hvad dennes funktion er. Barthes mener, at når man giver en tekst en forfatter, så vil dette begrænse tekstens udfoldelse (ibid. 46). Dette kan dog ses som en fejlslutning ifølge Séan Burke, da forfatteren til en tekst altid vil have en rolle for teksten (ibid. 48). Et eksempel herpå kan være en adaption til fx film, som man altid vil sammenligne med det oprindelige format og dennes forfatter.

Janet Staiger er ikke enig med David Bordwell. Hun ser ham som fortaler for nykritik og som intentionalist. Bordwells authorship-tilgang er knyttet til den første af Staigers tilgange, hvor auteuren er signaturen, og til den marxistiske *screen theory*. Staiger beskriver, hvordan Bordwell i sin analyse af Dreyer ser på den biografiske legende, som er en tilgang, der stammer fra Boris Tomševskij (ibid. 49-50). Bordwells fokus er på filmens stil, hvorfor han ikke mener, man skal fokusere på forfatteren som oprindelse, da det skifter fokusset fra filmens stil til tematik. Bordwell er

heller ikke overbevist om, at forfatterens intention er i stand til at forankre fortolkninger i filmen (ibid. 51-53), hvorfor man skal fokusere på schemata, og den neoformalistiske filmtilgang Bordwell er fortaler for. Da filmen er et artefakt, eller et produkt af menneskers arbejde, er Bordwells tilgang med rationale-agenter i stand til at vise, at instruktøren går op i de specifikke filmtekniske sider af filmen (ibid. 53). I Bordwells filmtilgang har han via schemata og motivationer også fokus på den mere industrielle side af filmproduktionen med sine transtekstuelle motivationer, der tager højde for skuespillere, filmkultur osv. (Bordwell 1985, 35-37).

Staiger selv mener, at den bedste authorship-tilgang er den, hun kalder authorship som en teknik for selvet, hvor det er individets arbejde, der er i fokus. Hun retfærdiggør sin tilgang ved at sige, at minoriteterne fx homoseksuelle eller feminister, har brug for, at der er en forfatter til stede til at vise deres arbejde, hvorfor man også skal fokusere på forfatteren (Tybjerg 2004, 54). I forhold til denne tilgang kan det dog være problematisk, at en kritiker næsten får en omvendt bevisføring. Denne tilgang tillader, at hvis filmskaberer er en minoritet, og viser denne minoritetsfølelse i mediet, så er det tilladt at kalde denne en auteur, i stedet for at undersøge auteurbegrebet først. Authorship bliver altså et spørgsmål om minoritet (ibid. 56-57).

Casper Tybjerg er ikke enig med Staiger, men stiller sig mere på linje med Bordwell, der via rational agent-model viser, at nogle aspekter af en instruktørs personlighed er et resultat af forskellige sociale grupper osv. Dette gør, at man kan have fokus på både instruktøren og på mise-en-scène.

I forhold til Janet Staigers fire generelle tilgange, står de hver for sig, selvom flere af disse tilgange kan skrives sammen. De fire tilgange kan tilnærmelsesvis ses som én, da de ikke nødvendigvis modarbejder hinanden – bortset fra den fjerde. En filmskaber kan sagtens ses som bevidst om sine intentioner med filmen (tilgang 1) men samtidig være begrænset ift. agency (tilgang 2). Det vil være naivt at tro, at en instruktør ikke har et liv uden for filmsættet, og dette liv kan begrænse instruktørens agency, men instruktøren kan stadig være relativt bevidst omkring denne rolle, hvorfor instruktøren kan være bevidst om sine intentioner for den visuelle film. Den tredje tilgang siger, at instruktøren er begrænset af sin rolle i filmindustrien, og dette vil ofte være sandt i forhold til den kommercielle filmindustri, men mange instruktører har bevist, at man godt kan lave personlige film, selvom man er underlagt produktionsselskabernes vilkår. Eksempler på sådanne

instruktører er Clint Eastwood, Lars von Trier og ifølge min overbevisning Nikolas Winding Refn. Dermed kan denne tilgang også ses i sammenhæng med de to foregående, hvorfor de ikke nødvendigvis udelukker hinanden. Kun den fjerde tilgang, hvor instruktøren reduceres til et navn, fungerer ikke sammen med de tre andre tilgange, da de tre første vægter instruktøren, mens den sidste tilgang reducerer dennes betydning.

I den moderne auteurteori diskuterer man instruktørens rolle og specielt dennes rolle i forhold til industrien, da man kan mene, at industrien begrænser instruktørens agency. Auteuren kan også ses som hele produktionsfællesskabet bag filmen og som individets repræsentationsform for en minoritet. I forhold til det oprindelige auteurbegreb kan man diskutere, hvor meget diskussionen bidrager med ud over en præcisering af, at hvis man skal kunne se instruktøren i værket, så er det via filmens mise-en-scène. Ydermere viser diskussionen, at der er mange tilgange til auteurtilgangen.

Der har været en tendens til, at i diskussionen omkring en instruktør som auteur, har man enten fokuseret på, at der er tale om artfilm, hvorfor instruktøren ses som et geni, eller at der er tale tilfældigheder, hvor manuskript, medarbejdere osv. går op i en højere enhed på trods af at være underlagt filmindustrien (Coughie 1981, 10). Hvad kan auteurteorien så bruges til?

Auteurteorien har haft held med gennem ca. 60 år at sætte fokus på instruktøren, dennes personlighed samt arbejdsvilkår – om det så er friheden inden for artfilmen, eller reglerne inden for kommerciel filmproduktion. John Coughie skriver, at pga. fokuset på instruktøren og dennes personlighed, så blev filmen næsten mindre vigtig som værk (ibid. 12). Dette finder jeg uheldigt, da værket altid bør være i centrum. Derfor modarbejder denne tilgang sig selv. Den strukturalistiske auteurtilgang ser i højere grad på tematikken i en given film end på det visuelle (ibid.), hvormed vigtige områder der fremtræder via filmens stilistiske træk ikke adresseres. Derfor skriver Coughie, at de bedste auteurkritikere fokuserer på filmens mise-en-scène (ibid.). På den måde kan man se instruktørens personlighed selvom instruktøren arbejder i det etablerede studiesystem, hvor dennes arbejde kontrolleres. Det samme mener David Bordwell, der også har fokus på den stilistiske side af en film via mise-en-scène jf. kapitlet om Casper Tybjerg. Det er altså via mise-en-scène begrebet at man skal kunne identificere de elementer, der er opstillet i kapitlet *Sammenfatning og*

udbygning. Det er elementer som Bazins gennemgående "historie", Truffauts personlighed i filmen, Sarris "indre mening" og tekniske kunnen.

Når man diskuterer auteuren i forhold til den industri, som denne er en del af, kommer problematikken omkring artfilm vs. mainstreamfilm op. Derfor vil jeg inddrage de to begreber og undersøge, hvad de dækker over og deres tilknytning til auteuren.

Artfilm og mainstreamfilm

Auteurteorien opstod som et modsvar til studiesystemet, og i dag er det stadig to modstridende parter. I Hollywood, som i mange af de store filmindustrier, har en instruktør ofte ikke frie hænder til at gøre, hvad han eller hun vil, da instruktøren ligger under for producerens og filmselskabets kapitalistiske motivationer. Derfor har instruktøren ikke frihed til at vise sin personlighed i værket, da instruktøren primært er bestilt til et givet værk. Inden for den uafhængige filmbranche, hvorfra man ofte ser *artfilm* – på dansk kunsthøj – og mindre bemidlede film, ser man i højere grad, at instruktøren har en frihed til selv at bestemme sit materiale, manuskript og indhold af filmen (Schepelern 2004, 103-106). Peter Schepelern siger, at mainstreamfilm generelt viser anonymitet, mens artfilm viser individualitet. I mainstreamfilm gives der mere plads til genre og Hollywood-stjerner, men auteurtræk kan ses i form af tema, stil, teknik eller i de samme medarbejdere (ibid. 106). Han stiller derfor spørgsmålet, som ikke handler om hverken art- eller mainstreamfilm, men om instruktøren kan ses som en original, kunstnerisk personlighed eller ej? I alle kunstneriske retninger er der kunstnere, der følger normen, og nogle få der bryder den, og skaber et personligt udtryk. Kunsthøj har muligheden for at blive set som auteurfilm, hvilket mainstreamfilm har sværere ved pga. den manglende frihed. Alligevel er der mainstreaminstruktører, der kan betegnes auteurs (ibid. 107), hvilket bl.a. André Bazin og Andrew Sarris også gør opmærksomme på; man kan nævne Alfred Hitchcock og Quentin Tarantino.

En artfilm kan ifølge David Bordwell og Kristin Thompson defineres som: En film, der produceres inden for kommercielle interesser, og har en kunstnerisk og modernistisk tilgang til filmens temaer og stil (Bordwell & Thompson 2010, 731). Det er altså den kunstneriske side, der er interessant ved artfilmen, og artfilmen har desuden et relativt lille publikum. En artfilm kan være en auteurfilm, men ikke nødvendigvis og ikke omvendt. Den vigtigste forskel på art- og auteurfilm er, udover instruktørens rolle, at en auteurfilm kan være en genrefilm, hvorimod artfilm ikke er

reelle genrefilm. Mainstreamfilm er som navnet indikerer mainstream dvs., at de er produceret af den etablerede og kommercielle filmindustri, og har som mål at sælge billetter, DVD'er og merchandise.

Til diskussionen om artfilm og mainstreamfilm kommer også diskussionen omkring realisme. Realismebegrebet forbindes med de russiske formalister (Bordwell 1985, 206). Ifølge Bordwell er mainstreamfilmens syn på realismen en stiltiende sammenhæng mellem begivenheder, en ensartethed og tydeliggørelse af den individuelle identitet (ibid.). Artfilm bruger realismebegrebet fra den modernistiske litteratur, og mener ikke, at mainstreamfilmens realismebegreb er rigtigt. Artfilminstruktører mener ikke, at alle verdens love er kendt af mennesket, hvorfor en persons psykologi kan være ubestemt. I stedet skal man se på nye tilgange til realismebegrebet så som den tilfældige verden af objektiv virkelighed og den mere flygtige subjektive virkelighed (ibid.). Bordwell pointerer, at ingen af disse tilgange er mere realistiske end den anden, men at der simpelthen er tale om to forskellige udgangspunkter og to forskellige måder at vise dette stilistisk i filmen på. Artfilmen vil dog også adskille sig tematisk, da denne tager udgangspunkt i subjektet, og de aktuelle psykologiske problemstillinger som menneskets fremmedhed og mangel på kommunikation (ibid.). Disse emner kan igen føres tilbage til den modernistiske litteratur, i filmen kommer disse dog også til udtryk via filmens mise-en-scène (ibid.).

Birger Langkjær er dog ikke helt enig i Bordwells udlægning, og hvor Bordwell taler generelt og om franske og italienske film, fokuserer Langkjær på dansk film. Han mener, at realismebegrebet i amerikanske film er et spørgsmål om ligheden med virkeligheden. I Danmark er realismen en lang tradition, selvom der er forskel på realisms udtryk i de forskellige årtier, men Langkjær mener, at der er fællestræk. Realismen er i stand til via nutidig filmstil at fremstille problemstillinger via fx en optagethed af menneskelige konflikter. Antagonisten er ofte ikke en karakter, men fx en institution som skolen, arbejdet osv. Langkjær erkender dog, at også dansk realisme specielt i 1960'erne har et modernistisk litterært forlag, hvilket giver sig til udtryk i en psykologisk realisme. Realisms stil kan pointere de filmiske situationer, hvorved filmens grundlæggende problemstillinger tydeliggøres. Inden for nutidige realismeformer kombinerer man ofte klassiske og afvigende fremstillingsformer, dog kan man ikke sige, at realismen har nogen egentlig stilistisk norm, da denne tilpasses den enkelte film og situation (Nielsen og Langkjær 2003).

Grundlæggende kan en auteurfilm derfor godt indeholde realistiske modi, og hvis der er tale om en auteurfilm af den tredje type instruktør, nemlig en artfilminstruktør, så vil der ofte være realistiske modi, da denne filmstil ifølge Bordwell har en tradition for realismen. Realismen som genre er dog svær at definere, men i forhold til auteuren, er det ofte de menneskelige konflikter, der portrætteres, og den ofte subjektive, sansende stil. Dette ser man fx hos en dansk filmskaber som Nils Malros i fx *Kundskabens Træ* (1981).

Et vigtigt element i problemstillingen om art-og mainstreamfilm er, om instruktøren ses som en kunstner eller ej. Derfor vil jeg kort inddrage dele af denne problemstilling.

Instruktøren som kunstner

Jeg har indtil nu ikke adresseret den store problemstilling angående instruktøren som kunstner, hvilket ellers er en del af det, auteurproblematikken lægger op til. Det har været diskuteret, om instruktøren er den sande kunstner, når nu mange andre fx manuskriptforfattere, producere, klip-pere osv. medvirker til en film. Dog kan man sige, at det til enhver tid er instruktørens opgave at styre alle sine medarbejdere, og instruere deres præstation. På samme måde er det instruktøren, der høster den primære ros og kritik over en film, hvorfor denne ses som ansvarlig for filmen. Derfor må man konkludere, at selvom der er tale om et filmhold bag en film, er instruktøren den primære skabende kraft. Her vil jeg inddrage agency-begrebet igen, for hvis man ser instruktøren som ansvarlig, kan denne ikke lægge under for producerens eller andres agency, som nævnt i kapitlet *Instruktøren som author/auteur*. Instruktøren kan naturligvis påvirkes af produceren eller industrien, men da instruktøren er ansvarlig for værket, vil dette ikke nødvendigvis påvirke instruktørens udfoldelse af personlighed i mediet.

Den lange diskussion om kunstnerens rolle som henholdsvis skabende profet, der skaber sine indre sandheder, eller som håndværkeren, der udfører et bestilt arbejde, gælder også auteur-filmen (Schepelern 2004). Jeg har tidligere nævnt, at mange film er bestillingsfilm, hvor instruktøren heraf blot hyres. Denne rolle vil man normalt tænke på som en filmhåndværker, men i langt de fleste tilfælde er der dog tale om en kunstner, der viser en form for personlighed i værket og præger det med sin egen stil, hvormed instruktøren er en kunstner, om end ikke nødvendigvis en auteur. Det er næsten umuligt for det subjektive menneske ikke at præge sit arbejde med en grad af personlighed. Denne slags instruktør formår altså at være både håndværker og kunstner. Auteu-

ren er derimod kunstneren, der former hele filmen efter sin personlige vision – det gælder fx både manuskript, iscenesættelse og filmhold. Man kan naturligvis diskutere, hvad der er bedst, kunsthåndværkeren eller den personlige kunstner, men da dette i høj grad bliver en diskussion om personlig smag, mener jeg ikke, at denne diskussion bidrager positivt til hele auteur- og kunstnerbegrebet. Ydermere kan man på mange måder ikke vurdere en kunstner før denne og dennes tidsalder er død, og altså er færdig med at skabe. Fx var Leni Riefenstahls film berømte under 2. verdenskrig, og selvom de stadig værdsættes som kunstneriske klassikere, så vil de altid vurderes i forhold til nazismen. Om kunstneren er forbundet til sin tid eller ej har André Bazin og Andrew Sarris også diskuteret, hvilket er nævnt i kapitlerne *André Bazin* og *Andrew Sarris*.

Jeg mener, at enhver instruktør kan ses som en kunstner, og at instruktøren er filmens primære skabende kraft, hvorfor disse to begreber er centrale for alle filmskabere og ikke kun en auteur. Der vil altid være en diskussion om kunstneren vs. kunsthåndværkeren, dog mener jeg, at man kan antage, at instruktøren er den, der varetager den kunstneriske iscenesættelse af filmen. Om instruktøren er en håndværker eller en kunstner afhænger af graden af kunstnerisk iscenesættelse i filmen, men da de begge iscenesætter kunstnerisk, må de også begge have en grad af kunstner i sig, hvorfor man bør tale om kunstner vs. kunsthåndværker.

Da mit udgangspunkt er auteuren i dansk film efter årtusindskiftet, vil jeg kort inddrage nogle af de problemstillinger i den danske filmbranche som vedrører auteurfilm, for at undersøge hvilke problemer der er i branchen i dag.

Den danske filmbranche

Den danske filmbranche er unik, da den danske stat via det Danske Filminstitut, DFI støtter både udviklingen og produktionen af film. Derfor skal danske instruktører ikke finansiere hele filmens budget, da DFI kan medfinansiere. DFI har desuden en række talentudviklingsordninger, der søger at udvikle talenter inden for dansk film.

Ifølge en artikel fra Politiken d. 11.02.13 er det kun ca. halvdelen af de film, der får støtte fra Det Danske Filminstitut, der faktisk bliver udgivet. Ifølge artiklen er der brugt kr. 33, 7 mio. på den anden halvdel.

Det danske filmmarked er lille pga. landets størrelse, men samtidigt er der mange filminstruktører, der kæmper om de midler, der er til rådighed. Selvom en film har fået manuskriptstøtte er dette ingen garanti for produktionsstøtte, hvorfor manuskriptstøtten ofte ender med at være spildt. At filmmarkedet er småt og konkurrencen stor, gør ifølge instruktøren Rumle Hammerich, at det er svært at lave intellektuelle film i Danmark. Han mener, at intellektuelle film kan finde en niche i større lande, men at dette ikke kan lade sig gøre i Danmark – og stadig tjene filmen ind. Et problem er nemlig, at producenterne ikke tjener på DVD-salg, hvorfor de ofte ikke er villige til at satse på eksperimentelle film. Derfor støtter DFI gerne manuskriptudvikling til eksperimentelle film. Selvom en film får manuskriptstøtte af DFI, dækker dette kun til udviklingen af manuskriptet, hvorfor instruktøren skal have støtte andre steder fra til selve produktionen, og dette kan være et stort problem med eksperimentelle eller intellektuelle film (Benner 2013).

Problemet med professionelle manuskripter tager Lars von Trier op i den efterhånden berømte og berygtede artikel fra EKKO nr. 28. I artiklen, som er et interview med Trier af Peter Schepelern, kritiserer Trier den danske filmbranche for at bruge professionelle manuskriptforfattere, der ikke har følelse med filmværket. Trier mener, at forfatteren til et manuskript skal have personlig følelse og forhold til de emner, der skrives om. I stedet skrives manuskripter af professionelle, der kan levere et godt manuskript, men uden følelse. Samtidigt mener han, at historierne fortalt i dansk film er blevet sentimentale og fyldt med billige tricks for at efterligne Hollywood. I stedet skal man tage filmen over grænsen, så det ligner dårlig smag og samtidig vise en ærbødighed for filmgenren (Schepelern, 2005, 26). Også Bille August slutter sig til kritikken af manuskriptforfattere og af konsulenterne fra DFI, og han kritiserer dem for altid, at vil ændre de samme banaliteter, og derfor nok har gået på samme dramaturgiske kursus (Thorsen 2005). Herved indikerer han, at konsulenterne er med til at ensrette filmene – gøre dem mainstream.

Herved er debatten om professionelle manuskriptforfattere tilbage til denne opgaves udgangspunkt med Truffauts artikel og kritik af den etablerede franske filmtradition. Truffaut kritiserede de professionelle manuskriptforfattere, og det samme gør Trier. Denne debat er en vigtig del af definition af auteurbegrebet. I Danmark gives der tilskud til manuskripter, hvor mange aldrig bliver til en færdig spillefilm. Dette gør, at der i blandt de manuskripter, der får støtte kan være auteur og artfilm. Problemet kan være, at mange af de film, der ender med at få produktionsstøt-

te, også er film med en relativ professionel manuskriptforfatter, da disse ifølge Trier har lettere ved at levere et resultat til "ug". Derved er det sværere for en auteurinstruktør at lave en film, og få den fornødne produktionsstøtte, hvis vedkommende ikke skriver manuskripter inden for de gængse rammer. Leder af Filmskolens manuskriptlinje Mogens Rukov er enig i dette, og mener, at der er en tendens til, at man bruger meget tid på at polere manuskriptet og skrive dette om, hvilket ifølge ham ikke gør filmen bedre (Claus Christensen 2005). Dermed kan man argumentere for, at manuskriptstøtten ikke bidrager til udviklingen inden for dansk filmbranche. Hvis man antager, at Bille August har ret i, at konsulenterne ensretter og Trier har ret i at professionelle manuskriptforfattere lettere kan få deres film godkendt, så kan manuskriptstøtten være med til at skævvride branchen. Dog kan manuskriptstøtten også hjælpe unge instruktører til at få et fodfeste inden for industrien, hvilket betyder, at man ikke udelukkende kan kalde manuskriptstøtten for negativ, som Trier og August gør.

Problemet med talentudviklingen er, at produktionsselskaberne ikke tjener penge på de første to til tre film et ungt talent laver, hvorfor de ikke vil påtage sig denne opgave. Dette siger direktør for Zentropa Peter Ålbæk, der endda ikke mener, at hverken Susanne Bier eller Thomas Vinterberg ville have en chance som unge talenter i dag. Film af unge talenter sælger ikke nok billetter og samtidigt er det blevet dyrere at lave film, hvorfor selskaberne ikke er villige til at satse på unge talenter, mener administrerende direktør i Nordisk Film Produktion Henrik Zein (Rizau 2012). Dermed hjælper DFIs talentudviklingsstøtte ikke, hvis de unge ikke har en chance hos produktionsselskaberne. Både Susanne Bier og Thomas Vinterberg vinder i dag store priser og sælger mange biografbilletter, men pga. den aktuelle filmbranche ville ikke engang disse to ifølge Peter Ålbæk have en chance, hvorfor det kan være utopisk at tro, at en instruktør kan lave en rendyrket auteurfilm, som den første i dag.

Auteurteoriens problemområder

I det følgende vil jeg opstille en række punkter, som jeg finder problematisk i forhold til den eksisterende auteurteori.

Selvom mit fokus indtil nu har været på selve instruktøren, vil jeg fastholde, at værket må være det vigtigste element i en analyse. Dette mener jeg, da det er værket, der viser instruktøren, og eventuelle auteurtræk. Hvis det er instruktøren, en analyse fokuserer på, har man også fokus

på dennes mål, agency osv. Hvilket ikke nødvendigvis er interessant for en tolkning af værket. Hvis det er værket, man vil undersøge, bliver man derfor nødt til at have fokus på værket, og i auteur-sammenhæng, hvilket træk som det pågældende værk besidder. Når man taler om auteur, taler man naturligvis også om instruktøren, da termen henfører til denne, men man bør i analysen af filmen, lade filmen tale, hvorved auteuren træder frem og derved først bliver interessant i kraft af filmen. Netop dette påpeger både Bordwell og Caughie også som nævnt i kapitlet *Instruktøren som author/auteur*.

Den oprindelige auteurteori mener, at man skal bedømme en instruktør ud fra hele dennes række af film. Dette er problematisk på flere punkter. Som Bazin pointerer, er det problematisk, at man derved udelukker "dårlige" instruktører fra at være auteurs, da de i deres filmrække har dårlige film, der ikke viser personlighed. Et andet væsentligt problem, er hvordan man skal bedømme nye instruktører. En ny instruktør, der laver sin første film, kan derved ikke bedømmes som auteur eller ej før denne har lavet flere film. Selv hvis denne nye instruktør laver en rendyrket auteurfilm, kan vedkommende ikke få status som auteur. Dette er problematisk, hvorfor jeg giver André Bazin og Andrew Sarris ret i, at ikke alle en instruktørs film skal udvise auteurtræk. Jeg vil dog gå skridtet videre og hævde, at har en instruktør lavet blot én auteurfilm, kan denne instruktør ses som auteurinstruktør for denne ene film. En instruktør kan teoretisk set lave én film, der udviser auteurtræk og personlighed i værket, hvorfor jeg mener, at for netop denne ene film kan instruktøren kaldes auteur. Jeg mener derved ikke, at man nødvendigvis skal være auteur i alle sine film, men godt kan eksperimentere med andre tendenser. Dermed mener jeg ikke, at auteurprædikatet nødvendigvis konstant skal være påhæftet en instruktør, men at dette kan bruges for specifikke film. Her opstår dog et problem, da en auteur skal vise personlighed i filmen, og hvis man ikke har flere film at bedømme personlighed efter, kan det være svært at vurdere, hvad der er instruktørens personlighed, og hvad der ikke er. Dog mener jeg, at man via en analyse af mise-en-scène, vil kunne se disse træk, også selvom instruktøren ikke har lavet andre film.

Hvis man skal antage, at en auteurinstruktør er en instruktør, der gennem alle sine film viser den samme "historie" og sin personlighed, så kan man antage, at en instruktør kan lave ensartede film uden at udvikle sine evner som instruktør, mens denne stadig kaldes en auteur. Ved at gentage sig selv kan en instruktør altså fastholdes som auteur, men uden at bidrage med noget nyt

til filmmediet og -kunsten. Derfor mener jeg, at Bazin har ret i at påpege, at det ikke behøver at være alle film, der besidder og viser alle træk af auteur, men blot nogle film. I forbindelse med dette skal det tilføjes, at med den nuværende filmbranche og filmstøtteordninger er det kun yderst få instruktører, der kan være auteur igennem samtlige film.

I dagens Danmark kan det være svært, at slå igennem som filminstruktør, da filmindustrien ikke villigt lader nye unge instruktører indspille, hvad de vil. Derfor kan en ung filminstruktør være tvunget til at tage arbejde inden for kommercielle film, eller arbejde med reklame eller tv. Alt dette vil føre til, at en instruktør ikke bliver betegnet som auteur, selvom dennes senere film viser tydelige auteurtendenser. Dette er endnu et eksempel på, at man ikke bør fokusere på alle en instruktørs værker, men blot fokusere på enkelte værker. Dermed kan det måske forekomme som en selvmodsigelse at kalde denne instruktør for en auteur, da det måske kun er ganske få af instruktørens film, der viser denne tendens, hvor jeg mener, at man i stedet for at tale om auteur-film, kan tale om auteurtendenser eller auteurmodi.

Jeg har tidligere nævnt, at det i min optik, bør være værket, der er i centrum, hvorfor betegnelsen auteurtendenser, er mere dækkende. Dette mener jeg, da der i den moderne filmindustri, er utroligt få reelle auteurinstruktører, men til gengæld mange film, der indeholder elementer af en auteur. Når filmindustrien selv spænder ben for en udfoldelse af auteurinstruktører, bør man også redefinere teorien, så denne matcher den filmindustri som teorien omhandler. Man kan selvfølgelig hævde, at med den talentudviklingsstøtte som DFI giver, så kan man lettere udvikle auteurinstruktører. Dog er problemet, at selv med talentudvikling er det svært for talenterne at få lov til at instruere en film på grund af problemerne omkring støtte til manuskript og produktion jf. kapitlet *Den danske filmbranche*. Selv om jeg mener, at værket bør være i centrum, så er jeg naturligvis opmærksom på, at dette afhænger af, hvilken metode til værkanalysen man vælger. Fx vil en produktionsanalyse ikke have værket i centrum på samme måde som neoformalistisk filmanalyse.

Auteuren i det 21. århundrede

For at afklare, hvordan auteurbegrebet kan bruges i dag, vil jeg på baggrund af ovenstående teoretiske diskussion opstille en række hypoteser for, hvad en auteur er, og hvad en auteurfilm kan indeholde. Disse skal fungere som hypoteser for analysen.

Hvis man skal begynde med grundstenen i enhver film, manuskriptet, så kræver det autenticitet, hvis dette skal vise ærlige følelser, hvorfor man må give Truffaut og Trier ret, og påpege, at manuskriptet skal skrives af en ikke-professionel manuskriptforfatter, der kender filmens væsen. Man skal altså ikke bruge manuskriptforfattere, der ikke er en del af filmbranchen. Da den moderne danske filmindustri er hæmmet af de produktionsvilkår fastsat af filmstøtteordninger, vil det være naivt at tro, at alle selv kan skrive et manuskript og få produktionsstøtte til dette. Derfor må første hypotese for autoren i det 21. århundrede være, *at manuskriptet til en auteurfilm eller af en auteurinstruktør i overvejende grad skal skrives af instruktøren eller af andre inden for branchen*. Det er altså ikke nødvendigt, at alle en instruktørs film er skrevet af instruktøren for, at den kan klassificeres som auteur. Denne skelnen er nødvendig, da filmbranchen fra 1950'erne til i dag er ændret med større konkurrence blandt de mange instruktører samt klare regler for filmstøtten.

Netop pga. den store konkurrence inden for filmbranchen, og fordi filmbranchen i dag er en reel industri, der tænker i profit, kan unge instruktører være tvunget til at tage bestilt arbejde, for at få lov til at vise sine evner frem. Christian Braad Thomsen beskriver, hvordan filmbranchen kun ser på antal solgte biletter og ikke på kunstneriske kvaliteter, hvilket umuliggør autoren (Kristensen 2012). Derfor kan det virke utopisk, hvis man via en klassificering af instruktøren ikke tager de industrielle fakta med, hvorfor anden hypotese er, *at en instruktør via mange eller nogle af sine værker skal vise autortendenser via fx mise-en-scène og cinematografi*. Det er altså ikke nødvendigt, at alle film viser autortendenser, da dette kan være umuligt for en instruktør, der skal forsørge sig selv, og derfor laver bestillingsarbejde.

I Truffauts artikel kritiserer han den etablerede franske filmindustri, for blot at lave film af gode historier, da de adapterede bøger til film. Dette er endnu et punkt, hvor jeg mener, at man skal tænke industrien ind i problemstillingen. Industrien skal tjene penge, hvorfor den gode historie er populær at adaptere, men en instruktør kan i nogle tilfælde tilføje en film et personligt præg, hvorved adaptionen kan fungere som en auteurfilm. Tredje hypotese er, *at adaptioner af fx et litterært forlag i nogle tilfælde kan vise autortendenser*. Et eksempel herpå er Nikolas Winding Refns *Drive* (2011)¹, der er bygget på et litterært forlag og endda med en professionel manuskriptforfatter, men som alligevel viser mange af Refns personlige stiltræk.

Som et af de indledende spørgsmål i problemformuleringen, spørger jeg, om intertekstuelle referencer har noget med auteursen at gøre? Det vil jeg påstå, at de ofte har i dag. Der findes naturligvis mange film med intertekstuelle referencer, der intet har med auteurfilm at gøre, men der er også mange auteurinstruktører, der bruger intertekstuelle referencer som en del af deres personlige stil. Anne Jerslev beskriver auteursen i forhold til den amerikanske Quentin Tarantino som en intertekstuel konstruktion, hvor auteursen ikke også kan ses som en performer, der performer både i og uden for filmen (Jerslev 1999, 126-128). Iben Thorving Larusen understøtter dette og siger:

”Intertekstualiteten er en integreret del af de fleste auteur-produktioner, og den kan som distinkt æstetisk praksis analyseres som tekstligt fænomen. Men pointen er, at det er via tilskuernes brug og realisering af intertekstualiteten, at auteursen træder i karakter i en film- og mediekultur, der i stigende grad er intermedialt organiseret”
(Larsen 2001 25).

Så flere forskere mener altså, at intertekstualitet i dag er en integreret del af auteursens virke. Jeg mener ikke, at brugen af intertekstuelle referencer er med til at skabe en auteurfilm. Andrew Sarris ser auteurbegrebet som et middel til at vurdere filmhistorien, hvorfor begrebet auteur, hænger sammen med filmhistorien, og dermed intertekstualiteten. Fjerde hypotese er derfor, *at der i auteur film kan være en stærk brug af intertekstuelle referencer, men dette er ikke nødvendigt*. Dette mener jeg også, fordi auteurfilm ofte er refleksive overfor både filmmediet og filmhistorien, hvorfor intertekstuelle referencer kan ses som en naturlig del af refleksive film.

Auteurteorien har fra starten været vag, og ikke stærkt defineret, hvorfor det var været svært at vide hvilke elementer, man skal beskæftige sig med for at identificere auteur tendenser. Lige som David Bordwell jf. kapitlet *Instruktøren som author/auteur* mener jeg bl.a., at filmens mise-en-scène er svaret. Via mise-en-scène kan man se, hvilke valg og fravalg instruktøren tager, hvorfor det også er her, man kan se instruktørens personlige filmiske stil udfoldet. Det er altså selve filmstilen, der er vigtig, hvorfor også filmens cinematografi skal tages i betragtning. Derfor bør en analyse, der fokuserer på auteursen, have mise-en-scène og cinematografi som udgangspunkt for analysen. Min femte hypotese er derfor, *at auteursens personlighed skal kunne ses udfoldet i filmens mise-en-scène samt cinematografi*.

Jeg har argumenteret for, at ovenstående fem hypoteser kan hjælpe til at modificere auteurbegrebet til det 21. århundrede. Selvom jeg har valgt at kalde disse for hypoteser, så finder jeg dette fejlagtigt. Der er få instruktører, der er sande auteurs, men der er mange, der indeholder elementer af auteur, hvorfor man bør tale om auteurtendenser eller -modi i stedet. Dette vil ofte være mere dækkende, og samtidigt kan man anerkende moderne instruktører, der presset af det moderne studiesystem ikke kan udfolde sin fulde personlighed i mediet, hvorfor der kun bliver tale om auteurtendenser.

Hvilket formål tjener auteuren i dag?

I en økonomisk presset filmbranche, hvor industrien fokuserer på profit og billetsalg, er der en risiko for at filmene selv bliver industrialiseret. Dvs. at filmene bliver skabt uden kunstneriske ambitioner med det ene formål at tjene penge. Så længe tilskuerne i biografen er glade, er dette også fint, men økonomisk incitament lader ikke filmmediet udvikle sig. Derfor er der brug for instruktører, der er nyskabende og som viser deres personlighed på lærredet. Dette understøtter hele branchens udvikling. En etableret industri har altid brug for nye kræfter, der vender verden på hovedet. Dette er set flere gange gennem filmhistorien. Fx med overgangen fra sort/hvid til farvefilm. I 1920'erne blev det muligt at optage i farver – technicolor. Da farvefilmen kom, blev det opfattet som et magisk og spektakulært element frem for realistisk, som vi i dag opfatter det (Bordwell & Thompson 2010, 203). At farvefilm bliver brugt magisk, er *The wizard of Oz* (1939)¹ et tydeligt eksempel på, da Dorothys hjem i Kansas er skildret i grå-brunlige nuancer, mens drømmeverdenen er i farver. Her bruger man farvefilmen til at vise et magisk univers. Filmen er ikke en auteurfilm, men den viser tydeligt, at mediet og industrien har brug for forgangsmænd og -kvinder til at vise noget nyt. I dag er industrien dog stærkt optaget af at eksperimentere med tekniske løsninger. Derfor er det de kunstneriske løsninger, som auteuren kan bidrage med, eller med en anderledes brug af teknikken, som det ses hos Lars von Triers filming med brug af computer og robot til filmen *Direktøren for det hele* (2006)¹. Dermed er en del af auteurens opgave at nysskabe branchen og vise, at film kan være originale og personlige i sit udtryk.

Jeg har indtil nu flere gange nævnt mise-en-scène uden at redegøre for, hvad dette helt præcist dækker over. Da jeg i min analyse vil fokusere på mise-en-scène-analyse, vil jeg her redegøre for, hvad dette dækker over, samt vise hvad en mise-en-scène-analyse fokuserer på. Til dette vil jeg bruge David Bordwells og Kristin Thompsons *Film Art – an Introduction* (2010).

Mise-en-scène

Mise-en-scène stammer fra fransk og dækker over alt, hvad der udgør en scene. Det er altså iscenesættelsen mise-en-scène drejer sig om, og denne kan bruges til at vise, hvor meget magt en instruktør har over iscenesættelsen af filmen (Bordwell & Thompson 2010, 118).

Setting

Setting dækker over den baggrund og det miljø, der filmes. Det kan være alt fra naturlige landskaber og lokaliteter til kunstigt opbyggede studiesets (ibid. 121). For at skabe historisk korrekthed kan der i settet indgå elementer fra en given periode. Netop i forhold til historisk korrekthed, kan settet ofte vise dette – eller mangel på samme (ibid. 123).

Settet kan hjælpe med at lede opmærksomheden hen på bestemte elementer eller personer. Dette kan ske ved fx den måde, hvorpå karakterne er positioneret i forhold til settet, ved hjælp af de farver settet indeholder eller ved hjælp af lys-mørke kontrast (ibid.). Dette ses fx i den danske gyser-thriller *Nattevagten* (1994)¹ af Ole Bornedal, da hovedkarakteren Martin første gang ankommer til Retsmedicinsk Institut, hvor han bevæger sig fra mørkt byliv til et gulligt, falsk lys på instituttet. Effekten er, at Retsmedicinsk Institut virker som et skræmmende forvarsel om filmens handling.

Kostumer og makeup

Kostumer og makeup spiller ofte en stor rolle ikke kun for at vise autenticitet, men også fordi man med fx farvevalg kan styre tilskuerens perception. En rød jakke i en sort/hvid film, får tilskueren til at blive opmærksom på den røde farve, som det fx ses i Steven Spielbergs *Schindlers Liste* (1993). Dette eksempel viser også, at kostumerne er koordineret med settet for at forstærke effekten af begge (ibid.128).

Kostumerne kan også spille en narrativ rolle, da fx de farver som karaktererne bærer, repræsenterer både deres status og humør, hvorfor de kan skifte igennem en film. I Thomas Vinterberg og Lars von Triers *Dear Wendy* (2004), ser man, hvordan den unge gruppe i takt med filmens gang og deres voksende venskab begynder at klæde sig mere selvstændigt, hvorved deres personlige og gruppemæssige udvikling vises via deres kostumer.

Ligesom kostume, bruges også makeup for at opnå visse effekter. Makeup var i filmens begyndelse nødvendigt for, at ansigtet blev filmet korrekt. I dag kan makeup bruges til at skjule detaljer i skuespillernes ansigter, som ikke er hensigtsmæssigt for filmen fx rynker, ar osv. (ibid.). Dog kan ar og uperfektheder også forstærkes via makeup (ibid.).

Lyssætning

Lyssætningen betyder meget i film, da lyset kan gøre tilskueren opmærksom på visse genstande eller begivenheder, og lyset er med til at vise den overordnede komposition af billedet. Ligesom lys er vigtigt, er skygger ligeså, da disse kan gemme genstande, og derved skabe *suspence*. Der findes to basale typer af skygger kaldet *attached shadow* og *cast shadow*. Attached shadow er den skygge, der forekommer, når lys ikke oplyser alt på en overflade. Fx kan et stearinlys ikke oplyse en hel person, hvorfor den uoplyste del er en attached shadow. Cast shadow er til gengæld den skygge, der kastes af en person eller et objekt (ibid. 131).

Inden for filmlys findes der fire karakteriseringer, der er interessante: kvaliteten af lyset, lysets retning, lysets kilde og farve. Kvaliteten af lyset omhandler, hvor intensivt lyskilden lyser. Hårdt lys vil give stærke konturer og skygger, mens blødt lys vil give bløde skygger, der næsten går i et med lyset. Lysets retning afhænger af, hvor lyset stammer fra. Frontalt lys giver få skygger, og giver et mere fladt billede (ibid. 132). Lysets kilde kan være naturlig, men stammer ofte fra kunstigt scenelys, selvom dette ofte er forsøgt skjult, så det i filmen ser ud som om lyset kommer fra en lampe eller et vindue. Ofte bruger man dog lys fra flere vinkler, fx den såkaldte *three-point lighting*, hvor lyset kommer fra tre lyskilder rundt om skuespilleren. Her vil den ene lyskilde være den primære, mens de to andre fungerer til at udfylde skygger (ibid. 134). Hvis den ene lyskilde er mere kraftig end de andre får man en *high-key lighting*, hvor kontraster i fx en persons ansigt gøres mindre tydeligt (ibid. 135). *Low-key illumination* skaber stærke kontraster og konturer ved at bruge hårdt lys, med næsten ingen eller ingen fyldelys (ibid. 136).

Lyssætningen er ikke kun et spørgsmål om lys, men også om lysets farve. Her kan instruktører vælge farvefiltre til at styrke bestemte farver (ibid.).

Isenesættelse af karakterer

Denne del drejer sig om iscenesættelsen af de karakterer, der ses i billedet. Med karakterer menes ikke blot skuespillere, men også antropomorfe karakterer som robotter eller dyr. Personernes po-

sition i billedet spiller en rolle – er de i forgrunden eller baggrunden? Men også karakterernes udseende, mimik og gestikulation spiller en rolle, da det fx er via mimikken, at karakteren kan vise følelser (ibid. 138-139). Ofte handler karakterens iscenesættelse om at opnå realisme, og selvom realisme kan defineres forskelligt alt efter filmgenre, er det et grundlæggende træk, at karakteren skal optræde realistisk – i forhold til den specifikke film (ibid. 139-140). Man kan bruge typecasting til at fremhæve enkelte roller fx en indvandrer som kioskejer eller gangster som det ses i *Pusher-trilogien* (1995, 2004, 2005). Iscenesættelsen af karakteren kan også handle om, hvordan filmens cinematografi spiller sammen. Karakterens iscenesættelse kan være afhængig af fx kameraføringen og redigeringen, hvorfor disse elementer også er væsentlige.

Alle ovennævnte elementer fungerer sammen, og selvom man bliver nødt til at analysere elementerne enkeltvis, så er det også samspillet, der er vigtigt. Det er samspillet, der giver det fulde billede af filmen, og hvad det er, instruktøren forsøger at vise. Ud over at analysere filmene *Bronson* og *Valhalla Rising*s mise-en-scène, vil jeg også undersøge, filmenes mere tekniske side dvs. kamerabevægelser og klipning.

Cinematografi

Instruktøren kontrollerer ikke blot filmens mise-en-scène, men også hvordan filmen optages, dvs. filmens kameraindstillinger, og hvordan det hele klippes sammen til det færdige værk (ibid. 167).

Antallet af kameravinkler, der kan anvendes, er reelt uendeligt, da man kan filme fra alle mulige vinkler, dog taler man oftest om fugle-, frø- og normalperspektiv. Disse tre positioner angiver, hvor der filmes fra, og har hver sin effekt. Eksempelvis vil fugleperspektiv få karakteren til at synes mindre, mens frøperspektiv kan få personen til at se større og mere skræmmende ud (ibid. 194). Kameraet kan være tiltet, så vinklen på billedet ikke er på linje med horisonten.

Et af de mest væsentlige effekter inden for kamerabevægelser er, hvor tæt kameraet er på det, der filmes. Der taler man om fx supertotal, total, halv total, halv nær, close-up (nærbillede) og ekstreme close-ups (Haastrup 2006, 165-167). De forskellige indstillinger sætter fokus på forskellige ting, da der fx i et supertotal er omgivelserne, der er vigtige, mens det i close-ups er det specifikke i billedet, der er vigtigt (Bordwell & Thompson 2010, 196).

Klipningen af en film drejer sig om relationen mellem de forskellige klip/shots. Fade-ind og fade-ud angiver klip, der tones i og ud af et eksisterende klip (ibid. 224). Ydermere findes udtoning, som jeg også vælger at kalde fade, hvor et klip fades over i det næste. Krydsklip består af sekventielle klip, der krydser mellem to billeder – fx ved en samtale, hvor der krydsklippes mellem klip af de talende parter (ibid. 232). Dette kan intensivere et eventuelt skænderi. Kontinuitetsklipping klipper filmen i de i handlingen følgende sekvenser. Dette sikrer den narrative forståelse, ved at vise handlingen som den sker – uden at tilskueren lægger mærke til klipningen (ibid. 234, 236).

Filmlyd

Filmlyd kan deles op i fire klasser; dialog, musik, effektlyd og reallyd og disse spiller sammen med billedsiden for at forstærke det samlede indtryk på modtageren (Langkjær 2000, 22, 23). Filmlyden optræder derfor i sammenhæng med billedsiden. Forholdet mellem musikken og billedsiden bliver dog interessant, da man ifølge Sergei Eisenstein kan tale om korresponderende og kontrapunktisk lydbrug. Lyden kan altså korrespondere med billedsiden eller den kan virke kontrapunktisk hvorved lydsiden ikke er synkron med handlingen (ibid. 47). Langkjær mener dog, at denne opdeling er for simpel og henviser til en udvidelse Hansjörg Pauli har udarbejdet. Her skelnes der mellem parafraserende, polariserende og kontrapunktisk musik. Den parafraserende musik kan udledes direkte af billedsiden, mens den polariserende musik er musik, der hjælper indholdselementer til at fremstå tydeligt og entydigt. Den kontrapunktiske musik er musik, der modsiger billederne (Langkjær 2000, 48). Både Pauli og Langkjær er dog enige om, at det kan være besværligt at definere, hvornår musik modsiger billedet, da dette lægger op til fortolkning af filmen (ibid. 48, 49). Man kan også skelne mellem diegetisk og non-diegetisk filmlyd. Den diegetiske lyd er autentisk i filmen, fx lyden af en bilmotor, hvis en karakter kører i en bil, mens non-diegetisk lyd er lyde udenfor filmens realisme, fx underlægningsmusik (Langkjær 1997, 18-20).

Med denne teoretiske fremstilling og diskussion samt mine fem heraf udledte definerende hypoteser om auteurbegrebet vil jeg opstille argumenter for besvarelsen af min problemformulering i nedenstående analyse.

Analyse

For at underbygge min hypotese om, at Refn kan ses som en auteur samt for at vise, at mine hypoteser kan bruges i analysesammenhæng, vil jeg analysere filmene *Bronson* og *Valhalla Rising*. Analysen vil bestå af en stilistisk analyse, der primært fokuserer på en mise-en-scène- og cinematografianalyse. Dette gør jeg for at påvise at auteurtræk kan ses i filmens mise-en-scène og cinematografi jf. min anden hypotese.

Bronson

Filmen *Bronson* fra 2008 er den humoristiske skildring af nogle af de mest skelsættende begivenheder i den engelske livstidsfange Michael Peterson, bedre kendt som Charles Bronsons, liv. Filmen fremstiller Bronson som en kunstner, der udøver sin kunst, vold, og bl.a. optræder foran et publikum klædt ud som klovn. Filmen er en bestillingsopgave, men Refn skrev selv manuskriptet sammen med Brock Norman. Jeg vil i analysen udelukkende bruge navnet Bronson som benævnelse for Michael Peterson/Charles Bronson, alene for at simplificere forståelsen, men jeg vil i afsnittet *Filmen generelt* komme ind på navneskiftet. For at belyse præcis, hvordan filmen stilistisk og teknisk hænger sammen, vil jeg starte med at næranalysere titelsekvensen med henblik på primært mise-en-scène og cinematografi. Via titelsekvensen præsenterer filmen sig for publikum, hvorfor man her kan se, hvad det er, filmen vil fortælle og lægge vægt på. Derfor mener jeg, at en næranalyse heraf vil bidrage til det samlede billede af filmen. Dernæst vil jeg underkaste filmen en mise-en-scène-analyse for dernæst at analysere filmens cinematografi. Begge kan ses beskrevet i afsnittene *Mise-en-scène* og *Cinematografi*. Til sidst vil jeg samle op på mine observationer, samt kort undersøge filmen helt generelt.

Titelsekvens for *Bronson*

En titelsekvens kan ses som den montage af indstillinger, der møder tilskueren som det første. Den bruges til at introducere og betitle filmen (Halskov 2011, 39). Den traditionelle titelsekvens til tv-serier ifølge Andreas Halskov har tre væsentlige funktioner: miljøet skal rammesættes, de grundlæggende karakterer skal rammesættes, og de primære skuespillere skal præsenteres (ibid. 41). Her kan man sige, at sidstnævnte ikke nødvendigvis er at finde i en klassisk films titelsekvens, men de to første er præcise, for en traditionel films titelsekvens.

Den godt fire minutter lange indledningssekvens (se Bilag 1) viser, at det er iscenesættelsen af Bronson selv, der er vigtigt, hvilket man ser ved, at han fx ser mod kameraet, da kampen er slut, samt at han griner, lige inden han igen bliver alvorlig (00:03:46-50). Dette understreges desuden af Bronsons sceneshow og de mange forskellige klip af ham, hvormed han sættes i centrum. Desuden præsenterer Bronson sig selv og sit mål – at blive berømt allerede inden der er gået et minut af filmen. At Bronson ses boksende inden fængselspersonalet træder ind i cellen, understreger også Bronsons voldelige selviscenesættelse, da han varmer op til kampen. I de klip, hvor man kortvarigt ser Bronson i fængslet, er han påklædt, men i kampscenen er han nøgen, hvormed der opstår et kontrastforhold mellem det påklædte og afklædte menneske, hvilket jeg vil komme ind på i kapitlet *Kostume og makeup*. Den voldelige kamp mellem fængselsvagterne og Bronson, der begynder 2min. og 55 sek. inde i filmen, viser, at denne film ikke censurerer den eksplicitte vold, men samtidigt viser denne scene også, at filmen bruger kontrapunktisk musik, da den muntre musik ikke matcher den voldelige scene.

Ydermere viser titelsekvensen, at klippertymen i action-sekvenserne er høj. Flere steder varieres kameraindstillingerne næsten ikke, hvormed klippene bliver næsten til *jump-cuts*. Kameraets bevægelse i denne sekvens er også begrænset. Ud over enkelte små panoreringer, der kunne være undladt, og få tiltninger er der ingen bevægelse, men den manglende bevægelse opvejes af de hyppige klip. Nogle af klippene har karakter af jump-cut, hvor det er det samme motiv, der går igen, men hvor vinklen er ændret en smule. Der er brugt mørke og afdæmpede farver med undtagelsen af den røde farve. Her viser den røde farve cellen som en advarsel, eller som det ses i tegnefilm for et forvarsel for karakterens sind, hvor det danske idiom "at se rødt" matcher Bronsons sind, mens han gør sig klar til at kæmpe med vagterne. Dermed ses en tydelig farvesymbolik. Bronson er for det meste positioneret centralt i billedrammen, hvormed der fremkommer en tydelig symmetri. Symmetrien og brugen af fading er tydelig i indledningssekvensen – og i resten af filmen, og specielt effekten af at lade Bronsons krop fade over i næste shot er tydelig. Allerede i den indledende indstilling ser man, at Bronson har cast shadows på sig af tremmer, og tremmerne spiller netop en tydelig rolle. De ses som skygger på Bronsons krop, og der filmes både ud og ind af tremmerne, hvilket tydeliggør indespærringselementet. At Bronson er i fængsel, italesættes ikke direkte, men vises visuelt via bl.a. tremmerne. Hermed fungerer skyggerne og filmingen til at rammesætte filmens miljø, fængslet og scenen pga. klovnesekvenserne. I stedet for det klassiske

establishing shot er det Bronson og fængslet, der er i fokus, hvilket derved etablerer fængselsmiljøet som filmens miljø.

En indledningssekvens skal præsentere filmen, og her viser sekvensen tydeligt de dele af filmen, der er centrale, iscenesættelse/kunst og sort humor i form af klovnen og vold. Sekvensen er altså konkret i forhold til filmens centrale emner og fungerer også som rammesætning for filmen, da fængslet og tremmer fylder meget. Volden er her central, da man præsenteres for den rå vold allerede inden for de første tre minutter af filmen, hvormed filmen slår fast, at den ikke censurerer. De eneste karakterer, der ses, er Bronson og fængselspersonalet, hvilket fungerer som rammesætning for karaktererne, da det er Bronson og fængselspersonalet, der er de bærende karakterer. At der allerede inden for de første minutter vises klip, hvor Bronson ses på scenen, viser også, at denne film ikke er en traditionel biografisk film, hvormed titelsekvensen også har til formål at informere publikum om filmen samt at overraske dem.

Mise-en-scène

Setting

Settet varierer mellem fængselsmiljø, den psykiatriske afdeling og et mere hjemligt miljø både i Bronsons barndomshjem og i onklens lejlighed.

I barndomshjemmet, der er en kullise, er farverne mørke og afdæmpede, mens indretningen



er klicheagtig i forhold til middelklassen i 1960ernes England. Det første klip af Bronsons barndom ses han siddende i en tremmeseng, hvormed han selv som barn er sat bag tremmer (00:04:30). I skolen ses Bronson, mens han tæsker en lærer (00:04:58). Sekvensen er optaget fra klasselokalets bagvæg, hvor eleverne er forgrund og Bronson og læren er baggrund. Her bliver klassekammeraterne Bronsons publikum, og selve iscenesættelsen af Bronson som artist tydeliggøres.

Her bliver klassekammeraterne Bronsons publikum, og selve iscenesættelsen af Bronson som artist tydeliggøres.

Den psykiatriske afdeling er ligesom barndomshjemmet klicheagtig. Der er hvide, beskidte vægge, og patienternes opholdsstue er et stort rum med få stole, og ellers ingen møbler. Effekten er et sterilt og koldt miljø, hvor patienternes opførsel tydeliggøres pga. den manglende møblering.

Dette understreges også ved, at en patient utålmodigt vandrer frem og tilbage i rummet, der til sidst afslører en halvt bedøvet Bronson sidende i en stol (00:22:07).



Fængselsmiljøet er beskidt og med en begrænset møblering, der fungerer som et autentisk præg. Ofte understreges fængselsmiljøet ved at Bronson filmes gennem tremmerne, eller med tremmernes afkastede skygger tydeligt på ham. På den måde bliver indespærringen tydelig. De kolde beskidte omgivelser står i kontrast til, at Bronson kalder fængslet sit hotel, men ved at man ser forskellige slags fængselsceller, mens Bronson taler om hoteller, får det den effekt, at man kan se, at Bronson accepterer sin indespærring, samt ser den som en udfordring. Hans indespærring i isolation understreges ofte ved at lade settet omkring Bronson være mørkt, hvormed han fremstår alene. Farverne er ofte mørke og afdæmpede og gullige nuancer fremstår tydeligt.

Scenen, hvor på Bronson optræder og fortæller, er en gammeldags teaterscene, med stole på hver side af midtergangen. Når man ser publikum er det tydeligt, at scenen er indrammet af lyssætningen, hvormed selv scenen, hvor han optræder, er indhegnet. Lyssætningen og opstillingen af stolene er med til at skabe symmetri for billedet.



Scenen og klovnen leder tankerne hen på en form for vaudeville, hvor Bronson optræder som den komiske klovnekarakter. Med vaudeville mener jeg her den komiske, lette form fra 1920'erne og frem. Når han ses på scenen, ses han ofte i centrum, hvormed der frem-

kommer en stærk symmetri i billedet.

Onklens lejlighed er præget af et stort rødt vægtæppe, der leder tankerne hen på det sidste afsnit af *Twin Peaks*, hvor der i en drømmelignende sekvens indgår et rum fyldt med røde tæpper. Tæppet kan dog også ses som et teaters røde tæppe specielt, da det er i denne del af filmen, at Bronson tager sit scenenavn,



Bronson. Han laver i en voldsrolle, og er derfor aktør i sit eget liv og i fængslet. Det store vægtæp-

pe og den gammeldags charleston-stemning i lejligheden, står i kontrast til de indledende billeder af det moderne højhus, som lejligheden befinder sig i. Dermed er der selv i onklens lejlighed en form for iscenesættelse, da onklen og hans veninder iscenesætter sig selv (00:42:34).

Filmen starter med Bronson, der fortæller, mens han befinder sig i en fængselscelle, og slutter med fængselsdøre der lukker i, hvormed man kan hævde, at filmen er en rammefortælling, hvor rammen er fængslet. Dermed er selve filmen rammet ind, og understøtter derfor Bronsons indespærring.

Kostumer og makeup

Når Bronson ses i fængslet er han ofte beskidt og blodig, og effekten er, at fængslet virker mere lurvet og han mere voldelig. Samtidigt virker blodet som et objekt, der gør, at tilskueren frastødes. Ifølge Julia Kristeva defineres objekter som de definerende dele af et subjekt, men som ikke er et objekt. Objekter er dele af subjektet, men klart adskilt fra subjektet som fx hår, negle, blod, afføring osv. Disse er alle dele af subjektet, men når de afstødes fra kroppen vækker de afsky (Kristeva 1982 3-5). Gennem hele filmen er Bronson skaldet med et kraftigt overskæg, hvilket er et autentisk træk, selvom han i virkeligheden også har haft fuldskæg og hår. Det skaldede hoved og skæget virker dog stærkt visuelt, og fremstår mærkværdigt. Ydermere er det lettere at vise ar, sår og blod på et skaldet hoved, end hvis der var hår, hvormed frisuren tjener et formål.



Flere gange ses det, at Bronson iscenesætter sig selv ved fx at male sig mørk, da han holder kunstlæren som gidsel (01:18:15). Det samme ses, mens han er på scenen, hvor han både er malet som en klovn og som "sig selv" og lederen af den psykiatriske afdeling (00:31:05-00:32:31). Her virker makeuppern æstetisk, da det understreger Bronsons monolog, men også får ham til at virke gal. Samtidig er det et humoristisk element, der bryder den ellers voldelige og groteske historie. Det at Bronson maler sig selv fremhæver hele iscenesættelsen af ham, og fremhæver ydermere, at han anser fængslet som sin scene. Hermed pointeres Bronsons indledende replik om, at han gerne vil være berømt. At det er en klovn, Bronson fremstiller sig selv som, virker både grotesk og komisk. Grotesk pga. den måde, hvorpå han er sminket med hvidt ansigt og små skæve øjne markeret med sort farve som et kryds

samt en mund med sorte læber og det mørke skæg (00:09:21). Hans makeup som klovn ændrer sig fra hver gang, man ser ham, men da han performer virker forestillingen komisk i forhold til den ellers voldelige Bronson. Klovnene har dog traditionelt også en skræmmende effekt fx den antagonistiske klovn i Stephen Kings *It*



(1990). Dermed kan klovnefiguren virke ambivalent, da den indeholder både det gode og sjove samt det onde og skræmmende. Klovnen kan således ses som en forlængelse af Bronsons karakter, da denne indeholder underholdning og skræk. Det skræmmende kan derfor lede over til Bronsons voldsaspekt. I stedet for at være skræmmende på scenen, er han komisk, hvilket publikums reaktion viser, da de griner med ham. At de griner, kan dog også ses som et metaniveau, da publikum griner, af det klovnen fortæller om Bronsons virkelige liv. Dermed griner det iscenesatte publikum af den komiske og groteske iscenesættelse af Charles Bronsons liv.

Bronson ses flere gange nøgen, og det nøgne menneske sættes derfor over for det påklædte menneske. Tøj viser civilisation og anstændighed, mens det nøgne menneske ikke besidder dette. I de scener, hvor Bronson er nøgen, er han enten i gang med at forberede sig på kamp med fængselspersonalet eller også har han været i kamp, hvormed nøgenheden sættes i forbindelse med Bronsons voldelige side. Den nøgne Bronson er voldelig, mens den påklædte Bronson er i stand til at kontrollere sin voldelige side. Dette ses fx da Bronson serverer the for sin medfange, og knytter hænderne til kamp, men uden at agere (00:14:55).

I scenerne fra barndomshjemmet er farverne i hjemmet begrænsede, mens moderens tøj er farvestrålende. Hun har enkelt makeup på, hvilket giver hende et kærligt udseende. Det samme ses i den lejlighed, han deler med sin hustru, hvor hendes tøj ligeledes er farvestrålende. Ved at lade hjemmene være i afdæmpede, begrænsede farver, træder kvinderne mere tydeligt frem. Det hjemlige miljø er i kontrast til miljøet i fængslet og på den psykiatriske afdeling. Her er patienter blege og har fx savl hængende ud af munden, hvormed makeuppen understreger stedet kolde miljø.

Lyssætning

Lyssætningen varierer alt efter setting. På det psykiatriske sygehus er der i fælleslokalet brugt blødt lys, men også high-key lighting, der minimerer konturer og skygger, samtidigt med at lamperne i loftet samt lyset fra vinduerne fungerer som reallys. Dette skaber en autentisk virkning, og understreger den kolde og hospitalsagtige atmosfære.

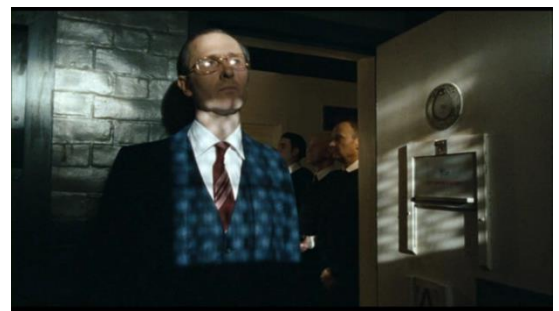
Sekvenserne med Bronson i blå skjorte, der taler direkte til kameraet, er lyssat, så de ene-



ste skygger, der rammer Bronson er skyggerne af tremmerne, dvs. cast shadows, hvorimod hans ansigt kun giver få skygger, hvilket vil sige at der er brugt blødt lys, da dette giver få skygger.

I onklens lejlighed er der også brugt blødt lys og high-key lighting, hvilket sammen med de afdæmpede mørke og rødlige farver giver en speciel stemning, og understreger det lidt lurvede miljø, men virker samtidigt indbydende i forhold til fængslet. Dermed understreger både setting og lyssætning onklens indbydelse til Bronson om at blive. Lejligheden kommer dog til at stå i kontrast til striptkluppen, hvor der med blå farver og projektørbelysning er en kold fremmedgørende stemning (00:47:50).

Lyset i fængselscellerne varierer generelt mellem at være mørkt med hårdt lys, der giver mange skygger, konturer samt cast shadows, og stærkt lys der dog ikke oplyser hele rummet, hvorfor der kommer attacted shadows. Dette ses mange steder, hvilket også får rummene til at fremstå som en teaterscene, hvor kun er lys på det vigtige, de bærende karakterer. Cast shadows fra tremmer ses flere steder i filmen, og disse skygger er generelt tydelige. Fx ses disse skygger, da fængselsdirektøren taler med Bronson i hans isolationscelle (01:07:33).



Flere steder er der brugt farvefiltre, hvilket fx ses i indledningssekvensen, hvor Bronson ses med rødt filter (00:02:00). Det røde farvefilter går flere steder igen sammen med det gule. Ydermere er der brugt et farvefilter, der får farverne til at se mere mørke og afdæmpede ud.

Som det ses på billedet ovenover har fængselsdirektøren blå tøj på, det samme har Bronson i flere scener, og den blå farve er komplementær til rød, som ses i blandt andet indledningssekvensen. Dermed sættes det voldelige miljø over for karaktererne quafarvevalget.

Isenesættelse af karaktererne

Isenesættelsen af Bronson fylder naturligvis meget, da hele filmen handler om, hvordan Bronson isenesætter sig selv som en kunstner, hvis kunst består af vold. Derfor ses der flere forskellige former for optræden i filmen. Den mest åbenlyse er Bronsons vaudeville-agtige optræden foran et publikum. Her er han positioneret midt på scenen, og ses enten med ryggen til kameraet eller med front mod kameraet. Mens han er på scenen spiller Bronson en film for publikum, hvormed der er tale om mise-en-abyme jf. afsnittet *Cinematografi*. I det han afspiller filmen synger og performer



han til musikken som en slags Freddy Mercury (00:34:10). Han danser og synger, mens han ser mod publikum som for at undersøge om de stadig er med ham. At det er en performance, han udfører på scenen, understreges også af, at han ændrer sin makeup undervejs. Gentagne gange ændrer han sin stemmeføring, så han råber for derefter at tale mere sagte, samtidig med at han slår ud med armene, hæver øjenbrynene osv. Dette virker dramatisk og effektivt understreget af makeupperen.

Ud over at optræde på scenen er voldscenerne en performance. Dette ses fx ved, at Bronson gør sig klar til at kæmpe, fx da fængselsbetjentene stormer rummet, hvor han holder sin lærer fanget. Her har han først malet sig selv, hvorefter han står og småhopper som en bokser, mens han er klar til at fare frem og kæmpe mod



fængselsbetjentene. At Bronson gør sig klar til at kæmpe med fængselsbetjentene ses flere steder i filmen, hvilket understreger isenesættelsen af ham selv som voldelig kunstner. I de illegale boksekampe uden for fængslet ses der ingen reel forberedelse til kampene, så selvom der her er tale om jævnbyrdige modstandere, viser Bronson ikke samme behov for at gøre sig klar til kampen, som han gør mod fængselspersonalet. I stedet er det blot en iver efter at tjene penge på kampene og kampene selv. At Bronson godt kan lide at kæmpe vises også ved, at han opildner til kamp mod

en hund. Dette viser et element af galskab, men underbygger hele Bronsons kamplyst. Den hund der slippes løs og som Bronson skal kæmpe med er en doberman, hvilket er en hund der hyppigt bruges som vagthund i bl.a. fængsler. Dermed kan hunden ses som en firebenet udgave af fængselspersonalet, som skal bekæmpes. Bronson er i teatret ofte set med ryggen til kameraet, men er positioneret midt på skærmen, hvormed der fremkommer en tydelig symmetri. Dette er specielt tydeligt, når han står som klovn på scenen med front mod publikum og ryggen til kameraet; her indrammes han af lyssætningen, hvormed billedet bliver symmetrisk (00:00:49).

Tom Hardy, der spiller Bronson, var for spinkel til rollen, og måtte derfor træne for at opnå en muskuløs kropsbygning (imdb.com, Bronson, B) hvormed hans fysiske udseende bliver et realistisk træk, da det efterligner kropsbygningen af virkelige Charles Bronson. Netop fordi Charles Bronson er en rigtig person, har Tom Hardys iscenesættelse været præget af den virkelige person og dennes tale og mimik, hvorfor Hardys stemme og accent er tydelig forandret i *Bronson* i forhold til sine andre filmroller. Bronson er voldsom og uraffineret, og dette iscenesættes ved at Bronsons gang er voldsom og maskulin, samtidig med at han grynter og optræder voldsomt - selv når han ikke er voldelig.

De mænd der kommer tæt på Bronson i filmen, er ofte vage, dette ses både ved Bronsons far, fængselsdirektøren og kunslæren. Faderen ses kun i enkelte klip, og her overlader han al handling til moderen, mens fængselsdirektøren er så arrogant og handlingslammet, at han end ikke selv kan tage imod den tegning, Bronson har lavet til ham. Fængselsdirektøren er samtidig feminin i sine træk og opførsel, og det samme ses kunslæren, hvormed disse mænd bliver en kontrast til den mere voldsomme Bronson. Samtidig viser de tre kvinder i filmen, at de ikke er handlingslammede, da det er moderen, der taler med Bronson, hans kone der tager sig af barnet, og "kæresten" der tager initiativ og kysser ham, hvormed kvinder altså er de handlende parter. I forhold til fængselsdirektøren og kunslæren er der tale om en form for typecasting i forhold til deres udseende. Fængselsdirektøren ligner den typiske sleske fængselsdirektør og kunslæren med sine feminine træk ligner den typiske kunslærer, der ser en kunstner i alle.

Filmen er på mange måder humoristisk, og dette skyldes i høj grad den måde, hvorpå Bronson iscenesættes. Dette ses fx da han løslades, og skal åbne bildøren, hvilket han ikke kan, hvorefter han rusker vildt i døren, indtil hans far åbner døren for ham. Et andet sted, dette ses, er,

da Bronson i frustration overfuser den bibliotekar, han har taget som gidsel. Bronsons mimik er også i høj grad med til at sætte et komisk præg på filmen, ved at han fx bevidst smiler voldsomt for derefter, at se seriøs ud, som det ses i slutningen af indledningssekvensen jf. afsnittet *Titelsekvens for Bronson*.

Det teatraliske ved Bronsons optræden fremhæves i scenen, hvor Bronson holder sin



kunstlærer som gidsel. I denne scene ses Bronson fx malet og positioneret som en statue (01:17:50). På samme måde som han selv performer, ses han også, mens han maler kunstlærerens ansigt, og iscenesætter dette ved at give ham briller og hat på og et æble i munden. At denne

scene for Bronson drejer sig om iscenesættelse, ses til slut i scenen, hvor Bronson beundrer sit kunstværk, og man ser dem sammen – begge malet (01:22:22).



Cinematografi

I filmen er der mange close-ups og halv-nær af Bronson,

men det der er specielt ved disse indstillinger, er, at de ofte viser andre sider af ham end fronten. Hyppigt ses han i profil eller med ryggen til kameraet. Her bruges ofte både tilt og zoom til at vise Bronsons krop inden en kamp, hvor kameraet via fx tilt fanger hans anspændte kampklare krop. Når Bronson gør sig klar til at kæmpe, ses han ofte i frøperspektiv, hvilket får ham til at se større og mere skræmmende ud, som det fx ses da han skal kæmpe mod to andre uprofessionelle bokse-re (00:51:37).

Der er generelt hyppigt brugt frøperspektiv fx i fængslet, mens der i onklens lejlighed er



brugt normalperspektiv, hvilket understreger at han er et normalt menneske. Klippemæssigt varieres der mellem kontinuitetsklip, krydsklip, fade og enkelte jump-cut. Det er dog de to sidstnævnte, der er mest fremtrædende. Der er kun ganske få jump-cut, men de der er fx i indledningssekvensen bliver meget tydelige, da

de giver en lettere forvirret effekt, hvilket er med til at understrege den forvirring, der er i de

kampscener, hvor det er brugt. Helt tydeligt er dog brugen af udtoning/fading. Dette bruges mange steder, hvor specielt Bronson fades over i den næste scene, fx da Bronson slæbes væk fra den psykiatriske opholdsstue til sin enecelle, hvor hans krop fades over i det næste klip med tremmerne (00:30:13). I det efterfølgende klip zoomes der langsomt ind på Bronson i cel-



len, mens han sidder med hovedet bøjet. Der filmes ude fra cellen, hvilket afslører, at der nu er to slags tremmer mellem kameraet og Bronson (00:30:32). Dette klip afsluttes med endnu et fade, hvor Bronson og tremmerne fades over til scenen og publikummet (00:30:37).

Det der er specielt ved *Bronson*, er de mange forskellige kunstarter, der er kombineret, og hvordan disse vises forskelligt i fx klippertymen. Kampscenerne har en høj klippertyme, jf. kapitlet *Titelsekvens for Bronson*, mens scenerne på scenen foran publikummet har en lav klippertyme. Ofte er der ikke klip, hvilket understreger teaterstemningen, og giver scenerne et autentisk præg.

Filmen i filmen, også kaldet mise-en-abyme (00:33:24-00:34:24 afbrydes af et klip, hvor man ser publikum 00:34:35-00:34:54) fylder ca. 1 minut og 20 sekunder. Klippet skulle efter sigende være en reel optagelse af de tagprotester, den rigtige Charlie Bronson holdt, selvom dette dog ikke kan bekræftes². Dermed virker filmens mise-en-abyme som et realistisk og autentisk præg, da denne viser den virkelige Bronson, samt den skade han har forvoldt. Den rigtige Bronson kommer via denne mise-en-abyme også til at spille en rolle i filmen samtidigt med, at filmen gør opmærksom på sig selv ved at gøre publikum opmærksom på, at filmen er en film om en reel levende person. Hermed er der tale om metafiktion.



Et andet sted hvor kunstarter blandes, og hvor metafiktion træder frem, er i tegnefilmssekvensen (01:11:35-01:12:12). Her ses Bronsons barnagtige tegninger som en del af en tegneserie. Tegneseriesekvensen består af et sammensurium af tegninger, der glider sammen og ikke alene ses der en hel sekvens kun med tegneserier, men tegningerne får også lov til at indgå i de reelle filmoptagelser, hvor Bronson kommer gående i fængselsgården. Dermed sprin-

² Oplysningen stammer fra Imdb.com, men kan ikke bekræftes: (imdb.com, Bronson, C)

ger tegneserien kunsten over, og bliver en integreret del af selve filmen, hvilket dog har den effekt, at det bryder med filmens autenticitet og realisme, og gør filmen metafiktiv.

Via filmens leg med kunstarter kommer en af filmens hovedemner frem, nemlig Bronsons udvikling både rent kunstnerisk og som kunstner med næven som pind. Gennem filmen forfiner han sin kunst, hvor den i starten kun handler om den rent fysiske kamp, til at han tager sit kunstnernavn, Bronson og lærer kunst, samt hvordan han kan iscenesætte sin voldelige kunst. Dermed viser cinematografien og filmens mise-en-scène et af filmens hovedemner.

Lyd

Lydsiden af *Bronson* er speciel, da den kombinerer opera og klassisk musik med 1980eragtig pop-musik. Musikkens melodiske toner står flere steder i filmen som en kontrast til selve billedsiden. Fx høres melodisk musik, mens Bronson kæmper med fængelsvagter i indledningssekvensen, og operasang da Bronson smilende føres tilbage til fængslet efter sin korte udgang. Musikken kulminerer, idet Bronson fades ind i en fængselscelle, hvorefter musikken stopper, da der klippes til næste scene. Selvom musikken kan forstås som en kontrast til handlingen, flettes den alligevel ind i handlingen ved at være mere dramatisk, mens der fades, og denne tendens ses gennem hele filmen. Her er der tale om en form for polariserende musik.

Musikken, der spilles, er i høj grad symbolsk og kontrapunktisk. Da man introduceres for Bronson som baby, er det Giuseppe Verdis *Nabucco* "Va pensiero" (*Chorus of the Hebrew Slaves - Act III*), der spilles, og musikken kulminerer i det Bronson tæsker en anden dreng og sin lærer (00:04:54- 00:05:06). Efterfølgende afbrydes musikken af lyden af en ringeklokke. Koret til denne opera består af "fanger" (forfatter ukendt, 2009) hvorfor det kommenterer på Bronsons fremtid, men musikkens stemning er kontrapunktisk i forhold til voldshandlingerne på billedsiden. I scenen hvor Bronson holder sin kunsthænder som gidsel ønsker Bronson musik, og der spilles "Flower Duet" fra operaen *Lakme* (01:19:01). Musikken er her diegetisk, dvs. incidentalmusik, da den afspilles via højttalerne, men sangen er lys og omhandler bl.a. blomster og naturen, hvorfor den står i kontrast til gidselscenen. Dermed er også denne sang kontrapunktisk ift. handlingen. På trods af at sangen stiger til et crescendo, sker dette ikke på billedsiden, der er præget af lange klip og stilstand fx et 11 sekunders langt klip af vagterne (01:18:59-01:19:10). Selvom musikken af publikum vil opleves

som kontrapunktisk, er den det ikke for karakteren, Bronson, da musikken også er en måde hvorpå hans følelser og sindstilstand udtrykkes på.

På den psykiatriske afdeling spilles der musik fra 1930-40erne, hvilket sammen med indretningen giver afdelingen et gammeldags præg, så afdelingen fremstår umoderne. Musikken er diegetisk, da man ser en grammofon, der spiller. Kombinationen af settingen, lyssætningen og musikken viser, at disse patienter ikke helbredes, men blot medicineres, da de ingen frihed har. Dette understreges af, at Bronson og de andre patienter er stærkt medicinerede og at de blot skal underholdes i fællesrummet, så de ikke skaber uro. Musikken får dog også et komisk præg, da musikken og patienternes opførsel tilsammen virker komisk.

Ikke blot musikken modsiger handlingen, også Bronsons monolog modsiger, hvad der sker billedmæssigt. Han siger fx, at fængselspersonalet altid er villige til at gøre opholdet behageligt, mens man ser fængselsvagter, der gennemtæsker Bronson (00:17:24). Modsætningen virker både grotesk og komisk, da et behageligt ophold ikke opfattes som et ophold, hvor man er udsat for vold. Da man på dette tidspunkt i filmen flere gange har set Bronson angribe vagterne, ved man godt, at Bronson bliver tæsket, fordi han selv har angrebet vagterne. Dermed er det komiske også den måde, hvorpå Bronson opfatter sig selv og sit fængselsophold.

Lydsiden understreger i høj grad Bronsons selvscenesættelse, da man fx hører høje klapsalver og fløjt, idet han går ned ad fængselsgangen efter en kamp med fængselsvagterne (00:13:12). Selvom scenen starter med, at der er reelle fanger, der klapper af Bronson, så forstærkes lyden af klap og fløjt, selvom Bronson bevæger sig væk fra de andre fanger. Samtidigt går Bronson og er stolt over den velkomst, han får, ved at smile og le, hvilket virker stærkt komisk.

At lydsiden lige som billedsiden af filmen er speciel understreges ved, at der fx er lyde fra computerspil, da Bronson slås med to mænd (00:52:05). Lydene gengiver altså ikke den realistiske diegetiske lyd, som slag på en krop vil give, men imiterer i stedet de non-diegetiske lyde, som man hører, hvis man spiller et computerspil. At effektydene modsiger filmens handling og derfor er kontrapunktisk, virker som et brud på autenticiteten og virker komisk.

Generelt kan man sige, at Bronson selv bidrager med mange anderledes lyde, da han hyppigt grynter og trækker vejret larmende. Ved at han udtrykker sig selv via grynt, kommer han

til at fremstå simpel og urmenneske-agtig, da han ikke italesætter sine tanker og følelser. Ydermere taler han meget utydeligt og mumler, så det kan være svært at forstå, hvad han siger, hvilket bidrager til billedet af en relativt simpel mand.

Lydsiden er altså speciel, da opera, klassisk og popmusik blandes og samtidigt interagerer med handlingen og modsiger handlingen. Samtidigt blandes stilarter som computerspilslyde, hvilket gør at lydsiden lige som filmen generelt bliver en lang stilblanding.

Filmen generelt

Vold og kunst konvergerer i filmen. Ikke kun fordi Bronsons udgave af kunst er voldelig, men også fordi, der hyppigt er tale om kunst for kunstens skyld – eller vold for voldens skyld. Bronson er en voldelig performer, der langsomt lærer at bytte vold ud med kunst, men selv dette ender i mere vold. Via tegnefilmen og de mange klip af Bronson som klovn, blander det rent kunstneriske sig med filmen, og dette får et humoristisk præg, der dog også virker grotesk, da Bronsons fortællinger om sin voldelige fortid sammenholdt med klovnen på scenen virker morbid. Det er tydeligt, at der er lagt vægt på at gengive Bronson som kunstnerisk og som performer, og netop den kunstneriske side opbløder den voldelige, med den effekt at den voldelige side sættes over for den bløde kunstneriske side. At man på den måde forstærker Bronsons bløde side understreger, at han ikke blot er voldelig. Dette vises også i den del af filmen, hvor Bronson slipper ud af fængslet. Her er Bronson ikke voldelig overfor sine medmennesker, men kun over for dem han kæmper i mod samt personalet i den smykkebutik, han røver. Ergo er hans vold kalkuleret. Dette har man allerede set inden, da han forsøger at kvæle den pædofile medfange på den psykiatriske afdeling. Der viser han, at han kalkulerer med, at hans vold har en ønsket effekt, og vælger den fange som han mindst kan lide. Den kunstneriske iscenesættelse af filmen er altså med til at forstærke Bronsons bløde side.

Transformation fra Michael Peterson til Charles Bronson er en længere proces, men publikum gøres allerede opmærksom på dette skift, da Bronson fortæller, at han kom ind i denne verden som Michael Peterson, men forlader den som Charles Bronson (00:06:20-00:06:35). Dermed er hans navn slået fast. Navnet Charles Bronson får han af sin promoter og tidligere medfange, men man ser kun Bronson udkæmpe enkelte kampe, før han igen fængsles og vælger Bronson frem for Peterson. De 69 dage han har i frihed er nok til at ændre sit navn, da han bevidstgøres

om, at en performer har brug for et scenenavn. At filmens titel er *Bronson*, viser at filmen i lige så høj grad beskæftiger sig med tilblivelsen af Bronson, hvilket også forklarer, hvorfor filmen stopper efter kidnappingen af kunstlæren, hvor han kunstnerisk har slået sit navn fast. Idet filmen slutter med, at Bronsons voldelige side kolliderer med han kunstneriske side, hvorefter de to sider smelter sammen. Udviklingen går altså fra tese til antitese til syntese, hvilket er den basale struktur for en udviklingsroman. At det er skuespilleren Charles Bronson, som Bronson vælger, er ikke uden betydning. skuespilleren Charles Bronson er en klassisk volds-og actionfilmsskuespiller, der selv er vant til at iscenesætte volden. Som nævnt i kapitlet *Titelsekvens for Bronson*, kan det røde lys, tolkes som at Bronson ser rødt. Skuespilleren Charles Bronson har medvirket i de fire *En Mand ser Rødt* (1974-1987) film. Denne film nævnes også i *Bronson*. Derfor besidder de to Bronson'er et valgsælgtsskab, der omhandler iscenesættelsen af vold, men hvor skuespillerens vold er iscenesat på film, og han ses som en voldshelt og derfor ikke er ægte, er fangen Bronsons vold ægte. På film kan man iscenesætte volden uden ofre, mens Bronsons ofre føler smerten. Dette forekommer metafiktivt om end svagt, da filmen *Bronson* er den voldelige iscenesættelse af fangen Bronsons liv, hvorfor iscenesættelsen af volden bliver et metafiktivt element.

Humor og galskab følges ad i filmen, da det ofte er Bronsons galskab, der er humoristisk, fx da han tager bibliotekaren som gidsel, og ikke ved hvad han skal stille op med ham, ud over at få ham til at hjælpe sig med at sæbe sig ind, hvorefter han ved bliver at råbe af bibliotekaren. Humoren i filmen virker grotesk, da det der afbilledes, er grotesk og voldeligt, men netop derfor er der brug for humoren. Humoren er med til at afbryde det barske i filmen, hvorfor der er tale om forløsende humor, der giver publikum et kort frirum, hvilket gør, at de slipper opmærksomheden fra det voldelige kortvarigt. Hermed bliver humoren også metafiktiv, da filmen via humoren gør opmærksom på sig selv. Bronson beskriver sig selv som komiker, hvorfor humoren er en integreret del af filmen, da denne passer på Bronsons liv samt hans selviscenesættelse. Specielt når Bronson er på scenen, flyder humoren og Bronson som komiker sammen, da han her har en platform, hvor han kan vise sin kunst og sit komikertalent.

En af de ting, der kendetegner filmen, er genresammenblandinger. Filmene bygger på skildringen af en



This film is based on a true story

autentisk person, hvilket filmen selv gør opmærksom på efter titelsekvensen (00:04:15). Filmen skildrer fængselslivet og vold, men uden at der er tale om en klassisk voldelig fængselsfilm. I de fleste fængselsdramaer fylder vold og grupperinger mellem fanger meget, ligesom hverdagen i fængslet med arbejde og mad på bakker tydeliggøres som det ses i fx *The Shawshank Redemption* (1994) og *R* (2010). Disse elementer ses ikke i *Bronson*, der udelukkende fokuserer på Bronsons opførsel overfor fængselspersonalet. Dermed er fængslet reduceret til en scene og den klassiske indespærrende barriere for det ydre samfund. I stedet viser filmen via fx tegnefilmssekvensen art-filmtendenser, samtidig med at humor og komedie via fx klovnekaraktern spiller en væsentlig rolle. Netop det at det er en biografisk film, der indeholder artfilmtendenser, er utraditionelt, idet biografiske film normalt holder sig til det autentiske miljø og den autentiske historie, men dette er ikke tilfældet her. Ifølge Andreas Halskov kan biografiske film både være musikalske, voldelige eller kunstneriske, alt efter hvilken person filmen omhandler (Halskov 2012).

Bronson omhandler en livstidsfange, hvorfor fængsels- eller retsdramaet ville være passende genrer, og derfor skiller filmen sig ud ved at blande de forskellige elementer sammen. Alligevel er historien om Bronson tydelig, i den forstand at man godt kan gennemskue de autentiske træk i historien. Plottet omhandler den rigtige Michael Petersons transformation til Bronson, og selvom plottet er løst eller i bedste fald begrænset, viser de mange optagelser af Bronson i fængslet, hvilket menneske han er. Erik Berlin Jensen pointerer: "Nicolas Winding Refn har fravalgt den traditionelle, biografiske film ved at portrættere handlingerne og ikke manden bag dem." (Jensen 2009). Selvom vold er et væsentligt element i filmen, er filmen ikke en klassisk voldsfilm med en voldshelt. I de klassiske voldsfilm, som den skuespilleren Charles Bronson repræsenterer, er hovedkarakteren voldelig med et formål. Han skal opnå noget med sin vold: rede mennesker eller verden, hvorimod fangen Bronson er voldelig af lyst. På den måde er der ikke tale om en klassisk voldsfilm, men en hybrid, der har tydelige ligheder med Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (1971) i forhold til bl.a. vold og kontrapunktisk musik. Et andet element der indgår i filmen er hospitalsgenren i form af det psykiatriske hospital, der på mange måder minder om det psykiatriske hospital i *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975), da det fremstår koldt og sterilt. Specielt scenen hvor patienterne danser har lighed med sekvensen i *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, hvor patienterne fester om natten. Filmen viser den autentiske historie, selvom artfilm, og humor spiller en tydelig rolle. Dermed er genrekonventionerne brudt, da der på intet tidspunkt er tale om en ren-

dyrket, volds-fængsels-komedie- eller artfilm. I stedet er konventionerne brudt og blandet til en genrehybrid.

Konklusion og sammenfatning

Bronson er en autentisk film, hvor autenticiteten og genrekonventionerne hyppigt brydes. I titelsekvensen ser man, at publikum allerede præsenteres for dette inden for de første minutter af filmen, da titelsekvensen både indeholder Bronsons selvscenesættelse via klovnen på scenen, vold og Bronsons komiske reaktion på volden via hans mimik. Ydermere ses der i denne sekvens leg med farvefiltrene og jump-cuts, hvormed filmen fra starten præsenterer sig som en genrehybrid.

Settet består af et hjemligt miljø præget af afdæmpede farver, psykiatri med kolde beskidte omgivelser, scenen hvor klovnen Bronson optræder indrammet af lyssætningen, samt fængslet der udstilles som beskidt og mørkt, og som via cast shadows gengiver tremmerne for at understrege indespærringen. Settets kvaliteter understreges i høj grad af makeup og kostumer. Bronson ses skaldet med et stort overskæg, og har ofte ar og sår på hovedet. Dermed understreger sårene det voldelige fængselsmiljø. Klovnenes hvide ansigt med sorte aftegninger understreger iscenesættelsen på scenen, og på grund af den gammeldags scene og klovnenes makeup får scenerne karakter af vaudeville. Her er makeuppern også et humoristisk træk, da denne virker grotesk. Psykiatriens kolde miljø fremhæves via patienternes blege og savlende ansigter, mens fx moderes makeup viser et kærligt hjemligt miljø.

Lyssætningen af *Bronson* varierer og generelt er der brugt hårdt lys i fængslet og blødt lys uden for fængslet, samtidigt med at brugen af skygger er tydeligt, fx via cast shadows af tremmer. Mens Bronson er på scenen er han fulgt af en projektør, der giver et autentisk præg. Netop på scenen kan man se Bronsons selvscenesættelse og denne fylder meget i filmen. Denne ses ikke blot på scenen, men også når han maler sig selv, og generelt når han gør sig klar til at kæmpe mod fængselspersonalet.

Cinematografisk er der mange close-ups og halv-nære shots af Bronson, mens han også ofte ses i frøperspektiv for at fremhæve hans styrke. Klippeteknik varieres der, men specielt fade og de få jump-cuts er tydelige, hvilket blot fremhæver de mange genresammenblandinger. Ligeledes viser tegnefilms -og realfilmssekvenserne, at filmen bryder med de traditionelle biografiske

genrekonventioner. Ligeledes bryder lydsiden med konventionerne, da opera og popmusik blandes og fungerer kontrapunktisk og derfor modsiger billedsiden. Bronsons monologer bryder også med billedsiden, hvormed filmmusikken ikke nødvendigvis forstærker billedsiden, men via kombinationen gør den mere speciel.

Da jeg ønsker at belyse Nicolas Winding Refns auteurtræk i forhold til min forudgående auteurteser jf. kapitlet *Auteuren i det 21. århundrede* vil jeg analysere *Valhalla Rising* på samme vis som gjort ved *Bronson*. Jeg vil altså fokusere på mise-en-scène og cinematografi for at undersøge, hvilke tendenser filmene indeholder. Efter analysen af *Valhalla Rising* vil jeg i kapitlet *Refn som auteur* undersøge, hvordan mine opstillede teser fungerer, samt undersøge hvilke auteurtræk Refn besidder.

Valhalla Rising

Filmen *Valhalla Rising* fra 2009 handler om One-Eye, der er tvunget til at deltage i drabelige kampe, indtil han en dag på voldelig vis slipper fri og vælger at deltage i et pilgrimstogt. Pilgrimstogtet kommer dog på afveje, og pilgrimmene må både kæmpe mod naturen samt indfødte. Undervejs knytter One-Eye et bånd med en dreng, der følger ham rundt, og ender til slut med at ofre sit liv for drengen. Filmen er inddelt i seks kapitler. Den narrative historie er simpel, og selvom filmen har mange kampscener, er tempoet langsomt. For at undersøge autuertendenser i denne film, vil jeg primært beskæftige mig med filmens mise-en-scène samt cinematografi. Jeg vælger at lave en næranalyse af filmens første 3:25 minutter, for præcist at vise filmsproget og for at undersøge, hvordan filmen præsenterer sig selv. Grunden til, at jeg ikke vælger at næranalysere en sekvens, der er længere, er, at det dels bliver for omfattende, og ikke vil bidrage yderligere, fordi filmens sprog på mange måder er ens gennem hele filmen.

Titelsekvens for *Valhalla Rising*³

Valhalla Risings titelsekvens (se Bilag 2) er stort set ikke eksisterende, da titlen, instruktøren og lignende bliver introduceret i de første 56 sekunder af filmen, uden at denne korte sekvens indeholder information om filmen udover teksten: "In the beginning there was only man and nature. Men came bearing crosses and drove the heathen. To the fringes of the earth.". Derfor er titelsekvensen ikke informativ, og jeg vælger derfor at medtage de første 3:25 minutter som en del af titelsekvensen, for at kunne analysere på denne. Dét, at der ikke er en reel titelsekvens, er ikke usædvanligt i moderne film, men det øger filmens mystik, da tilskueren ingen information om filmen har.

De første minutter af filmen bruges til at vise det miljø, som karaktererne bor i, samt præsentere de vigtigste karakterer. At det er drengen og One-Eye, der er filmens fokus, vises via de mange klip med disse to i, samt close-ups af One-Eye. Drengen er den første karakter, man ser, og han bærer vand gennem landskabet. Selvom han ikke er i lænker, er hans påklædning og hans pligter et bevis på, at han er slave. Deres slave-situation understreges yderligere via klippet med One-Eye i buret, samt klippet hvor drengen ses inde fra buret, og derfor også ses med tremmer foran sig (00:02:22-00:02:28). Deres pjaltede tøj understreger denne status. At One-Eye er fysisk farlig

³ Selvom kapitlet hedder titelsekvens, er jeg klar over at dette er misledende, da filmen ikke har en klar titelsekvens.

demonstreres via de lænker og træstænger, der gør, at han kan holdes på afstand af fangetagerne, og via krydsklip ser man, at han har en fangetager med lænker og træstang på begge sider af sig selv. Der skal altså to voksne mænd og lænker til at holde ham. Dermed er begge de bærende karakterer blevet præsenteret, hvilket er en af titelsekvensens opgaver jf. kapitlet *Titelsekvens for Bronson*.

Filmens voldelige karakter fastslås ved hjælp af scenerne af slåskampen, samt klippene af mænd der ser på. I disse klip er det lyden af slåskampen, og de kæmpendes lyde der dominerer. Selvom kampen er dramatisk, er dette ikke understreget via filmsproget, der har et fastlåst kamera, og samme intensitet og frekvens af klip. Normalt ville klipperytmen højnes i dramatiske scener, men dette sker ikke i slåskampen. At slåskampen er iscenesat vises via close-ups af klanlederne, der ser på slåskampen. Da One-Eye er slave, og voldelig forstår man derfor, at klanlederne lader deres slaver kæmpe mod hinanden for deres skyld, mens de væder om, hvem der vinder.

Filmens miljø præsenteres i titelsekvensen som et barsk og til dels goldt hedelandskab, hvor kulde og blæst råder, hvilket understreges ved at lydsiden primært består af vindens lyde. I de første klip, hvor drengen kommer gående fra venstre i billedrammen fylder han meget lidt, hvorfor det er naturen, der fylder billedrammen ud. Det samme ses, da klanens mænd præsenteres via en panorering, hvor de langsomt dukker op i landskabet. Det er altså naturen, der fylder i billedrammen ikke karaktererne, og dette er et gennemgående træk for filmen. Filmens miljø rammesættes til at være den golde og barske natur, hvorfor titelsekvensen opfylder sit mål jf. kapitlet *Titelsekvens for Bronson*.

I denne sekvens er der ingen replikker, hvilket er grundlæggende for filmen, da den indeholder meget få replikker. Det er altså ikke via tale, at den narrative struktur udfoldes. Det er derimod via filmsproget. Da der ingen tale er, præsenteres karakterernes navne heller ikke, og dette er også et gennemgående træk, da det eneste navn, der nævnes, er One-Eyes.

Pga. filmens titel *Valhalla Rising* vil man forvente en film om vikinger evt. i forbindelse med Ase-troen. Titelsekvensen indeholder dog ingen referencer til Ase-tro og kun i begrænset omfang rigtige vikinger, hvormed titelsekvensen ikke lever op til sit navn og ej heller de genreforventninger, som ligger sig til navnet. Dermed bryder filmens titelsekvens de forventninger, som publikum måtte have til filmen.

For at uddybe analysen af filmens sprog vil jeg undersøge filmens mise-en-scène samt cinematografi, hvilket jeg gør for dels at undersøge auteurtendenser og dels for, at denne analyse kan bidrage til det samlede billede af filmen, samt hvilke auteurtendenser denne evt. viser.

Mise en scène

Setting

Filmens setting er i et koldt og goldt landskab, der for første del af filmen kan antages at være Skotland. Dette får man ingen information omkring, men man kan antage dette, da der tales om klaner, og da naturen matcher det skotske højland. Landskabets rå natur understreges ved hjælp



af kolde farvenuancer bl.a. grå og gule farvefiltre, hvor det er klipperne og det visne græs, der er mest fremtrædende. Karakterne er ofte positioneret i det gyldne snit, men de fylder relativt lidt i billedrammen fx i titelsekvensen (00:01:32). Det, der fylder i billedet, er der-

imod naturen. Derved bliver det tydeligt, at selve naturen er en vigtig medspiller i filmen, og at menneskene i forhold til naturen er små.

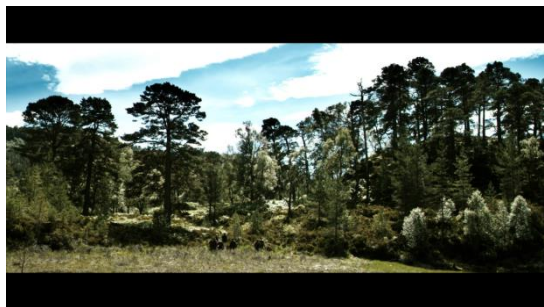
Naturens egne elementer som fx tåge bruges hyppigt, hvilket skaber mystik. Tågen indhyller alt det, man ikke kan se, og bliver derfor et faremoment, hvilket kan ses, mens pilgrimmene er om bord på båden, hvor de er indhyllet af tåge. De italesætter dette ved at nævne, at tågen er et overnaturligt element skabt af helvede. Om bord på båden ser man ingen omgivelser ud over tågen, og menneskene virker derfor isolerede ude på havet. Dette betones ved, at der bruges røde og gule farvefiltre, så alt fremstår rustfarvet. Farven giver både et mystisk og ildevarselende skær, og man forstår at de sejler mod en uvis fremtid. Samtidigt bliver der i båden brugt håndholdt kamera, hvilket giver den vuggende og rystende effekt, man kunne forvente på havet. Båden er primitiv, da der ingen overdække er, hvormed mennesket igen er i naturens vold.



Det nye land, der egentligt skulle være det hellige land, er generelt mere lyst, men pilgrimmene er stadig positioneret under naturen. Da de sejler mod øen, ser man skovbevoksede

bjergsider, der omgiver dem, hvormed pilgrimmene forekommer små (00:43:21). Vegetationen bruges til at vise dette ved at vise billeder, hvor man ser pilgrimmene på opdagelse, som små brikker (00:46:13).

Generelt varieres filmens setting igennem filmen i forhold til handlingen, men settet fun-



gerer som medspiller, og naturbilleder fylder relativt meget i forhold til shots af skuespillerne. Ydermere viser de indledende skriftlige udsagn også, at naturen er vigtig, da der siges "In the beginning there was only man and nature". Naturen er dermed en del af begyndelsen, og den bliver forstyrret af de kristne vikinger.

Filmens handling udspiller sig på land, på vand og så igen på land. Jord og vand er sammen med luften oprindelige grundelementer, og settet viser derfor et natursyn, der spiller på den oprindelige natur. Dette natursyn handler også om den rå natur i mennesket, og denne fremhæves via One-Eye og hans forhold til naturen.

Kostumer og makeup

Karaktererne er ikklædt lasede uldne klæder i grå eller grønne nuancer. De enkelte karakterers magtposition vises ved hjælp af tatoveringer eller smykker, som undersåtterne ikke er i besiddelse af. One-Eye overtager en laset lædervest og en økse fra en klanleder, han dræber, og disse følger ham filmen igennem. Det viser også, at han ikke længere er slave, da han ejer et våben og en vest. Karakterernes hår er uldet, fedtet og i uorden, hvilket er med til at understrege personernes rå karakter, og virker dermed som et autentisk træk. Ligeledes er makeup erstattet af mudder og blod, som de forskellige karakterer er smurt ind i. Da der er tale om krigere, virker de blodige og beskidte klæder og ansigter som et realistisk præg, der er med til at understrege både naturens og menneskenes råhed.

One-Eye har et ar rundt om og i det venstre øje, og samt ar på hele kroppen, hvorved man kan se, at hans forhistorie er blodig. Det manglende øje kan i sig selv være en reference til vikingernes gud, Odin, der også manglede et øje, og som havde samme seerposition, som One-Eye har. Pilgrimmenes tøj består af forskellige former for rustninger, og disse rummer flere detaljer. Ved at pilgrimmenes tøj har detaljer, skiller de sig ud fra de andre vikinger, og kommer til at frem-

stå en smule mere udviklede end vikingerne, da de er i stand til at fremstille våben og rustninger med fine detaljer. Dette viser, at de ikke blot er barbarer, men har udviklet sig som skabende mennesker, og på den måde har bevæget sig væk fra naturen.

Drengen er den eneste, der skiller sig ud. Hans lyse hår og hud viser uskyld. Dette understreget visuelt ved, at der ofte bruges overblænding på ham, hvorved hans hår skinner.



De indfødte, der er nordamerikanske indianere, er farvet af ler, og har primitive klæder på, men på grund af deres hår og krigsmaling er man ikke i tvivl om, at de er fjendtligt indstillede, hvilket vises via makeupperne og kostumerne.

Dermed kan pilgrimmenes mere dannede natur via deres rustninger sættes som modsætning til One-Eye, drengen og de indfødte, der bærer laset tøj og naturlige farver, hvorved de rent æstetisk virker til at være mere i kontakt med naturen.

Kampscener fylder meget i filmen og selvom mange scener næsten er grålige i farverne er blod meget tydeligt, da den røde farve gøres fremtrædende. Blod, blodsprøjt og hjernemasse tydeliggøres og udpensles ved at forstærke farven rød. Dette ses fx da One-Eye tæsker en modstanders hoved med en sten, hvorved blod og hjernemasse sprøjter ud (00:09:35). Den voldelige natur af krigerne tydeliggøres og iscenesættes således, at den fysiske vold og mange abjekter træder frem på skærmen. Abjekterne vil altså fremkalde afsky, og når disse intensiveres via farveforstærkning, forstærkes den afsky som modtageren vil føle.



Lyssætning

Lyset er ofte begrænset, hvorved der fremkommer attached shadows, hvilket man ser ved, at ikke alt af karakterernes ansigter er oplyst, eller at ikke alt af omgivelserne er oplyst. Når skyggerne bliver tydelige, giver det omgivelserne et mystisk og ildevarslen skær, da det kan være svært at se, hvad det er, der sker. Når ansigterne er fyldt med attached shadows, giver det ansigtet kant, men det fremhæver også ansigtets mørke side, hvorved karakterens rå natur betones. Specielt i de

første to kapitler er skyggerne tydelige, og sammen med tågen giver de mørke billeder et intenst og brutalt billede af den verden, One-Eye befinder sig i, samtidigt med at konturerne i nogen grad sløres.

Der er i høj grad brugt hårdt lys, hvilket kan ses ved, at der dannes mange skygger og konturer på både karakternes ansigter samt omgivelserne. Selvom sollyset er den eneste lyskilde i handlingen, er der hyppigt brugt top-lys, sidelys og lys bagfra, da disse lyskilder skaber stærke silhuetter, kontraster og skygger. Der gøres hyppig brug af low-key-illumination, hvor konturer osv. bliver tydelige.

Mens de er om bord på båden, er der til gengæld brugt three-point lighting og high-key lighting, hvilket gør, at skygger og konturer i fx ansigterne gøres mindre. Dermed er der bevidst valgt, at pilgrimmene under rejsen skal se anderledes ud, og ved at mindske skyggerne mindskes ansigtstrækkene, hvorfor pilgrimme kan få et mere verdsligt udseende, end blot det af krigere.

I filmens to sidste kapitler er der generelt mere lys, og mindre tåge, hvorfor både karakterer og omgivelser fremstår mere tydelige og konturerne bliver skarpe, samtidigt med at specielt One-Eye lyssættes med mere blødt lys, hvorved hans ansigt virker mindre dystert.

Som nævnt tidligere er det de grå-blå og gullige toner, der er fremtrædende, men også den røde farve er tydelig. Det er den, når blodet flyder i One-Eyes kampe, og det er den i One-Eyes fremsyn. Her fungerer den røde farve som en advarsel om fremtiden.



Lysmæssigt kan man sige, at der sker en udvikling igennem filmen. Fra mørke og dystre billeder i første kapitel over rustfarvede og lyse, men skyggefri billeder i kapitel tre til mere lyse og skarpe billeder i kapitel fire og fem. Dermed følger lyssætningen One-Eyes udvikling fra at være mørk og dystert, mens han er fanget, for derefter at blive lysere, mens han vender tilbage til naturen, og opnår et forhold til drengen. Selvom One-Eyes skæbne er døden, så vælger han selv denne død i stedet for at kæmpe, og redder dermed drengen. Derfor kan den lysrige og skyggefattige lyssætning berettiges via karakterens udvikling.

Isenesættelse af karakterne

Generelt veksles der mellem de positioner, karakterne har. Ofte ses de i baggrunden med naturen som for- og baggrund, eller også ses de i forgrunden i nærbilleder af ansigter eller overkroppen og ansigtet. Da der er stor dybdeskarphe d i billederne, er både for- og baggrund tydelige. Ved at lade karakterne være i baggrunden falder de i et med naturen, og bliver derved en del af naturen. Dermed kan man sige, at naturen er en vigtig medspiller, og den er i centrum hele filmen i gennem. Man kan argumentere for, at naturen er hovedpersonen, for gennem hele filmen er det naturen og dens kræfter, der er i centrum, og som bestemmer karakternes skæbne. Det var havet, der bestemte, at båden skulle ud af kurs, tågen der lod dem vise deres natur under hårde kår, og naturen på "øen", der kæmper mod dem. Ved at det er naturen, der i langt de fleste billeder er forgrund, er det derfor naturen, der er den vigtigste medspiller. Der er dog også mange klip, hvor karakterne er i forgrunden, men når de er det, er de altid positioneret omkring det gyldne snit eller længere ude i billedrammen. De er sjældent i centrum, og det er naturen, der fylder det meste af billedrammen.

I det første kapitel, hvor de befinder sig i Skotland, er der filmet med stor dybde, hvilket



får karaktererne til at fremstå små, og ydermere får det drengen og One-Eyes vandring til at fremstå hårdere. Når de ses sammen er drengen længst væk gående bagved One-Eye – de accepterer hinanden uden at være sammen. Dette ændrer sig, da de møder pilgrimmene,

hvor de danner fælles front (00:23:23) mod den potentielle fjende.

Flere steder i filmen ændrer karakternes position sig, så de virker tættere på, end de reelt er. Dette ses fx da One-Eye tiltales af en af pilgrimmene. Pilgrimmen sidder reelt 10-15 meter væk fra One-Eye, men når kameraet filmer dem begge, virker de til at sidde ved siden af hinanden. Effekten er, at deres "samtale" kommer til at fremstå mere intim, end den er, og samtidigt virker det undrende på tilskueren, da man ikke helt kan forstå, hvad



der sker. Deres position ændres altså i forhold til den "samtale" der er i gang, hvilket skaber fokus på netop denne.

Et andet hyppigt brugt element er, at karakterne går ud af billedrammen uden at kameraet bevæger sig efter dem. Dette ses lige inden vikingen forsvinder på øen, hvor han går ud af billedet, mens der i 8 sekunder stadig filmes på den bevoksning han stod i (00:51:41-49). Karakterenes iscenesættelse, handler dermed lige så meget om naturens iscenesættelse.

Via mise-en-scène analysen er det tydeligt, at filmen fokuserer på naturbillederne ved at positionere skuespillerne i siderne ude af centrum. Da de vigtigste karakterer står i det gyldne snit, er de stadig tydelige i billedet, men samtidig tillader indstillingen, at omgivelserne tydeliggøres. Lyssætningen er med til at understrege karakterernes mørke sider, men viser også, at drengen er speciel, da der hyppigt overblændes på ham. Lyssætningen formår, at understrege karakterernes kostumer og makeup, da ansigternes konturer forstærkes, hvormed fx One-Eyes manglende øje fremstår tydeligt. One-Eye er rolig og bevæger kroppen roligt og afdæmpet, når han ikke slås. Hans mimik og gestikulation er ligeledes stærkt begrænset, og denne ændrer sig kun i kampsceenerne, hvor ansigtet er forvredet i anstrengelse. De øvrige karakterer har ligeledes begrænset mimik og gestikulation med undtagelse af smerteudtryk, og dette bidrager til den handlingslammelse man kan se i filmen jf. kapitlet *Cinematografi*.

Mise-en-scène-analysen fokuserer kun på det, der foregår foran kameraet. For at bidrage til analysen vil jeg ydermere fokusere på filmens cinematografi. Dette gør jeg, da jeg mener, at man også i cinematografien kan se auteurtendenser og personlighed fra instruktøren, og da jeg mener, at den rent filmsproglige vinkel bidrager til filmens helhed.

Cinematografi

Igennem filmen varieres kameravinklerne naturligvis, men der er gennemgående træk. Drengen filmes ofte i fugleperspektiv, hvilket får ham til at se mindre ud. På samme vis filmes One-Eye oftest i frøperspektiv, hvilket får ham til at se mere frygtindgydende ud. Gennem hele filmen er der mange panoreringer med naturen som blikfang. Der panoreres over de store vidder, sletter og skove, for at vise naturens storhed, og for at give et indblik i det omgivne miljø. Lidt utraditionelt ser man i en af panoreringerne solens genskind vist i billeder (00:44:23). Dette er utraditionelt i film, der prøver at opretholde autenticitet, men effekten virker forstyrrende, da man kommer ud

af filmens rytme. Æstetisk ser det smukt ud, men narrativt forstyrrer det filmens rytme, hvorfor det æstetiske hensyn har vejet højere end det narrative. Selvom der er mange panoreringer, er der i høj grad anvendt håndholdt kamera. Dette ses ikke kun under rejsen på båden, hvor det håndholdte kamera forstærker den vuggende effekt af havet, men er et generelt træk. Flere gange fungerer kameraet forfølgende, da det fx bevæger sig bag ved gruppen af mænd, mens de udforsker "det hellige land" (00:47:43). Kameraet kan dog også virke søgende, dels når det "ser",



hvad karakterne ser dvs. motiveret point of view, og dels når det næsten granskende afsøger One-Eyes ansigt, som man ser det, da One-Eye har bygget sit et tårn af sten (01:04:49). Der er generelt mange close-ups af One-Eye på trods af, at han ikke viser tydelige følelser,

fokuseres der hyppigt på hans ansigt. Han er sammen med drengen filmens bærende karakter, hvorfor close-ups er vigtige, men i One-Eyes tilfælde udviser hans ansigt hverken følelse eller forandring, hvorfor mange af close-upsene kan undre. De har dog den effekt, at man bliver opmærksom på ham.

Selvom der er tale om håndholdt kamera, er der oftest begrænset bevægelse i scenerne. Med dette mener jeg, at der hyppigt er stiltand foran kameraet. Der er ofte kun enkelte karakterer, der bevæger sig. Ved samtale står karaktererne stille, som det ses i en af de indledende samtaler mellem pilgrimmene og One-Eye og drengen i kapitel to (00:27:25). Den begrænsede handling i billederne understreges af brugen af slow-motion, de steder hvor der ellers kunne være action. Fx da de om bord på båden finder ferskvand i kapitel tre (00:42:07), eller da de i afmagt og desperation går amok i kapitel fem (01:01:39). Dermed bliver selv de aktivitetsfyldte scener dæmpet, for at vise stilstanden. Selvom filmen indeholder action, er der en generel handlingslammelse på selve billedsiden, kun opvejet af vold og tydelige objekter. Den ro som billedsiden viser, spejler One-Eyes og drengens rejse fra et voldeligt og ensformigt liv som slaver til friheden og den desperation, der følger med i det ukendte land. Stilstanden fremhæves også pga. karakterernes manglende gestikulation.

At der i en film med meget action er en udpræget handlingslammelse er lidt af et paradoks, da vold og action er diametrale modsætninger til handlingslammelse, tavshed og utydelige

konturer. Når der er vold og action på film, er der meget handling, bevægelse og dialog, men i Valhalla Rising indeholder selv "actionscenerne" handlingslammelse, stilstand og tavshed.

Lige som i de fleste film varieres klipningen af filmen. Der krydsklippes ved samtaler, og kontinuitetsklippes for en samlet narrativ handling. Det, der er interessant, er, at filmen har en lav klippertytme. Dette vil sige, at frekvensen af klip er lav, og at scenerne gøres længere i mellem hvert klip. Selv i actionscenerne er klippertytmen ikke høj, og de enkelte scener holdes længere end sædvanligt. Når klippertytmen er lav, og scenernes handling begrænset, giver det filmen et langsomt præg. Dermed virker handlingen og de relativt få replikker mere effektfulde, og samtidigt fremhæves de æstetiske billeder.

Selvom filmen ikke forsøger at skjule, at der er tale om film via kapitlerne og de non-diegetiske lyde, hvilket jeg vil komme yderligere ind på senere, så er nogle af klippene dog påfaldende tydelige. Dette ses fx i kapitel fire, hvor der først fades ud til sort skærm, men hvor den sorte skærm holdes i 7 sekunder, før der fades ind til næste scene (00:45:24-31). Ved at holde den sorte skærm i 7 sekunder, pauses filmens handling også. Dermed brydes illusionen om filmen igen, da dette skaber et brud på realismen og autenticiteten samt et brud på den narrative handling.

En af de mest påfaldende klippeteknikker er fade. Der bruges ofte fade til både at lade to scener fade over i et, eller ved at lade One-Eyes ansigt fade over i naturen som det fx ses i filmens slutscene. Dette gør, at to scener kan smeltes sammen, og fade kan virke drømmeagtig. Effekten kan være, at overgangen gøres utydelig, men når det er et ansigt, der fades over i en anden scene, er effekten den modsatte, at klippet bliver tydeligt. I tilfældet med slutscenen, hvor One-Eye er død, viser brugen af fade, at han vender tilbage til naturen.



Der bruges flere steder slowmotion. Dette bruges dels i One-Eyes fremsyn, og dels da de kristne i desperation og fuldskab går amok i kapitel fem. Da One-Eye i slutscenen går hen imod de indfødte, er der også brugt slow-motion, hvormed hans gang bliver en skæbnegang. Denne effekt med at bruge slowmotion til at vise et skift i skæbne bruges i film, når fx astronauter skal gå hen imod rumfærgen. Pga. fremsynene springes der i tid. Der er primært brugt flashforward, men også

flashback, fx i kapitel 1 hvor høvdingen fortæller, at One-Eye vil hævne sig, hvorefter høvdingens hoved af One-Eye sættes på et spyd (00:19:05). One-Eyes fremsyn er ofte markeret ved at være filmet med rødt filter, så alt fremstår rødt. Derudover er de forvirrende klippet, og med en grad af slowmotion, der sammen med den røde farve får synene til at fremstå ildevarslende.

Cinematografisk varieres der, men det der er fremtrædende, er, at filmen forsøger at sætte tempoet ned ved at bruge lange klip, lav klippertyme, og klip med begrænset handling. Dermed fremstår filmen langsom, og ved den begrænsede overordnede handling, bliver det ikke kun historien, der fremstår tydelig. Også de mange naturskildringer bliver fremtrædende sammen med karakterernes stigende desperation. Et andet tydeligt element er, at klippene er tydelige, ved fx at være lange og påfaldende. Man kan altså sige, at billedsiden er speciel, derfor vil jeg nu undersøge, hvordan lydsiden fungerer både alene, og i sammenhæng med billedsiden.

Lyd

Billedsiden af *Valhalla Rising* lægger op til granskning, og noget af det der gør, at billedsiden bliver ekstra interessant er blandt andet pga. den stærkt begrænsede dialog og reallyd. Derfor vil jeg kort undersøge filmens lydside, for at afklare, hvad det er, der gør lydsiden speciel.

Helt gennemgående mangler en del af den diegetiske lyd. Fx er normale lyde som af fx skridt og bevægelser ikke medtaget. I kapitel tre smides der et lig over bord fra båden, uden at dette giver en lyd. Primært er det kampscenernes lyde, der bliver medtaget som diegetiske lyde, og disse forstærkes, så de voldelige lyde bliver mere fremtrædende. Netop splatterlydene er stærkt overdrevne, så disse fremstår tydelige, hvorfor den voldelige del af filmen fremhæves, selvom den rent tidsmæssigt ikke fylder meget. Filmens lydside kommer på den måde til at lyde mere voldelig end filmen reelt er.

Dialogen i filmen er stærkt begrænset. Da One-Eye ikke selv taler, er filmens bærende karakter tvunget til ikke at deltage i nogen dialog. Den dialog, der er, er ofte begrænset i sit informative omfang. Man får kun de højst nødvendige oplysninger, alt andet udelades. Dermed er det ikke dialoger eller monologer, der tager fokus på skærmen.

Den non-diegetiske lyd virker ofte forstyrrende, da den ikke nødvendigvis passer ind i den historiske tid eller ind i handlingen. Der høres torden- eller trommelyde, når handlingen intensive-

res, og dette fungerer som parafraserende lyd, mens det andre steder er orgelmusik, der er med til at forstyrre handlingen og dermed bryde med autenticiteten. Dette ses fx i slutningen af kapitel fem, hvor skingert musik fra en elguitar høres (01:15:48). Musikken virker dramatisk, men den skingre og tydeligt elektroniske lyd bryder med realismen, hvorfor man bliver opmærksom på musikken og dermed filmen. Den skingre musik er ikke kontrapunktisk, da betoningen matcher filmens handling. Musikken er dog heller ikke helt parafraserende, for selvom betoningen følger filmens stemning, så er musikken med til bryde filmens realisme og lade filmen gøre opmærksom på sig selv. Musikken fungerer stemningsskabende, men flere steder gør musikken også opmærksom på sig selv, hvorved et meta-forhold opstår.

Ved filmens start toner først filmens titel frem med blodrøde bogstaver. De seks kapitler er også alle skrevet med rødt, og de fades frem på skærmen. Kapitlerne viser, at der er tale om selvstændige handlinger, men da det opbrud, som teksten med kapitlerne viser, er så tydelig, bryder de dermed med autenticiteten.

Hvor ovenstående fokuserer på mise-en-scène og cinematografi vil jeg nu undersøge filmen mere generelt.

Filmen generelt

På trods af at der er tale om en film på ca. halvanden time, er handlingen knap, og nogle steder



kravler handlingen af sted, men det har et formål. One-Eyes voldelige natur fastslås allerede inden for de første minutter, hvor også drengens rolle præsenteres. Ved mødet med de kristne, viser denne voldelige natur sig kun som beskyttelse, og da One-Eye altid er rolig og eftertænksom, fremstår de kristne som voldelige og

griske, der kun er ude efter Jerusalems skatte. Dermed er One-Eye med sin voldelige natur med til at vise de kristnes dobbeltmoral. Dette italesættes i kapitel fem af lederen, der siger: "Only men of faith deserve the riches of my new Jerusalem" (01:11:08). Pga. One-Eye smuldrer de kristnes sammenhold og tro, og de vender sig mod hinanden og viser, at de ikke er troende. Med den griske opførsel virker de kristne ikke reelt kristne, og kun præsten synes at have en reel tro. Dette understreges af scenen, hvor han giver op og lader sig selv dø. Her ses han sidende på en høj, hvor

sollyset falder på ham alene, som man ser det på kristne billeder (01:21:03). Her understreger filmens mise-en-scène altså scenens tematik.

One-Eye sættes overfor de kristne, og dette understreger filmens makeup, da One-Eye mangler sit ene øje. Dette kan ses som en reference til vikingeguden Odin, hvormed Ase-troen repræsenteres ved One-Eye og drengen sættes overfor kristendommen. I selve titlen på filmen, er ase-troen også tydelig pga. Valhalla, men titlen er tvetydig, da den kan betyde, at ase-troen besejrer kristnedommen, ved at det er One-Eye og drengen, der overlever længst og ikke angriber hinanden. Titlen kan dog også betyde, at One-Eye repræsenterer Valhalla som Odin, hvormed Valhalla rejser sig og hæver sig fra slavelivet og overvinder klanlederne og de kristne. Af samme grund skal One-Eye dræbes af de indfødte, da han repræsenterer en anden gud end deres, hvormed han kommer i Valhalla. Hvis man ser på den sidste tolkning forklarer denne slutningen, hvor One-Eyes ansigt ses i skyerne, hvormed han muligvis er kommet i Valhalla. Slutningen er dog også tvetydig, da One-Eye ofrer sig for drengen, hvilket er en kristen handling. Derfor er både slutningen og titlen tvetydige, og da selve slutningen lægger op til forskellige fortolkninger, kan den ses som åben, hvormed publikum selv skal finde en mening med slutningen og med titlen.

Naturen spiller som tidligere nævnt en stor rolle i filmen og flere gange fades One-Eyes ansigt over i naturen, som det ses i slutsekvensen. Dette kan betyde, at han repræsenterer naturen og urmanden, da man i starten af filmen, får fortalt, at det er disse to, der oprindeligt var i verden. Hvis One-Eye skal ses som en naturkraft, forklarer dette, hvorfor han er svær at dræbe. Han kunne kun dræbes, da han selv tillod de indfødte at dræbe ham. Dermed vinder naturen over de kristne, selvom One-Eye reelt er den eneste, der handler kristent, og ofrer sit liv for at redde drengens.

One-Eyes seerolle ses gennem hele filmen, men hvordan han kommunikerer med drengen, der selv påtager sig rollen, som den One-Eye taler igennem, bliver ikke forklaret. Drengen fortæller, hvad det er, som One-Eye kan se, og til at starte med, virker det som om, at drengen selv finder på One-Eyes replikker. Langsomt fremgår det dog, at de to kan kommunikere, men hvordan vides ikke. De kristne fornemmer, at One-Eye ved mere, end de gør, og hans evner demonstreres på båden, da han intuitivt tager vand, da de er kommet ind i ferskvandsfloden (00:40:38). Scenen vises i slowmotion, hvormed cinematografien understreger vigtigheden af at have fundet fersk-

vand og af, at One-Eye har overnaturlige evner. Derfor følger de resterende også efter ham i et forsøg på at komme væk fra øen samt den griske kristne viking.

Rejsen på vandet, driver gruppen ud af kurs, og det samme gør rejsen med plottet. Plottet er i *Valhalla Rising* stærkt begrænset, hvilket viser, at man kan lave en film med kun optegningerne af et plot. Pilgrimmenes plan var at finde det hellige land, og da dette mislykkes mangler de en plan, og vandrer derfor rundt på må og få uden retning. Det samme ses med plottet, som blot følger mændenes rejse uden nogen egentlig intensivering af plottet og optrapning af konflikter. I stedet bliver det filmsproget og karakterenes følelser, der er væsentlige for historien.

Konklusion og sammenfatning

De første minutter af *Valhalla Rising* viser på mange måder, hvad der er vigtigt i filmen. Her er det naturen, der fylder i billedrammen, mens karaktererne er små. Der er relativt lange og handlingslammede klip, hvilket sammenholdt med det faktum, at der i denne sekvens ikke indgår replikker, viser, at filmen er langsom men stemningsfuld. Settet består, udover i kapitel tre hvor de befinder sig på en båd, af naturlige omgivelser, hvor det er naturen, der fremhæves. Karakterenes kostumer og makeup er præget af naturmaterialer, skidt, ler og blod, men samtidigt ses pilgrimmene med sværd og rustninger, hvilket er en tydelig modsætning til One-Eye, drengen og de indfødte. Makeuppen og splattereffekterne virker som objekter, og når disse fremhæves, fremstår de derfor ekstra effektfulde.

Lyssætningen ændrer sig igennem filmen. I starten er scenerne præget af mørke, hårdt lys og skygger, mens bådturen med sin rustagtige farve viser få skygger pga. bl.a. three-point lighting. I de sidste kapitler er der mere lys, og specielt One-Eye ses i mere blødt lys, hvilket giver færre skygger, hvorved hans ansigt opblødes. Karaktererne er positioneret, så de virker små i forhold til naturen, og de ses ofte i forgrunden eller baggrunden, men der er stor dybdeskarphe. Derved bliver naturen en medspiller. Cinematografisk følger filmen i høj grad tendenserne fra titelsekvensen, men andre tydelige træk er brugen af håndholdt kamera og fade. Det håndholdte kamera virker søgende, og afsøger fx One-Eyes ansigt, mens der både bruges fade til at fade tekst ind og ud. Fade bruges også i de forskellige klip, hvor man ofte overblænder, så et billede fades ind i det næste. Lydsiden er præget af begrænset reallyd og tale, mens der skabes spænding via non-

diegetiske lyde, der virker malplacerede såsom orgel eller elguitar. Ydermere er der mange effekt-lyde i voldscenerne, hvilket understreger abjekt-værdien.

Generelt er *Valhalla Rising* en film med et begrænset plot, langsom handling, udpenslet vold og begrænset tale, men filmen viser tydelige auteurtendenser, hvilke jeg vil uddybe i kapitlet *Refn som auteur*. I dette kapitel vil jeg opsamle på de auteurtendenser som ses i de to analyserede film og sammenholde disse tendenser med andre af Refns film for at undersøge om mine opstillede hypoteser kan bekræftes jf. kapitlet *Auteur i det 21. århundrede*.

Refn som auteur

Med udgangspunkt i mine analyse vil jeg undersøge om Refn er auteur, og om mine hypoteser er gangbare, hvilket jeg vil gøre ved at inddrage andre af Refns film, dog primært *Drive* (2011) og *Fear X* (2003), for bedre at kunne påpege auteurtendenser.

Ifølge min første hypotese skal en auteurinstruktørs films manuskript primært skrives af instruktøren eller af en ikke-professionel manuskriptforfatter. I både *Bronson* og *Valhalla Rising* er Refn både manuskriptforfatter og instruktør, mens han i filmen *Drive* kun er instruktør, dermed viser han, at man ved selv at skrive manuskriptet kan være auteur, da den personlige stil kan afspejles i manuskriptet. Selvom Refn ikke har skrevet manuskriptet til *Drive*, der er en adaption fra en bog, og Refn blot er hyret til at instruere, så har Refn alligevel formået at få sin egen personlige stil inkorporeret i filmen. Dette kan ses via de mange ligheder mellem *Drive* og Refns tidligere film. Lighederne vil jeg vise i det følgende, hvor *Drive* hyppigt vil blive brugt som reference. Det er altså tydeligt, at en instruktør godt kan udvise auteurtendenser uden at være ophavsmand til manuskriptet. Dermed sandsynliggøres min første tese, da Refn er manuskriptforfatter til flere af sine film, men ikke alle selvom han kan kaldes en auteur.

Min anden hypotese siger, at auteurtendenser skal vises i filmens mise-en-scène samt cinematografi, og at disse ikke kan ses i de enkelte film. Både *Bronson* og *Valhalla Rising* indeholder enkeltvis auteurtræk. I *Bronson* ses der mange stilsammenblandinger og brud på genrekonventionerne, hvilket sammenholdt med at der er tale om en biografisk historie, fortalt kunstnerisk, viser et auteurtræk, da den biografiske film viser instruktørens personlige stil. *Valhalla Risings* langsomme tempo, begrænsede og lave klipperytme er sammen med det begrænsede plot og de ek-

splicitte voldsscener også auteurtræk. Følgelig kan man se, at selv hvis man ser på disse film enkeltvis, vil de stadig indeholde træk, der er specielle for filmen, og som kan vise en instruktørs personlighed. Naturligvis kan det være svært at definere, hvad der er auteurtræk, og hvad der er artfilms-træk, hvis man kun ser på en enkelt film. Her kan man dog fx se på temaerne, hvor artfilm ofte vil beskæftige sig med menneskets fremmedhed og isolation, samt være meget subjektive i sit visuelle udtryk jf. kapitlet *Artfilm og mainstreamfilm*. Derved kan man antage, at *Bronson* og *Valhalla Rising* enkeltvis kan kaldes auteurfilm, eller film med auteurtræk, hvorved min anden hypotese jf. kapitlet *Auteur i det 21. århundrede* kan anses som plausibel. Hypotesen siger dog, at man skal kunne se auteurtræk i en eller flere film, hvorfor man ved at se på flere film sammenhængende vil få et bedre billede af instruktøren, og dennes auteurtendenser.

Den tredje opstillede hypotese omhandler auteurtræk i forhold til adaptationer, og jeg mener, at en instruktør kan vise auteurtræk, selvom instruktøren er hyret til en specifik film og selvom denne film er en adaptation. Nicolas Winding Refn blev bestilt til at lave en film om den engelske livstidsfange Charles Bronson (imdb.com, Refn). Ligeledes blev Refn bestilt til at instruere *Drive*, men hvor han i *Bronson* selv skrev manuskriptet, var manuskriptet allerede skrevet til *Drive* (imdb.com, *Drive*, C). Alligevel indeholder begge film mange af de samme træk, ligesom de begge indeholder træk, der går igen i både *Fear X* og *Valhalla Rising*. I *Drive* fylder de voldelige scener ikke meget, men de vægtes via de blodige og overdrevne scener, som da Driver smadrer en mands ansigt, så hjernen blottes. Dette ses også i *Valhalla Rising*, hvor One-Eye smadrer en mands ansigt, så hjernemassen blottet. I *Bronson* fylder selve volden ikke meget, mens optakten til volden vægtes, dog vises blod og kropsvæsker tydeligt, ligesom volden tydeliggøres. Dermed kan den ultravoldelige og eksplicitte vold ses som et auteurtræk, da de går igen i flere af Refns film. Dette ses også i fx *Pusher-trilogien*.

Selvom *Valhalla Rising*s mise-en-scène underbygger historien er cinematografien med til at bryde med filmens realisme. Via de lange klip, fade og klip til sort skærm brydes realismen i filmen. Det samme gør lydsiden, når der pludseligt indgår elguitar eller orgelmusik. Samme tendens med lange klip og hyppig brug af fade ses også i *Bronson*. Dette er også et træk, der gør sig gældende i *Drive*. Her bruges også hyppigt fade med Drivers ansigt og musikken, der i filmen fungerer kommenterende, bryder også med filmens realisme, da musikken er 1980er inspireret uden at

filmen foregår i 1980'erne. I *Bronson* er scenerne med klovnen på scenen med til at bryde med filmens realisme. Dermed kan der i cinematografien findes auteurtræk, der går igen i flere af Refns film, hvilket understøtter den anden opstillede hypotese.

Et andet træk der går igen i *Drive* i forhold til *Valhalla Rising* er de mørke billeder, samt at handlingen ikke nødvendigvis foregår i forgrunden eller i centrum af billedet. I denne film er det dog bilerne, der ofte er forgrund og centrum i billedet. Også klippertymen er lav i *Drive*, selvom den dog sættes op i de actionfyldte scener. *Bronson* har en normal klippertyme, men klippefrekvensen sættes også hyppigt op i actionscenerne – endda i en sådan grad at der fremkommer jump-cuts. Brugen af slowmotion til at vise en skæbnegang går også igen i begge film sammen med den tydelige brug af farve i titeltekssterne. I *Valhalla Rising* er fonten blodrød, mens den i *Drive* er pink uden, at der er nogen farvesymbolisme, der retfærdiggør brugen af pink. Selve filmens tempo, de lange klip, begrænsede dialog og plot er også træk, som går igen i flere af Refns film. Refn skærer plottet og dialogen ind til benet, og bruger filmsprog à la David Lynch, med lange tider handlingslammede klip i fx film *Fear X*. Her er Lynch-stilen tydelig via de afdæmpede farver og lydsiden, men hvor plottet blot består af, at karakteren Harry skal finde sin kones morder. Her er det følelserne, der får lov til at råde frem for plottet, og det samme ses i *Valhalla Rising*. I *Drive*, der er en adaption, er plottet velfungerende, men alligevel er der mange lange klip, og en begrænset dialog, mens det er følelserne, der fortæller historien. Dermed er der en tendens i Refns film til at begrænse plottet mest muligt, og i stedet fokusere på filmsprog og karakterernes følelser, hvilket kan siges at være et tydeligt og væsentligt auteurtræk for Refn.

Da *Fear X*, *Bronson*, *Valhalla Rising* og *Drive* alle har mange træk til fælles, kan man se, at Refn som instruktør kan udvise personlighed på lærredet, selvom han ikke har skrevet manuskriptet som ved *Drive*, og selvom han er bestilt til en opgave som ved *Bronson* og *Drive*. Dermed tydeliggøres det, at en instruktør kan udvise auteurtræk, selvom denne er bestilt til arbejdet. Ydermere er det tydeligt, at en instruktør kan vise auteurtræk, selvom filmen denne instruerer, er en adaption. *Drive* er en adaption, og manuskriptet var skrevet, før Refn blev involveret, alligevel indeholder *Drive* mange af de auteurtræk, som Refns tidligere film indeholder. Hermed sandsynliggøres tredje hypotese, da Refn med *Drive* instruerede en adaption, og udviste auteurtræk.

Den fjerde hypotese siger, at auteurfilm kan indeholde intertekstuelle referencer. I flere af de ovennævnte film indgår der pastiche-elementer, og *Valhalla Rising* er ingen undtagelse. På grund af filmsproget kan man til dels argumentere for, at der er en form for David Lynch pastiche – en form der også findes i *Fear X*. Mest er filmen dog en pastiche på selve vikingefilmen samt på Sergio Leones film, hvor der indgår close-ups af karaktererne, og ansigtet bliver en del af naturen. Dette overdrives i både *Valhalla Rising* og *Drive* ved at lade ansigterne fade sammen med det følgende shot.

Bronson indeholder mange intertekstuelle referencer, og er generelt inspireret af Stanley Kubrick og David Lynch. Tematisk kan man sige, at filmen i høj grad ligger sig op af Kubricks *A Clockwork Orange* (1971), da der er tale om en fange, som ikke kan resocialiseres via de normale behandlingstilbud. Ydermere er scenen i stripklubben, hvor der er brugt blå farvefilter en direkte reference til baren i *A Clockwork Orange*, Korova Milk Bar. Et andet Kubrick-træk er brugen af symmetri, som det fx ses, når Bronson er på scenen foran publikum. Blandingen af vold, opera og popmusik er ligeledes et Kubrick-træk, der er specielt tydeligt i *A Clockwork Orange*, hvor man fx ser Alex voldtage en kvinde, mens han synger "Singin' in the Rain", mens man i *Bronson* ser Bronson angribe fængselsvagter, mens hhv. opera eller popmusik høres på lydsiden. Et generelt Kubrick-træk er fremmedgørelse, hvilket også ses i *Bronson*. Bronson er fremmed for samfundet, da han er vant til at være spæret inde. Dette ses fx ved, at han fanges i sin fars bil, da han ikke kan åbne døren, eller da han på vej til onklens lejlighed ikke kan åbne en gitterdør, hvormed han selv ude i friheden er indespærret og fremmedgjort.

Filmen igennem er der brugt mørke og afdæmpede farver, selvom dette er mest tydeligt i forældrenes hjem, og denne brug af farve og mørke er et tydeligt træk, som David Lynch også bruger. Ydermere er der en direkte Lynch-reference i onklens lejlighed, hvor der hænger et stort rødt vægtæppe. Dette ser man også i *Twin Peaks* (1990), og lejlighedens og karakterenes dekadente charlestonstil, understreger det bizarre i denne reference. *Valhalla Rising* er en vikingefilm, og kan derfor ses som en genrefilm. Selvom Refn afviger fra genren, bryder med realismen og primært fokuserer på filmens stil, så er der tale om en genrefilm, og det samme er både den urbaniserede western *Drive*, thrilleren *Fear X* og action-trilogien *Pusher*. Dermed fremstår de som en genrepastiche.

På grund af ovennævnte kan man se, at en auteurfilm kan indeholde mange intertekstuelle referencer, hvormed min fjerde hypotese kan valideres..

Den femte hypotese handler om, at auteurtræk, i form af instruktørens personlighed, skal kunne ses via filmens mise-en-scène og cinematografi. Som nævnt i afsnittet ovenover, omhandlende hypotesen om adaptationer, kan man se, at der er mange stilistiske træk, der går igen i alle Refns film. Dette drejer sig fx om eksplicit brug af vold, hyppig brug af fade, fokus på mørke og skygger samt positioneringen af karaktererne i baggrunden. Man kan altså se stilistiske træk, der går igen flere steder, både hvad angår mise-en-scène og cinematografi, hvormed man kan sige, at disse træk kan ses som auteurtræk for Refn. Dermed udviser Refn auteurtræk, der udfoldes i filmens mise-en-scène og cinematografi, så femte tese er sandsynliggjort.

Ifølge Bazin skal auteurfilm indeholde den samme grundhistorie. Dette ses også i *Valhalla Rising*. Filmens grundhistorie er om en stille og rolig mand, der af nød er voldelig, men som via sit venskab med drengen lærer venskab, og ender med at ofre sit liv for drengen. Dermed er grundhistorien meget lig den af *Drive*. I denne er den stille mand Driver kun voldelig, når han tvinges til det, og via et venskab med sin nabo Irene og hendes søn Benicio ender Driver med at ofre sin fremtid for Irene og drengen. Dermed er grundhistorien som Bazin udtaler det ens, hvilket kan ses som et tydeligt auteurtræk. I begge disse film lægges der op til, at den bærende karakters forhistorie spiller en væsentlig rolle for denne karakter, selvom dette aldrig italesættes i *Drive*. Netop den bærende karakters forhistorie spiller også en væsentlig rolle i thrilleren *Fear X*, og hvor One-Eye ser fremtiden i syner, ser hovedkarakteren Harry fortiden i syner, hvormed temaet om karakterernes forhistorie samt inddragelsen af drømmelignende syn, kan ses som et auteurtræk, der går igen i flere af Refns film. Da Refn opfylder kriterierne for mine hypoteser, kan han dermed kaldes auteur.

Selvom jeg har sandsynliggjort mine hypoteser via analyserne af *Bronson* og *Valhalla Rising*, kan man argumentere for, at de empiriske undersøgelser baseret på en instruktør er begrænset, hvorfor jeg i refleksionsdelen kort vil opridse auteurtræk, som de ses hos bl.a. Lars Von Trier, Thomas Vinterberg. Ydermere vil jeg kort undersøge nogle træk der kan anskueliggøre, hvorfor nogle auteurs er populære.

Perspektivering

Den autodidakte instruktør

Nicolas Winding Refns instruktørkarriere startede for alvor med *Pusher* i 1996 på trods af, at han ingen reel uddannelse havde. Han ansøgte i 1993 om optagelse på National Film and Television School i London, og vedlagde et eksemplar af manuskriptet til *Pusher*, men blev afvist. I 1995 blev han optaget på Filmskolen i København, men sprang fra for i stedet at indspille *Pusher* (List 2003 71-72). Debutfilmen *Pusher* sælger 184.995 billetter i Danmark, hvilket er næsten uhørt for en ukendt debutinstruktør (scope.dk 2012). Refn formår altså at slå sit navn fast på trods af, at han ingen uddannelse har.

Refns film indeholder alle udpenslet og eksplicit vold, og specielt *Pusher*-trilogien og *Bleeder* (1999) er yderst voldelige. Netop æstetiseringen af volden er speciel, da volden iscenesættes, så den har størst mulig vægtning på billedsiden. Det gøres ved bl.a. at overdrive blodets røde farve, så blodet træder frem, og på lydsiden gøres voldens lyde mere tydelige. Når vold spiller en stor rolle i Refns film, siger det sig selv, at hans film også indeholder en vis grad af action, men selvom hans film indeholder action, er det langt fra dem alle, der er rene actionfilm – i stedet er der tale om genrehybrider. At Refn laver auteurfilm, der er genrefilm, er ikke overraskende. Bazin mener, at auteurfilm godt kan være genrefilm jf. kapitlet *André Bazin*. Det, der er specielt ved Refn, er, at han blander genrene i et stort sammensurium fx i *Bronson*, hvor den biografiske genre blandes med volds-, fængsels-, action-, artfilm-, og komediegenren. Dermed er hans film ikke stilrene, og han følger derfor sine egne regler for film og genrer. Refn leger i sine film med genrer og genrekonventioner jf. kapitlet *Refn som auteur*, hvilket for ham kan siges at være et auteurtræk, da disse træk viser Refns personlighed i filmene.

Selvom Refn oprindeligt ønskede en filmuddannelse, mener han i dag, at både film-og teaterskolen har ødelagt det danske filmmiljø. Han mener i stedet at: "Det bedste der kunne ske for filmen herhjemme, var at lukke alle kunstkolerne og sætte sig til at vente [...]" (List 2003, 63). Dermed har han taget afstand fra selve idéen om uddannede instruktører. I sit arbejde afviger Refn også fra normen, da han er lydhør overfor sit crews idéer, også selvom disse ikke nødvendigvis kommer med i den endelige film (ibid. 36). Selvom Refn ofte indspiller i udlandet, følger han dog ikke nødvendigvis de internationale arbejdsstandarder. I USA har man i filmarbejdet en kom-

mandovej med en hierarkisk struktur, hvilken Refn forstyrrer, når han spørger alle om, hvad de synes om en given scene (ibid. 46). På den måde ændrer Refn kommandovejen, og dette viser et billede af en instruktør, der ikke nødvendigvis følger de gængse regler, og i stedet gør hvad han har lyst til. Denne egenrådighed kan siges at være et personlighedstræk, der på mange måder også udfoldes i Refns film, hvor han fx bryder gængse genrekonventioner.

Da flere af Refns film kan siges at være smalle film med begrænset indtjening, specielt *Bleeder* og *Fear X*, har han også arbejdet kommercielt. Han har lavet både Tuborg (årstal ikke angivet) og Gucci (2012) reklamer, og har instrueret et afsnit af Miss Marple-serien, *Agatha Christie Marple: "Nemesis"* (2007). Som instruktør veksler Refn altså mellem kommercielle bestillingsopgaver og auteurfilm, hvor hans personlighed kommer frem, og dette er forholdsvis unikt for en ung auteur. I nogle af sine bestillingsopgaver har han kunnet vise personlighed, selvom dette ikke var tilfældet med Miss Marple, der måske har været brugt som en måde at optjene penge til at finansiere hans auteurfilm. Thomas Vinterberg har også instrueret kommercielle kortfilm om bl.a. bandsene Metallica og Blur. Også Lars von Trier har lavet kommercielt arbejde, og har bl.a. instrueret et afsnit af tv-serien *Klovnen* 2005. For Trier handler det kommercielle arbejde nok mere om at eksperimentere end økonomi, mens det for specielt Refn og til dels Vinterberg handler om økonomi. Det kommercielle arbejde bliver et middel til at få penge til deres egne film. Vinterberg og Refn tilhører begge en "generation", der startede deres filmkarriere i 1990'erne. Med "generation" hentyder jeg ikke til instruktørernes alder, men at de er i en form for valgslægtskab af unge instruktører på trods af, at de forskellige instruktører er meget forskellige i deres respektive stil. Disse instruktører startede deres karrierer i 1990'erne og alle har udvist auteurtendenser. Af den grund vil jeg undersøge denne "generation" nærmere.

90ernes filmdebutanter

I 1990'erne havde en lang række i dag populære danske og udenlandske instruktører deres debut som filminstruktører. Det drejede sig udover Refn og Vinterberg om Susanne Bier, Ole Bornedal og for udlandets vedkommende fx Quentin Tarantino. På trods af at de alle er meget forskelligartede auteurs, er de instruktører, der er kendt uden for Danmark. Alle fem har gennem tiden haft stor international succes, og med undtagelse af Susanne Bier havde de alle stor kommerciel succes i 1990'erne i den forstand, at de solgte mange billetter. For Bier har det taget en del år, at slå igen-

nem for alvor, hvilket hun først gjorde i Danmark med *Den eneste ene* (1999), men har siden vundet både en Golden Globe og en Oscar-statuetten for *Hævnen* (2010). Vinterberg har haft blandet succes siden *Festen* (1998), der vandt en juryens Palme i Cannes, og har desuden haft stor international fremgang med *Jagten* (2012). Ole Bornedal havde stor succes i 1990'erne med både tv-serien *Charlot og Charlotte* (1996) og *Nattevagten* (1994), som blev adapteret til den engelsksprogede *Nightwatch* (1997). Amerikanske Quentin Tarantino lavede to ikke-kommercielle kortfilm i 1980'erne, men slog først for alvor igennem med *Reservoir Dogs* (1992) og *Pulp Fiction* (1994). En af årsagerne til at de ovennævnte har fremgang, er måske, at 1990'ernes auteurinstruktører var gode til at promovere sig selv.

”(Selv)iscenesættelsen på tværs af medier er en del af auteurskabet; og 90'er-auteuren udmærker sig ved i højere grad end tidligere at være bevidst om auteuren som en konstruktion, der ikke fungerer uafhængigt hverken af kulturindustrien eller af publikumskulturernes indvirkning på og betydning for auteurens cirkulation i et film og mediekulturelt kredsløb.”

(Laursen 2001, 27-28).

Dermed hjælper instruktørerne selv med til at slå deres navne fast i offentligheden. Der er naturligvis også et hav af debuterende instruktører, som aldrig fik succes, men fælles for de ovennævnte, er at de har formået at skabe sig et kendt navn på trods af, at de laver auteurfilm.

De store danske auteurs

Lars von Trier

Lars von Trier er en af Danmarks mest markante instruktører med succeser som *Riget* (1994), *Dancer ind the Dark* (2000), *Dogville* (2003) og *Antichrist* (2009). Han skriver manuskript til alle sine film, og det viser, at han på dette punkt er auteur ud fra den første af mine opstillede hypoteser. Noget af det der kendetegner Triers film, er et eksperimenterende filmsprog, som det fx ses i *Dogville*, hvor settet består af streger på gulvet. Som Lisbeth Overgaard Nielsen skriver i sin ph.d.-afhandling ”[...] så er Triers spillefilm ekspliciterede konstruktioner, hvori der afprøves forskellige arbejdsmetoder og strategier, skiftende fra film til film.” (Nielsen 2007, 218). Det, der menes, er

altså, at filmsproget varieres, men selve variationen kan ses som en gentagelse, hvormed auteur-tendenserne kan ses udfoldet i filmens mise-en-scène, som nævnt i min anden hypotese.

Triers film indeholder mange forskellige intertekstuelle referencer specielt til Karl Th. Dreyers film og litterære klassikere, og netop brugen af intertekstualitet kan siges at være et auteurtræk jf. min fjerde hypotese. Både via de intertekstuelle referencer, og det konstant nyskabende og varierende filmsprog kan man se Triers personlighed udfoldet i filmene med bl.a. hyppig brug af hæslighedsæstetik og tvetydige slutninger, hvorfor han ifølge mine hypoteser kan siges at være auteur. Den tredje hypotese passer ikke på Trier, da han ikke laver adaptioner, og derfor ikke kan udvise auteur-tendenser via en adaption. Man kan argumentere for, at fordi han netop ikke laver adaptioner, så er han en auteur i henhold til François Truffauts oprindelige auteurbegreb jf. kapitlet *François Truffaut*.

Thomas Vinterberg

Thomas Vinterberg har på trods af primært dansksprogede film formået at slå sit navn fast i en sådan grad, at han i år, 2013 er jurymedlem ved filmfestivalen i Cannes – dog ikke for hovedpræmien. Han skriver ofte selv sine manuskripter, men vælger også at samarbejde med andre fx ved *Dear Wendy* (2004), hvor det var Trier, der skrev manuskriptet. Så selv når Vinterberg ikke selv skriver sine manuskripter, er det ikke professionelle manuskriptforfattere, der skriver, men i stedet andre filmfolk som det ses i tv-eksperimentet *D-dag* (2000/2001). Dermed lever Vinterbergs film op til min første hypotese om, at manuskriptet skal skrives af instruktøren eller af ikke-professionelle manuskriptforfattere. Vinterbergs film er ofte følsomme og følelsesbetonede, og kan kaldes distancerede i den forstand, at filmen ikke tager stilling til temaerne, hvilket bl.a. ses i *Festen* (1998) og *Jagten* (2012). Dermed kan hans filmsprog ses udfoldet i filmens mise-en-scène, hvilket er i overensstemmelse med min anden hypotese. Den følelsesbetonede stil og kameraets distancering kan også ses i *Submarino* (2010), der er en adaption af en roman, men selv om filmen er en adaption, ses der flere auteurtræk i den, ligesom tematikken ”svigt i barndommen” er et hyppigt brugt tema i Vinterbergs film. Derfor matcher min tredje hypotese omhandlede litterære adaptioner og auteur-tendenser Vinterberg. Selvom Vinterberg laver auteurfilm, har han også in-

strueret mainstreamfilm som *De største Helte* (1996) og *En mand kommer hjem* (2007), der begge indeholder førnævnte tematik, som derfor bliver et gennemgående træk.

Vinterberg bruger som mange andre instruktører intertekstuelle referencer, selvom Vinterbergs brug af disse er mere diskret. I *Submarino* ser man fx, hvordan et spædbarn dør i en scene, der på uhyggelig vis minder om scenen i *Trainspotting* (1996), hvor et spædbarn ligeledes dør. Ved at Vinterberg bruger intertekstuelle referencer, kan man sige, at dette taler for, at auteurfilm kan indeholde sådanne som nævnt i min fjerde hypotese. Både brugen af intertekstualitet og de følelsesbetonede film, med et nøgternt registrerende kamera, viser i høj grad personlighed. På samme vis kan man sige, at mange af Vinterbergs film indeholder samme "grundhistorie" fx temaet "svigt i barndommen" som ses i bl.a. *Festen*, *Dear Wendy*, *Submarino* og *Jagten*. Dermed kan man se en bestemt personlighed udfoldet i mange af Vinterbergs film, hvilket indikerer at min femte hypotese er sandsynlig.

Vinterberg og Trier stod bag det såkaldte dogmemanifest der i høj grad kan ses som et opgør med auteuren, da de i selve manifestet lægger afstand til auteuren og den personlige smag. Instruktøren må ifølge kyskhedsløftet ikke krediteres, og ligeledes skal instruktøren afstå fra enhver personlig smag (danmarkshistorien.dk, 2013). Dermed kan man sige, at Vinterberg og Trier forsøger at lægge afstand til auteurteorien, men uden held, da dogmefilmene i høj grad ender som auteurfilm. Dette erkender Vinterberg, der siger:

"Det har jo udelukkende symbolværdi. Folk ved godt, hvem det er der har lavet filmene, men vi forsøger at trække os væk fra produktet, forsøger at være så lidt *auteur*-instruktører som muligt. Sjovt nok er der jo kommet nogle ret *auteur*-agtige film ud af det."

(Nielsen 2005, 9-10).

Vinterberg og Trier har altså forsøgt at arbejde sig væk fra auteur-idealet, men uden at dette er lykkedes, da de begge stadig laver auteurfilm. Ud over at dogmemanifestet er et opgør med auteurteorien, er det i høj grad også et opgør med genrefilm. Heller ikke det lykkedes, da mange dogmefilm er genrefilm og da både Vinterberg og Trier har lavet genrefilm. Igennem de seneste femten år har auteuren set en opblomstring både nationalt og internationalt, hvorfor jeg vil undersøge nogle af årsagerne hertil.

Den populære auteur

Bronson har alene i billetsalg for USA og Storbritannien indtjent 7.395.340 kr. mens *Valhalla Rising* kun har indtjent 101.863 kr. i billetsalg i USA (imdb.com, *Bronson*, D og *Valhalla Rising*, B). De to film har altså haft blandet kommerciel succes, mens *Drive* i billetsalg i USA og Storbritannien har indtjent hele 226.466.472 kr. Ligeledes har Biers *Hævnen* haft kommerciel succes i USA. Dette beviser, at auteurfilm kan tjene penge, og at danske auteurinstruktører kan tjene penge i udlandet. Man kan derfor spørge hvad det er der gør at nogle auteurinstruktører i dag er populære, dvs. at de har kommerciel succes?

Svaret er ikke entydigt, lige som spørgsmålet heller ikke er det. Bier og Refn er to meget forskellige typer auteurs, hvilket man kan se, hvis man blot ser på, hvem der skriver deres manuskripter. Bier har typisk brugt professionelle manuskriptforfattere, hvilket Lars von Trier har kritiseret hende for jf. kapitlet *Den danske filmbranche*, mens Refn typisk selv skriver sine manuskripter. Deres forskellige popularitet hænger efter min overbevisning både sammen med deres individualitet samt instruktørevner, og en bredere accept af personliggjorte film i befolkningen. Den populære, moderne auteur er både en formidler, en historiefortæller og en tekniker, der kan fortælle en historie på en anderledes måde, som man fx ser i Refns *Bronson*. Her formidler Refn Charlie Bronsons historie, og med teknisk kunnen formår han at fortælle Bronsons historie på anderledes og personlig vis. I min optik er talentet en del af forklaringen på auteurens popularitet, men samtidigt er filmudbuddet stort, hvilket skaber et marked for film med kant og personlighed. På den måde skiller auteurfilmene sig positivt ud fra mængden af rent kommercielle film. En auteur som Tarantino er populær, selvom han laver kontrafaktiske film, hvor Hitler bliver likvideret som det ses i *Inglourious Basterds* (2009). På mange måder afviger filmen fra den klassiske fortælleform, men det er netop hans små særpræg, der gør ham populær, og denne popularitet kan smitte af på andre film. Der kan som sagt være mange grunde til, at den moderne auteur er kommercielt populær, men jeg vil hævde, at ovenstående er nogle af hovedårsagerne.

Som nævnt i kapitlet *Den Danske Filmbranche* hævder Peter Ålbæk, at hverken Vinterberg eller Bier ville have en chance i dag, da filmselskaberne i dag ikke vil støtte de nye talenter, fordi det er økonomisk dyrt for dem, så hvordan fremtiden kommer til at se ud for den nye danske auteur, er uvis.

Auteuren og intertekstualiteten i en moderne viral verden

Iben Thorving Laursen skriver i *Kontur* om, hvordan auteuren i dag pga. internettet både ses og dyrkes som en rockstjerne (Laursen 2001, 24). Hun mener, at auteuren fik sin genkomst i 1990erne både pga. internettet, og fordi den moderne auteur arbejder intertekstuelt (ibid. 25). Det er kontekstualiseringen, der ifølge Laursen skaber auteuren, hvilket sker via intertekstualitet (ibid. 26). Dermed er min fjerde tese interessant, da denne tager intertekstualitet i betragtning, hvorfor den i høj grad kan bruges til analyse af moderne auteurs. Hvor det tidligere var anmelderne, der diskuterede, hvem der var en rigtig auteur, er det i dag fansene, der på nettet diskuterer instruktørerne, og på den måde også hjælper med at reklamere for filmene (ibid.). Derved kan en instruktør påvirke sine fans til at undersøge de intertekstuelle referencer, og inspirere dem til at se de film, der refereres til. I tilfældet Quentin Tarantino, som Laursen skriver om, har det ifølge hende medført en retfærdiggørelse af dårlig smag (ibid. 27). Hun mener derfor ikke, at man kan tale om originalitet mere, eftersom en film med mange intertekstuelle referencer ikke er original. I stedet mener hun, at en instruktør som Tarantino skaber, fordi han bruger intertekstualiteten som resurse, da han som mange moderne auteurs sammensætter sine film af referencer (ibid. 27-28).

Hun påpeger, at en receptionsinkel er påkrævet ved film med mange intertekstuelle referencer, da denne type film ofte inkorporerer tilskuerens forventning i filmen (ibid. 27). Dette ses fx i Tarantinos *Inglourious Basterds* hvor titelsekvensen er en direkte reference til Sergio Leones film *Once Upon a Time in the West* (1968), i hvilken en familie udslettes i begyndelsen. Derfor halvt frygter og halvt forventer publikum at den jødiske familie, gemt under gulvet, skal dø. Hvor Laursen mener, at auteuren pga. intertekstualitet, og en derfor påkrævet receptionsinkel, mister sin originalitet og position, mener jeg, at auteuren i kraft af intertekstualitet kan forny auteurens væsen. Jeg mener ikke, det giver mening at tale om smag, og dermed klassificere film efter auteurteorien, men jeg mener, at auteurteorien i dag skal beskæftige sig med filmene og instruktøren – i den rækkefølge. Det er filmene, der skal vise auteurtræk, og dette kan de – både på grund af og på trods af intertekstualitet. Man kan ikke reelt tale om originalitet, da alt er skrevet før, men man kan vise et intertekstuelt citat på en ny måde, hvorpå originalitet alligevel opstår. Derfor vil jeg hævde, at intertekstualitet bidrager til anskuelsen af auteuren i sammenhæng med de andre fire opstillede hypoteser, da de tilsammen viser auteurtendenser. Internettet er i dag er fyldt med diskussions- og fanfora, som giver en fordel for unge auteurinstruktører, da de via internettet har

mulighed for at opbygge en fanbase, samt distribuere og reklamere via denne, så de for et begrænset budget kan nå millioner af mennesker.

Det er oftest de yngre generationer, der bruger internettets debatfora, og ifølge Ib Bondebjerg og Eva Norup Redvalls rapport *A Small Region in a Global World. Patterns in Scandinavian Film and TV Culture* fra 2011, er det netop det unge og moderne segment, som Refns genrefilm tiltrækker i hvert fald ift. *Pusher*-trilogien (Bondebjerg og Redvall 2011, 84). Både Refn og Tarantino laver genrefilm, så en del af deres succes kan skyldes, at genrefilm tiltaler det yngre/moderne publikum, som derefter tweeter og diskuterer filmene på internettet. Refn og Tarantino kan siges at være i et slægtsfællesskab, da de begge æstetiserer og udpensler vold i deres film, samt hyppigt bruger intertekstuelle referencer. Desuden laver de begge genrefilm og genrehybrider. Siden *Pusher* har Refn bevæget sig væk fra de rene genrefilm, og laver som nævnt i stedet genrehybrider med bidrag fra artfilmen. Alligevel er nogle af hans film populære, hvilket kan skyldes, at danske artfilm er populære i udlandet, og at de danske instruktører er gode til at promovere sine film på de store filmfestivaler (ibid. 86). Dermed kan Refns genrehybrider tiltrække flere segmenter. Samtidig er han dygtig til at promovere sine film ved filmfestivaler, hvor både *Drive* og hans seneste film *Only God Forgives* (2013) har premiere på Cannes Filmfestival, og den seneste film er, lige som *Drive* var, nomineret til en guldpalme. Dermed er han en instruktør, som udlandet lægger mærke til.

Konklusion

Auteurteorien har sit udspring i tidsskriftet *Cahiers du Cinéma* og François Truffauts kritik af den bestående franske filmtradition, Tradition for Kvalitet. Han fremsætter en teori om auteuren som den primært skabende kraft bag en film. Truffaut kritiserer Tradition for Kvalitet for at lave adaptationer uden, at instruktørens personlighed kan ses i filmen, samt for brugen af professionelle manuskriptforfattere. André Bazin nuancerer Truffauts teori, men mener, at en instruktør kan lave adaptationer og vise personlighed. Han mener samtidigt, at en auteurinstruktørs films skal vise den samme historie, eller tematik. Både Bazin og Ian Cameron mener, at en instruktør godt kan være auteur, selvom denne ikke udelukkende har lavet auteurfilm. Hvor Bazin primært har set auteurteorien som et kritikerværktøj, mener Andrew Sarris, at teorien kan bruges som et analytisk værktøj. Selve termen auteurteori stammer netop fra Sarris, der dog i en artikel fra 1977 i stedet kalder det en tendens.

I dag er der mange tilgange til auteurteorien, fx instruktøren som oprindelse til en film og instruktøren ift. agency, men ifølge David Bordwell skal man se på auteuren i forhold til filmenes mise-en-scène. Dette er John Caughie enig i, da dette sikrer fokus på filmen. En anden tilgang er klassificeringen af auteurfilm. Auteurfilm kan være artfilm, da artfilm viser individualitet, og er produceret inden for kommercielle rammer, men med en kunstnerisk tilgang. Mainstreamfilm er kommercielle film og auteurfilm kan være begge dele. Om instruktøren skal ses som kunstner eller en håndværker, er en længere debat, men instruktøren har altid det overordnede ansvar, hvorfor denne i produktionen af auteurfilm er kunstneren.

I den danske filmbranche er der mange støtteordninger primært under DFI, men ofte bliver film, sådanne støttetilskud gives til, aldrig færdige. Desuden er filmselskaberne ikke villige til at satse penge på unge instruktører, der ikke har tidligere succeser bag sig, så de kan derfor ikke færdiggøre deres film. Det er væsentlige grunde til, at danske auteurfilm ikke er udbredte. Auteurteorien har således flere problemområder i forhold til nutidens filmverden. Ifølge Truffaut skal en auteur bedømmes ud fra dennes samlede værker, hvilket ikke altid er muligt i dag, da en instruktør kan være tvunget til kommercielt arbejde af økonomiske hensyn. Mine fem hypoteser lyder derfor:

1. Manuskriptet skal være skrevet af instruktøren eller af en ikke-professionel forfatter.

2. Instruktører skal udvise auteurtendenser i filmens mise-en-scène og cinematografi.
3. Litterære adaptationer kan udvise auteurtræk.
4. Auteurfilm kan indeholde intertekstualitet.
5. Instruktørens personlighed skal være udfoldet i filmens mise-en-scène og cinematografi.

Når vilkårene i branchen ændrer sig, må teorien også ændre sig. Auteurs formål er at være ny-skabende, og derfor opretholde den kunstneriske udvikling i filmbranchen, hvorfor der stadig er brug for auteurs i dag.

I analysen af filmen *Bronson* fandt jeg, at selvom der er tale om en biografisk film, så brydes både realismen, autenticiteten og genrerne. Settet består af både et hjemligt miljø, et fængsels miljø, en psykiatrisk afdeling og en scene, hvor Bronson optræder. Farverne er holdt i afdæmpede dunkle nuancer, og indespærringen understreges via tremmer. Tremmeeffekten understreges også hyppigt via cast-shadows af tremmer. Ydermere er der hyppigt brugt symmetriske opstillinger med Bronson i centrum. Settet understreges ofte af kostumer og makeup som fx Bronsons ar, eller den makeup han bærer på scenen. Der er mange close-ups af Bronson og hans ansigt, men det der skiller sig ud, er en hyppig brug af fade specielt, hvor Bronsons krop fades over i det efterfølgende klip. Derudover er der brugt jump-cuts og tegneseriesekvenser, hvilket bryder filmens autenticitet. Et andet træk, der bryder autenticiteten, er den hyppige brug af kontrapunktisk musik, hvor fx opera spilles i en voldsscene. Filmen bryder altså den biografiske genre ved at indblande kunstelementer og sceneoptræden, og det er generelt for filmen, at den bryder med generereglerne, og i stedet bliver en genrehybrid.

Det samme kan ses i analysen af filmen *Valhalla Rising*. Filmen har et begrænset plot, og naturen er en stor del af filmen og af settet. Sidstnævnte består foruden naturen af en båd, og i begge tilfælde er karakteren positioneret hierarkisk under naturen, så de fremstår små, hvormed naturen bliver en medspiller. One-Eye og drengen bærer grove naturklæder, mens de kristne vikinger bærer rustninger. Deres makeup består af ler, skidt eller blod og understreger kostumerne. Filmens lyssætning ændrer sig med handlingen. Fra at være mørk og skyggefuld, til på båden at være lys, men uden konturer, til i det nye land at være lys med færre skygger. Cinematografisk er det tydeligt, at der er mange lange klip, og en lav klippertytme, ligesom der i høj grad er stilstand foran kameraet. Dette virker modsætningsfuldt i de scener, hvor der er vold og action, når dette

ikke understreges cinematografisk. Derudover er filmen præget af håndholdt kamera, og en hyppig brug af fade, hvor One-Eyes krop fades over i det næste klip. Stilstanden på billedsiden findes også på lydsiden, da filmen indeholder meget få replikker. Ydermere er der begrænset underlægningsmusik, da lydsiden primært består af diegetiske lyde af fx vinden. Den non-diegetiske musik, der består af el-guitar og orgel, bryder autenticiteten. Filmene indeholder flere genrer fx vikingefilm og rejsefilm, hvorfor den også kan kaldes en genrehybrid.

Bronson og *Valhalla Rising* har Refn som manuskriptforfatter, hvilket er et auteurtræk efter min første hypotese. Begge film indeholder brud på genrekonventionerne, stilsammenblandinger, hyppig brug af fade og udpenslet vold. Man kan argumentere for, at min anden hypotese omhandlede auteur-tendenser i filmens mise-en-scène er plausibel. Specielt da alle disse elementer også ses i *Drive*, som er en adaption, idet man i de enkelte film kan se auteur-tendenser. Derfor er det altså ikke nødvendigt, at en instruktør viser auteur-tendenser i alle sine film. I forhold til *Drive* som litterær adaption, er det tydeligt, at der er mange fællestræk med *Bronson* og *Valhalla Rising*. Hovedsagelig brugen af fade er tydelig i alle film, ligesom den udpenslede vold med fx hjerne-masse er det. Et andet gennemgående træk er, at handlingen ikke nødvendigvis udspiller sig i billedets forgrund. Mange af disse elementer ses ofte i andre af Refns film. Dermed kan man argumentere for, at en instruktør som Refn kan vise auteur-tendenser i adaptationer, hvor instruktøren ikke engang har skrevet manuskriptet til. Dette sandsynliggør min tredje hypotese.

Alle Refns film indeholder intertekstuelle referencer eller pastiche-elementer inkl. *Bronson* og *Valhalla Rising*. Der er fx henvisninger til Sergio Leones westerns i *Valhalla Rising* og *Drive*, og tydelige David Lynch- og Stanley Kubrick-referencer i *Bronson*, hvorfor man kan retfærdiggøre min fjerde tese om, at auteurfilm kan være intertekstuelle. Alle de nævnte film indeholder stort set de samme elementer, hvorfor det kan udledes, at instruktørens personlighed udfoldes i filmens mise-en-scène og cinematografi.

Refn er altså en auteur, og som uuddannet instruktør med svingende succes, har han instrueret både reklamer og et Miss Marple-afsnit for at finansiere sine auteurfilm. Flere danske instruktører har haft stor succes gennem de sidste 20 år. Lars von Trier og Thomas Vinterberg er blandt disse, og begge udviser tydelige auteur-tendenser. Tendenser, der som vist sandsynliggør mine hypoteser. Triers eksperimenterende stil taler fx for min anden hypotese, mens det faktum,

at han altid skriver sine egne manuskripter, taler for den første hypotese. Vinterbergs følelsesbetonede stil og distancerede kameraføring taler for den tredje hypotese, mens hans brug af intertekstualitet taler for den fjerde hypotese. Mine hypoteser bunder i en teoretisk diskussion, og hypoteserne er afprøvet i dybden på Refn og i lettere grad på Trier og Vinterberg, hvilket sandsynliggør at mine hypoteser, kan bruges i analytisk sammenhæng.

Mange auteurs er i dag populære, og er i stand til at tjene filmen ind. Der er flere årsager til at nogle auteurfilm i dag er populære, og kvaliteten af instruktørens arbejde er en af dem. Ydermere viser auteurfilm som nævnt personlighed, hvilket får filmene til at skille sig ud fra mængden. Auteurfilm og intertekstualitet hænger ifølge Iben Torving Laursen sammen, og samtidigt dyrkes autoren som en rockstjerne, der hyldes og diskuteres på nettet, hvilket gør, at auteurfilmene sælger billetter, og at autoren lever videre 60 år efter teorien opstod.

Litteraturliste

Film

- ❖ Nikolas Winding Refn. 2008. *Bronson*. DVD. Vertigo films ©
- ❖ Nikolas Winding Refn. "2009. *Valhalla Rising*. Blu-Ray. *Bbc Films* ©

Bøger

- ❖ Astruc, Alexandre. 1970. "En ny avant-gardes fødsel: kameraet som pen" i Ib Monty og Morten Piil (red.) *Se det er film – i klip*. Fremad. Kbh.
- ❖ Bachtin, Michail. 2003. *Ordet i romanen i Moderne Tænkere*. Gyldendal, © Kbh.
- ❖ Barthes, Roland. 2008. "The Death of the Author" (1968) i Barry Keith Grants: *Auteurs and authorship*. Blackwell Publishing Ltd ©.
- ❖ Bazin, André. 2008. "De la Politique des Auteurs" (1957) i Barry Keith Grants: *Auteurs and authorship*. Blackwell Publishing Ltd ©.
- ❖ Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. The University of Wisconsin Press, Routledge ©. Wisconsin.
- ❖ Bordwell, David og Thompson, Kristin. 2010. *Film History – An Introduktion*. McGraw-Hill ©. Wisconsin.
- ❖ Bordwell, David og Thompson, Kristin. 2010. *Film Art – An Introduction*. McGraw-Hill ©. Wisconsin.
- ❖ Cameron, Ian. (1962) 2008. "Films, Directors and Critics" i Barry Keith Grants: *Auteurs and authorship*. Blackwell Publishing Ltd ©.
- ❖ Caughie, John. 1981. *Theories of Authorship – A Reader*. Routledge og British Film Institute ©.

- ❖ Grodal, Torben. 2004. "Agency in Film, Filmmaking, and Reception" i Torben Grodal et al. *Visual Authorship – Creativity and Intentionality in Media*. Museum Tusculanum Press © og University of Copenhagen ©. Kbh.
- ❖ Halskov, Andreas. 2011. "Indledningens kunst – den modern titelsekvens" i Jakob Isak Nielsen, Andreas Halskov og Henrik Højers *Fjernsyn for Viderekomne*. Turbine ©. Aarhus.
- ❖ Hastrup, Helle Kannik. 2006. "Filmanalyse" i Gitte Rose og H. C. Christensens *Analyse af billedmedier – en introduction*. Samfundslitteratur ©. Frederiksberg.
- ❖ Jerslev Anne. 1999. "Quentin Tarantino, Reservoir Dogs and Intertextuality" i Ib Bondebjerg og Helle Kannik Haastrups *Sekvens. Intertextuality & Visual Media*, University of Copenhagen Department og Film & Media StudiesContents © Kbh.
- ❖ Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror – An Essay on Abjection*. Columbia University Press ©. New York.
- ❖ Langkjær, Birger. 1997. *Filmlyd & filmmusik – Fra klassisk til modern film*. Museum Tusculanum Press og Københavns Universitet. Kbh.
- ❖ Langkjær, Birger. 2000 *Den lyttende tilskuer*. Museum Tusculanum Press og Københavns Universitet. Kbh.
- ❖ List, Henrik. 2003. *Kameraet I hovedet – Fear X og Nicolas Winding Refn*. People's Press © Kbh.
- ❖ Sarris, Andrew. 2008. "Notes on the Auteur Theory in 1962" i Barry Keith Grants: *Auteurs and authorship*. Blackwell Publishing Ltd ©.
- ❖ Sarris, Andrew. 2003. "The Auteur Theory Revisited" (1977) i Virginia Wright Wexmans *Film and Authorship*. Rutgers University Press ©.

- ❖ Schepelern, Peter. 2004. "The Making of an Auteur. Notes on the Auteur Theory and Lars von Trier" i Torben Grodal et al. *Visual Authorship – Creativity and Intentionality in Media*. Museum Tusculanum Press © og University of Copenhagen © Kbh.
- ❖ Truffaut, François (1954) 2008. "A Certain Tendency of the French Cinema" i Barry Keith Grants: *Auteurs and authorship*. Blackwell Publishing Ltd ©.
- ❖ Tybjerg, Casper. 2004. "The Makers of Movies: Authors, Subjects, Personalities, Agents?" i Torben Grodal et al. *Visual Authorship – Creativity and Intentionality in Media*. Museum Tusculanum Press © og University of Copenhagen © Kbh.

Tidsskrifter

- ❖ Laursen, Iben Thorving. 2001. "Auteuren som kulturelt fænomen" i Unni From & Nete Nørgaard Kristensens *Kontur 03 Tidsskrift for kulturstudier*. Aarhus.
- ❖ Nielsen, Lisbeth Overgaard: "Enkelthed og kompleksitet" i Erik Exe Christoffersen, Jens Christian Lauenstein Led og Mads Thygesens *Peripeti 4*, 2005, Århus Universitet, Aarhus
- ❖ Schepelern, Peter. 2004. "Solist eller holdspiller?" i *Ekko nr. 22*, April. PrintDivision © Frederiksberg.
- ❖ Schepelern, Peter. 2005. "Drillepinden" i *Ekko nr.28*, Juni. PrintDivision © Frederiksberg.

Rapporter og afhandlinger

- ❖ Bondebjerg, Ib og Redvall, Eva. 2011. *A Small Region in a Global World. Patterns in Scandinavian Film and TV Culture*. Rapport bestilt af "European Think Tank on Film and Film Policy".

- ❖ Nielsen, Lisbeth Overgaard. 2007. *Lars von Triers film – Filmsproglig stil, virkningsstrategi og betydningsdannelse*. Ph.d-afhandling Århus Universitet.

Internetkilder

- ❖ Benner, Torben: 2013, "Halvdelen af alle statsstøttede filmprojekter ender i papirkurven" på [politiken.dk](http://politiken.dk/kultur/film/ECE1895159/halvdelen-af-alle-statsstoettede-filmprojekter-ender-i-papirkurven/), februar. Senest tilgået d. 20.05.2013
<http://politiken.dk/kultur/film/ECE1895159/halvdelen-af-alle-statsstoettede-filmprojekter-ender-i-papirkurven/>
- ❖ Berlin, Erik Jensen: 2009, "'Bronson' går kold i vold" på *politiken.dk*, juli. Sidst tilgået 20.05.2013
<http://politiken.dk/ibyen/nyheder/film/anmeldelser/ECE756759/bronson-gaar-kold-i-vold/>
- ❖ Christensen, Claus: 2005, "Mogens Rukov: Dansk film lider af lækkerhedsbølge" i *Ekko* maj. Sidst tilgået d. 20.05.2013
<http://www.ekkofilm.dk/artikler/mogens-rukov-dansk-film-lider-af-laekkerhedsbolge/>
- ❖ Danmarkshistorien.dk: "dogmereglerne". Sidst tilgået d. 20.05.2013
<http://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/-8a8ababfb9/>
- ❖ Forfatter ukendt: 2009, "Dommen over Nabucco" på *dr.dk* september. Sidst tilgået d. 20.05.2013.
<http://www.dr.dk/P2/Artikler/2010/09/30152708.htm>
- ❖ Forfatter ukendt: "Pusher" på *scope.dk*. Sidst tilgået d. 20.05.2013
<http://www.dr.dk/P2/Artikler/2010/09/30152708.htm>

- ❖ Halskov, Andreas: 2012, "The Biography of Great Men – The Political Biopic in America" i *16/9.dk*, februar. Sidst tilgået 20.05.2013
http://www.16-9.dk/2012-02/side11_inenglish.htm
- ❖ Imdb.com, *A Clockwork Orange*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0066921/?ref=sr_1
- ❖ Imdb.com, *Antichrist*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0870984/?ref=sr_1
- ❖ Imdb.com, *Bleeder*, senest tilgået d. 20.05.2013
<http://www.imdb.com/title/tt0161292/>
- ❖ Imdb.com, *Breaking the Waves*, senest tilgået d. 20.05.2013
<http://www.imdb.com/title/tt0115751/>
- ❖ Imdb.com, *Bronson*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt1172570/?ref=sr_1 og
B: http://www.imdb.com/title/tt1172570/trivia?ref=tt_trv_trv
C: <http://www.imdb.com/title/tt1172570/board/thread/193762792?d=202076506&p=1#202076506>
D: http://www.imdb.com/title/tt1172570/business?ref=tt_dt_bus
- ❖ Imdb.com, *Charlot og Charlotte*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0115133/?ref=fn_al_tt_1
- ❖ Imdb.com, *D-dag*, senest tilgået d. 20.05.2013
<http://www.imdb.com/title/tt0229322/>
- ❖ Imdb.com, *Dancer in the Dark*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0168629/?ref=sr_1

- ❖ Imdb.com, *Dear Wendy*, senest tilgået d. 20.05.2013

<http://www.imdb.com/title/tt0342272/>

- ❖ Imdb.com, *De største helte*, senest tilgået d. 24.05.2013

<http://www.imdb.com/title/tt0117771/>

- ❖ Imdb.com, *Direktøren for det hele*, senest tilgået d. 20.05.2013

http://www.imdb.com/title/tt0469754/?ref=src_1

- ❖ Imdb.com, *Dogville*, senest tilgået d. 20.05.2013

http://www.imdb.com/title/tt0276919/?ref=src_1

- ❖ Imdb.com, *Drive*, senest tilgået d. 20.05.2013

http://www.imdb.com/title/tt0780504/?ref=src_1

B: http://www.imdb.com/title/tt0780504/business?ref=tt_dt_bus

C: http://www.imdb.com/title/tt0780504/trivia?ref=tt_ql_2

- ❖ Imdb.com, *En mand ser Rødt* (Death Wish), Senest tilgået d. 24.05.2013

<http://www.imdb.com/title/tt0071402/>

- ❖ Imdb.com, *En mand kommer hjem*, senest tilgået d. 24.05.2013

http://www.imdb.com/title/tt0951288/?ref=src_1

- ❖ Imdb.com, *Fear X*, senest tilgået d. 20.05.2013

http://www.imdb.com/title/tt0289944/?ref=fn_al_tt_1

- ❖ Imdb.com, *Festen*, senest tilgået d. 20.05.2013

http://www.imdb.com/title/tt0154420/?ref=src_1

- ❖ Imdb.com, *Hævnen*, senest tilgået d. 20.05.2013

<http://www.imdb.com/title/tt1340107/> og

B: http://www.imdb.com/title/tt1340107/business?ref=tt_dt_bus

- ❖ Imdb.com, *It*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0099864/?ref=fn_al_tt_1
- ❖ Imdb.com, *Jagten*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt2106476/?ref=fn_al_tt_1
- ❖ Imdb.com, *Kundskabens Træ*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0082633/?ref=sr_1
- ❖ Imdb.com, *Nattevagten*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0110631/?ref=sr_1
- ❖ Imdb.com, *Nightwatch*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0119791/?ref=sr_4
- ❖ Imdb.com, *Once Upon a Time in the West*, senest tilgået d. 24.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0064116/?ref=sr_4
- ❖ Imdb.com, *Only God Forgives*, senest tilgået d. 20.05.2013
<http://www.imdb.com/title/tt0115751/>
- ❖ Imdb.com, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0073486/?ref=sr_1
- ❖ Imdb.com, *Pusher*, senest tilgået d. 20.05.2013
<http://www.imdb.com/title/tt0117407/>
- ❖ Imdb.com, *Pusher II*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0396184/?ref=sr_1
- ❖ Imdb.com, *Pusher III*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0425379/?ref=sr_4

- ❖ Imdb.com, *Pulp Fiction*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0110912/?ref=src_1
- ❖ Imdb.com, *R*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt1434443/?ref=fn_al_tt_1
- ❖ Imdb.com, *Reservoir Dogs*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0105236/?ref=src_1
- ❖ Imdb.com, *Riget*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0108906/?ref=src_1
- ❖ Imdb.com, *Submarino*, senest tilgået d. 20.05.2013
<http://www.imdb.com/title/tt1322385/>
- ❖ Imdb.com, *Schindler's List*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0108052/?ref=src_1
- ❖ Imdb.com, *The Diary Of A Country Priest*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0042619/?ref=fn_al_tt_1
- ❖ Imdb.com, *The Shawshank Redemption*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0111161/?ref=src_3
- ❖ Imdb.com, *Vampyr*, senest tilgået d. 23.05.13
http://www.imdb.com/title/tt0023649/?ref=tttr_tr_tt
- ❖ Imdb.com, *Valhalla Rising*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0862467/?ref=src_1
B: http://www.imdb.com/title/tt0862467/business?ref=tt_dt_bus
- ❖ Imdb.com, *The Wizard of Oz*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0032138/?ref=fn_al_tt_1

- ❖ Imdb.com, *Twin Peaks*, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/title/tt0098936/?ref=src_1
- ❖ Imdb.com, Charles Bronson, senest tilgået d. 23.05.2013
http://www.imdb.com/name/nm0000314/?ref=src_1
- ❖ Imdb.com, Christoffer Boe, seneste tilgået d. 23.05.2013
<http://www.imdb.com/name/nm1061993/>
- ❖ Imdb.com, Karl Teodor Dreyer, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/name/nm0003433/?ref=src_1
- ❖ Imdb.com, Lars von Trier, senest tilgået d. 20.05.2013
<http://www.imdb.com/name/nm0001885/>
- ❖ Imdb.com, Leni Riefenstahl, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/name/nm0726166/?ref=src_3
- ❖ Imdb.com, Nicolas Winding Refn, Senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/name/nm0716347/?ref=src_1#Director
- ❖ Imdb.com, *Thomas Vinterberg*, senest tilgået d. 20.05.2013
<http://www.imdb.com/name/nm0899121/>
- ❖ Imdb.com, Quentin Tarantino, Senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/name/nm0000233/?ref=src_1
- ❖ Imd.com, Susanne Bier, senest tilgået d. 20.05.2013
http://www.imdb.com/name/nm0081540/?ref=src_1
- ❖ Kristensen, Niklas Boel: 2012, ANMELDELSE: "Film med håndskrift" i *Delfinen* april. Sidst tilgået 20.05.2013
<http://delfinen-magasin.dk/2012/04/anmeldelse-film-med-handskrift/>

- ❖ Nielsen, Lisbeth Overgaard og Langkjær Birger: 2003, "Ny dansk film og den realistiske tradition" i *16/9.dk* november. Sidst tilgået d. 20.05.2013
http://www.16-9.dk/2003-11/side07_danskrealisme.htm
- ❖ Rizau: 2013 "Filmselskaber tør ikke satse på talenter" på *tv2.dk*, maj 2012. Sidst tilgået d. 20.05.
<http://nyhederne.tv2.dk/article.php/id-50349619:filmselskaber-t%C3%B8r-ikke-satse-p%C3%A5-talenter.html>
- ❖ Thorsen, Niels: 2005, "Bille August: Danske film er >>ekstremt uinteressante<<" på *politiken.dk* 21.juni. Sidst tilgået d. 20.05.2013
<http://politiken.dk/kultur/ECE116275/bille-august-danske-film-er-ekstremt-uinteressante/>

English Summary

The Auteur Theory has its origin in the journal *Cahiers du Cinema* with François Truffaut's criticism of the existing French film tradition, Tradition of Quality. Truffaut criticizes Tradition of Quality for making adaptations without the instructor's personality visible in the film, as well as the use of professional screenwriters. André Bazin nuances Truffaut theory, but believes that a director can make adaptations and show the personality. Where Bazin primarily saw the auteur theory as a critic tool, Andrew Sarris thinks the theory can be used as an analytical tool. The term itself, auteur theory comes from Sarris however in an article of 1977 he instead calls it a trend.

In the Danish film industry, there are many schemes, but many of the films who get financial support never end up as a finished movie. In addition, the studios are not willing to bet money on young directors so that they can complete their films. The auteur theory has several problem areas in relation to today's film world. According to Truffaut, an auteur should be judged from his collected works, which is not always possible today, as a director may be forced to commercial work for economic reasons. My five hypotheses are therefore:

- 1 The manuscript must be written by the director or by a non-professional writer.
- 2 Instructors must demonstrate auteur tendencies in the film's mise-en-scene and cinematography.
- 3 Literary adaptations can exhibit auteur tendencies.
- 4 Auteur films may contain intertextuality.
- 5 The director's personality must be seen in the film's mise-en-scene and cinematography.

When industrial conditions change, the theory must also change. Today auteur's should be innovative, and therefore maintain the artistic development in the film industry.

In the analysis of the film *Bronson* I found that the set consists of both: a home environment, a prison environment, a psychiatric ward and a scene where Bronson occurs. Colours are in muted dark shades and confinement is emphasized through bars. There are many close-ups of Bronson and his face, but what stands out is a frequent use of fade out/in, especially where Bronson body fades into the next clip. In addition there is used the jump-cuts and cartoon sequences, which breaks the film authenticity. So does the frequent use of contrapuntal music, where such as

opera is played in a violent scene. The film breaks the biopic's genre rules by implicating art elements, stage performances, and it is generally for the film that it breaks the genre rules, and instead becomes a genre hybrid.

The film *Valhalla Rising* has a limited plot, and nature is a big part of the film and of the set. One-Eye and the boy wear natural materials, while the Christian Vikings wear armor. Their make-up consists of clay, dirt or blood and stresses costumes. The film's lighting changes with the environment and with the action. Cinematographic, it is clear that there are many long clips, and a low cut rate, and there is largely a standstill in front of the camera. This seems contradictory in the scenes where there is violence and action. In addition, the film is characterized by a handheld camera, and a frequent use of fade in/out where One-Eye's body fades into the next clip. Limited dialog and limited background music is vivid. The film contains several genres such as Viking movie and travel film, so it can also be called a genre hybrid.

Bronson and *Valhalla Rising* have Nicolas Winding Refn as a screenwriter, an auteur tendency after my first hypothesis. Both films contain a breach of genre, a mixture of genre and frequent use of graphic violence, so one can argue that my second hypothesis concerning auteur tendencies in the film's mise-en-scene is implausible. Especially since all these elements can also be seen in *Drive*. Since *Drive* is a literary adaptation, and features the same tendencies as *Bronson* and *Valhalla Rising*, it is clear that the third hypothesis is plausible. All three films contain intertextual references and pastiche elements which proves, that the fourth hypothesis is plausible. Intertextuality, a mixture of genres and the frequent use of fade all point to the fact, that auteur tendencies can be seen in the films mise-en-scène and cinematografi. This proves the fifth hypothesis.

Refn is an auteur, who has had varying success, and has also directed commercials to finance his auteur films. Several Danish directors have had great success over the past 20 years. Lars von Trier and Thomas Vinterberg are among them, and both show clear auteur tendencies that helps to substantiate my hypothesis.

The auteur is popular now and is celebrated as a rockstar online, so the auteur lives now 60 years after the original theory.

Bilag 1

Registrant over titelsekvensen i *Bronson*

Tid min./sek.	Klip	Handling	Kamera	Lys	Lyd	Tale	Font
0-26 sek	Fade	De forskellige produktions-selskaber præsenteres	Enkelte zoom		Rumlen		Rød font
00:26	Fader in og fader ud				Rumlen		"a film by Nikolas Winding Refn" med rød font
00:33	Klip.	Bronson i blå skjorte, med front mod kameraet	Kamera på Stativ	Hårdt lys. Skygger af tremmer.	Rumlen.	"My name i Charles Bronson. And all my life I have wanted to be famous"	
00:43	klip	Bronson på en scene. Ses med ryggen til kameraet og front mod publikum	Stativ.		Rumlen.		
00:51	Klip	Bronson i fængselscelle. Blå skjorte, og front mod kameraet	Stativ.	Hårdt lys	Rumlen.	"I knew I was made for better things"	
00:56	Klip	Bronson siddende i rum i fængslet	Stativ	Hårdt lys	Rumlen.	"I had a 'cool'in' "	

Tid min./sek.	Klip	Handling	Kamera	Lys	Lyd	Tale	Font
01:02	Klip	Bronson i fængselscelle i hvid trøje	Stativ		Rumlen	"I just didn't know what 'as'"	
01:07	klip	Bronson sidende i anden fængselscelle i blå tank top	Stativ	Hårdt lys på Bronson	Rumlen	"No singing"	
01:12	klip	Bronson i hvid trøje og solbriller stående med front mod kameraet	stativ		Rumlen.	"Can't fucking 'aa' it".	
01:18	Klip	Bronson i blå skjort som i det første klip. Smiler efter sin replik	Stativ		Rumlen. 01:23 skinger musik begynder og tiltager i styrke	"Kind of running out of choices really... Are'nt we"	
01:24	Klip	Scenen og publikum ses fra Bronsons vinkel, motiveret point of view	Stativ, fade		Den skingre musik tiltager. 01:26: en bastone slås an		
00:29	fade	Det forgående klip fades ind. Bronson går nøgen rundt i cellen og bokser. (01:43) en ekstra Bronson fades ind, og overtager pladsen. Klippet fader over i næste	Stativ	Blod-rødt lys	Skinger musik	01:56: sang: "Baby it is slow"	

Tid min./sek.	Klip	Handling	Kamera	Lys	Lyd	Tale	Font
01:58	Fade	Bronson stadig bag gitter, og bokser mod kameraet og på gitteret	Stativ filmes gennem tremmer	Blodrødt lys	Skinger musik	Sang: "Wil I lights go low"	
02:07	Kontinuitetsklip	Bronson laver armbøjninger på cellegulvet. Kigger til slut op på kameraet og råber uden lyd	Stativ. Filmes gennem tremmer	Blodrødt lys	Skinger musik.	Sang: "There's no help No"	
02:13	Klip	Bronson ses oppe fra som et overvågningskamera han bokser ud i luften	Stativ	Rødt lys omkring Bronson. Resten er mørkt	Skinger musik		
02:19	Klip	Fængselsvagter ses i et aflangt rum med dør i enden. Forgrundens væge er røde. De åbner døren. Da døren åbner ses Bronson i baggrunden.	Stativ		Skringer musik. Raslen af nøgler	Musik: "Baby its slow"	
02:33	Kontinuitetsklip	Vagterne ses gående gennem døren mod kameraet.	Stativ. Filmes gennem tremmer	Rødt lys og ellers mørkt	Musikken skrues op	Musik: "When lights Go low"	
02:41	Kontinuitetsklip	Bronsons ben ses Gennem tremmer	Stativ. Filmens gennem tremmer	Først mørkt, så tændes lyset			

Tid min./sek.	Klip	Handling	Kamera	Lys	Lyd	Tale	Font
02:41	Kontinuitetsklip	Bronson ses via "overvågningskamera"	Stativ. overvågningskamera	Hårdt lys.			
02:48	Krydsklip	Vagterne gør klar til at åbne celledøren	På stativ	mørkt			
02:51	Krydsklip	Bronson ses med ryggen til kameraet og front mod vagterne	Panorerer til højre	Rødt lys	Trommelude i musikken		
02:52	Krydsklip	Vagterne ses fra siden af	Stativ	Rødt lys	Musikken intensiveres		
02:54	Krydsklip	Bronson ses med fronten mod vagterne, der er i højre baggrund.	Stativ og der panoreres mod vagterne inden klip				
02:55	Krydsklip	Vagterne går ind i cellen og Bronson angriber	"overvågningskamera"		Musikken intensiveres og bliver mere melodisk	Musik: "Drilling through"	
02:56	Krydsklip	Vagter og Bronson kæmper	Stativ. Filmes gennem tremmer.			Musik: "-The spiritus"	
02:58	Krydsklip	Bronsons og vagternes ben ses	Frø-perspektiv gennem tremmer			Musik: "-sanc"	
02:58	Krydsklip	Kampen ses gennem røde tremmer	Håndholdt kamera	Rødt lys		Musik: "-tus"	
02:59	Krydsklip	Kampen ses gennem tremmerne	Håndholdt kamera	Lys på Bronson		Musik: "Tonight"	

Tid min./sek.	Klip	Handling	Kamera	Lys	Lyd	Tale	Font
03:04	Kryds- klip	Kampen ses gennem tremmerne. Bronson holdes og har front mod kamera	Håndholdt kamera, der panorerer en smule	Lys på Bronson		Musik: "Through The dark hip falls Screaming Oh you mambos Kill me And"	
03:10	Kryds- klip	Bronson nikker vagt en skalle	Stativ			Musik: "kill"	
03:11	Kryds- klip	Vagten falder bagover mod kameraet. Kampen fortsætter	Håndholdt kamera, der panoreres til højre			Musik: "me"	
03:14	Jump- cut	Kampen fortsætter	Håndholdt kamera. Panorere til højre.				
03:16	Kontinu- uets- klip	Bronson på gulvet, to vagter sparker ham	Overvågnings-kamera			Musik: " If I Jerk the handle"	
03:21	Kryds- klip	Kampen filmes gennem tremmerne	Håndholdt kamera			Musik: "You'll-"	
03:22	Kontinu- uets- klip	Bronson filmes på gulvet. Kommer op. Forvirrende.	Håndholdt kamera			Musik: "-die In your dreams"	
03:28	Kontinu- uets- klip	Bronson og vagternes ben ses gennem tremmerne mens de kæmper	Håndholdt kamera				

Tid min./sek.	Klip	Handling	Kamera	Lys	Lyd	Tale	Font
03:29	Kontinuitetsklip	Vagterne holder Bronson og han slås i gulvet	overvågningskamera	Tydeligt lys på vagterne		Musik: "If I Jerk the handle"	
03:31	Kontinuitetsklip	Bronson ligger på gulvet og bliver sparket mens han smiler	Håndholdt kamera	Tydeligt lys på Bronson		Musik: "You'll Thrill me And Thrill me"	
03:37	Kontinuitetsklip	Vagterne ses	Håndholdt kamera, der panoreres en smule til venstre			Musik: " And Thrill me"	
03:43	Motiveret point of view	Bronson ligger blodig på alle fire på gulvet. Han vender hovedet og kigger direkte ind i kameraet.	Håndholdt kamera				
03:46	klip	Startklippet af Bronson klippes ind med Bronson Griner med åben mund, for derefter at se alvorlig ud	statib		Musikken tones ud. Et anslag på en guitar markere brud og på samme tid kommer titlen ind. Derefter stiger intensiteten igen	Ha,ha,ha, ha	03:53. Teksten Bronson fader hurtigt ind med rød font. Er fadet 04:09

Tid min./ sek.	Klip	Handling	Kamera	Lys	Lyd	Tale	Font
04:16	klip	Sort skærm			Musikken tones langsomt ud.		"This fil is baset on a true story" klip-pes ind.
04:18	Slut						

Bilag 2

Titelsekvens for *Valhalla Rising*

Min./sek	Klip	Handling	Kamera	Lys	Lyd	Font
00:14		Efter præsentation af produktionsselskab præsenteres Refn	Fader ud til slut		Dramatisk musik og "dong" da Refns navn kommer	"Nicolas Winding Refn presents" med hvid font på sort skærm
00:22	Fade		Fader ind Og ud til slut.		Støj der fades	"A Nimbus Film Production in Association with La Belle Allée Productions" med rød skrift
00:31	Fade		Fader ind		Støj og "Dong", da teksten fremstræder. "Musikken" intensiveres Og bliver dramatisk og skinger, da den sidste tekst kommer frem.	"In the beginning there was only man and nature" med hvid skrift 00:37: "Men came bearing crosses and drove the heathen". 00:44: "To the fringes of the earth"

Min./sek	Klip	Handling	Kamera	Lys	Lyd	Font
00:52	Fade		Fader ind		Den drama- tiske musik fortsættes.	"Valhalla Rising" med rød font fader ind og bliver grad- vist større indtil det fylder hele skærmen og fader ud igen.
01:01		Tekst og fade til sort skærm			Den drama- tiske musik fortsætter og tones ud.	"Part i" Wrath"
01:16	Fade in	Drengen kommer gående fra venstre side i et barsk ter- ræn. Han er posi- tioneret i det gyldne snit, men fylder ingenting i billedrammen.	håndholdt	Tåget, mørkt	Lyd af vin- den	
01:29	Konti- nui- tetsklip	Drengen nu tætte- re på kameraet, gående fra venstre mod højre.	håndholdt		Lyd af vin- den. Dyster "musik"/støj der består af en tone	
01:39	Konti- nui- tetsklip	Forskellige mænd ses i landskabet. Slutter med nær- billede af mand og bur i baggrunden.	Hånd- holdt, pa- noreres fra højre mod ven- stre.		Lyd af vin- den, og mu- sikken æn- dres en smu- le.	
01:56	Konti- nui- tetsklip	Drengen kommer gående fra venstre mod højre	håndholdt		Lyd af vind, og støj	

Min./sek	Klip	Handling	Kamera	Lys	Lyd	Font
02:03	Konti-nui-tetsklip	Drengen gående fra venstre mod højre hvor et træbur dukker op.	Håndholdt og panorerer med drengen.		Lyd af vind og støj	
02:09	Kryds-klip	Drengen set fra buret af og ind	Håndholdt. panorerer		Lyd af vind, og diegetisk støj	
02:18	Kryds-klip	Close-up af One-Eye med tremmer i baggrund	håndholdt		Lyd af vind	
02:22	Kryds-klip	Drengen ses gennem tremmerne. Han bukker sig ned.	håndholdt	Lys på drengens ansigt	Lyd af vind og diegetisk støj	
02:28	Konti-nui-tetsklip	Drengen hælder mad ind i buret.	Håndholdt		Lyd af vind og diegetisk støj	
02:36	Konti-nui-tetsklip	One-Eye ses med hænderne bundet foran. Han sider i græsset og ryster	håndholdt		Lyd af vind og støj.	
02:40	Konti-nui-tetsklip	One-Eyes ryg ses. Den er arret og drengen maler den. Mænd holder One-Eye	Håndholdt og der panorerer.	Lys på ryggen	Lyd af vind, og støj	
02:47	Kryds-klip	Mand holder en pæl	håndholdt		Lyd af vind og støj	
02:51	Kryds-klip	Anden mand der holder pæl	Håndholdt		Lyd af vind og støj	
02:54	Kryds-klip	Close up af One-Eye der afslører han rem om halsen.	håndholdt	Hårdt lys på One-Eye og Dreng.	Lyd af vind og støj	
02:57	Konti-nui-tetsklip	Drengen sætter et håndaftryk på ryggen.	håndholdt	Ryggen er oplyst	Lyd af vind	
03:04	Konti-nui-tetsklip	Et tåget landskab ses, der panorerer til højre.	Håndholdt og der panorerer	Begrænset lys	Lyd af vind	

Min./sek .	Klip	Handling	Kamera	Lys	Lyd	Font
03:10	Konti- nui- tetsklip	Mænd der kæm- per til venstre i billedet. De er ind- rammet af bjerge- ne i baggrunden.	Håndholdt og der panoreres en smule		Lyd af vind og råb og lyde fra kampen.	
03:16	Konti- nui- tetsklip	Mænd der sidder i landskabet og ser kampen	Håndholdt og der panoreres. Filmet fra højre mod venstre	Mænde- nes ansig- ter er op- lyst med hårdt lyd	Lyde fra kampen, vinden og råb	
03:20	Kryds- klip	Andre mænd der ser kampen.	Håndholdt og der panoreres. Filmet fra venstre mod højre	Mand i forgrun- den oplyst med hårdt lys	Lyde fra kampen, råb og vinden	
03:23	Kryds- klip	Close-up af mand der ser til venstre for kameraet	Hånd- holdt.	Ansigtet er oplydt med hårdt lyd	Lyde fra kampen, råb vinden	
03:25	Konti- nui- tetsklip	One-Eye i forgrun- den, set fra siden, med drengen i baggrunden	håndholdt	De to er oplyst.	Lyde fra kampen, råb og vinden	