

Hævnen - den fødte Oscarvinder

Af SØREN RØRDAM BASTHOLM

Den 14. december 2010 blev det års Golden Globe-nomineringer offentliggjort. Susanne Biers *Hævnen* (2010) var blandt de fem nominerede til "Bedste Udenlandske Film", og dermed fik man et første håndgribeligt fingerpeg om, at *Hævnen* havde en reel chance for at blive den tredje danske spillefilm – efter *Babettes Gæstebud* (1987) og *Pelle Erobreren* (1987) (de vandt ved showet i hhv. 1988 og 1989) – til at vinde en Oscar og sikre dansk film ny international hæder og prestige.

Tre dage senere kom nomineringerne til den danske filmbranches egen pris, Robertprisen, og her var *Hævnen* ikke blandt de fem udvalgte til at konkurrere om prisen for "Bedste Film".

Det viste sig at være symptomatisk for *Hævnens* skæbne ved hhv. internationale og nationale prisuddelinger, for mens den fejrede store triumfer internationalt, og danskerne strømmede ind for at se filmen, blev den generelt forbigået ved de danske prisuddelinger.

Formålet med denne artikel er gennem en analyse af *Hævnen* at forklare det paradoks, at den vandt såvel Golden Globe som Oscar for bedste ikke-engelsksprogede film, men blev fundet for let ved de danske prisuddelinger Bodil og Robert – ved sidstnævnte i en grad, så den altså ikke engang blev nomineret til "Bedste Film".

Prisuddelingerne

Hævnen var egentlig ikke favorit til Golden Globe-prisen – det var Alejandro González Iñárritu's *Biutiful* (2010). Til de flestes – inklusive Biers – overraskelse blev det dog *Hævnen*, der løb med hæderen, da Hollywood Foreign Press Association uddelte Golden Globes i Los Angeles den 16. januar 2011. Dermed var *Hævnen* pludselig i front af feltet, da den som forventet var blandt de fem film i kapløbet om Oscarstatuetten for bedste ikke-engelsksprogede film, da The Academy offentliggjorde sine nomineringer den 25. januar. Det var i øvrigt Biers anden Oscarnominering, idet den beslægtede *Efter brylluppet* (2006) var nomineret i 2007, hvor den dog måtte se

sig slået af den tyske *Das Leben der Anderen* (2006).

Da det 83. Academy Award Show løb af stablen i The Kodak Theatre i Hollywood den 27. februar 2011, var det til gengæld Bier, der kunne løfte statuetten. Danmark jublede – dette var ikke kun en triumf for Bier, men en sejr for dansk film i det hele taget, der i kraft af *Hævners* succes nu automatisk ville nyde større opmærksomhed. I Politiken spåede Kim Skotte eksempelvis, at *Hævnen* ville indvarsle en ny fase i dansk film, på samme måde som dogmefilmene havde gjort det i midt-90'erne (Skotte 2011).

Kontrasten til de danske prisuddelinger var slående: Godt nok blev *Hævnen* Bodilnomineret til "Bedste Film", men Tobias Lindholm og Michael Noers barske, semidokumentariske fængselsfilm *R* (2010) vandt såvel Robert som Bodil for "Bedste Film", og ved begge prisuddelinger måtte *Hævnen* nøjes med en enkelt pris – nemlig for "Bedste Kvindelige Hovedrolle" til Trine Dyrholm.

Særligt i forbindelse med Robertnomineringerne vakte kontrasten mellem modtagelsen ude i den store verden og de manglende priser hjemme en del debat. Filmtidsskriftet Ekko førte an i forargelsen. Chefredaktør Claus Christensen harcelerede over Robertudvalgets nomineringer med henvisning til såvel generelt fremragende anmeldelser i de danske dagblade som billetsalg, hvor *Hævners* på det tidspunkt 413.000 solgte billetter var mere end dobbelt så mange som de fem nominerede films samlede salgstal (Christensen 2010). Op til uddelingen blev Peter Aalbæk i en artikel på Ekkos hjemmeside citeret for følgende svada: "Vi har to flyttekasser med Robertpriser, for der er ingen, som vil have dem stående. Der er ikke respekt omkring dem" (Withington 2011). I samme artikel blev det beskrevet, hvordan de stemmeberettigede filmmedarbejdere landet over "rev sig i håret" i frustration over ikke at kunne stemme på *Hævnen* som "Bedste Film".

Med til historien hører, at Ekko er et tidsskrift, der sætter en ære i at være debatskabende og vinkle sin dækning af udvalgte historier meget skarpt.¹ Når alt kommet til alt var Ekkos kritik af Robertnomineringerne måske også primært af polemisk karakter, al den stund at *Hævnen* i Ekkoredaktionens egen kåring af årets danske film endte på en beskeden femteplads.

Alligevel melder spørgsmålet sig: Hvordan kunne *Hævnen* kåres til årets bedste ikke-engelsksprogede film i hele verden, samtidig med at den ikke

kunne vinde priserne som bedste danske film? Standardsvaret, at *Hævnen* er en mere bredt appellerende film end *Beautiful* og *R*, kan synes på en gang nærliggende, banalt og definitivt, men hvad dækker ”bredt appellerende” og bemærkninger såsom: ”Den læner sig op ad Hollywoods egne traditioner,” egentlig over? Hvad er det med andre ord, der helt konkret gør *Hævnen* til en født Oscarvinder?

Svaret på dette skal i mine øjne findes i filmens dramaturgi. Den følgende analyse vil derfor først og fremmest fokusere på filmens fortællemæssige aspekter.

Drevne historiefortællere

Hævnens manuskript er skrevet af Bier og Anders Thomas Jensen i fællesskab – det tredje samarbejde mellem de to på manuskriptplan; de to første var *Brødre* (2004) og *Efter brylluppet*. Desuden havde Jensen inden da skrevet manuskriptet til Biers dogmefilm *Elsker dig for evigt* (2002).

Den amerikanske filmprofessor David Bordwell har i et par artikler fra 2004 og 2007 gjort sig tanker om årsagerne til dansk films internationale succes, der startede omkring dogmefilmene. I hans øjne skal succesen primært tilskrives det sikre greb om ”story structure”, som kendetegner de danske film:

Many Danish films embrace a dramaturgy once identified with Hollywood but now the property of international filmmaking generally: the tightly woven four-part plot described by Kristin Thompson in her book *Storytelling in the New Hollywood*. (Bordwell 2004: 26)

De danske genrefilms solide manuskripter sætter kort sagt internationale standarder, og dette er forklaringen på succesen – ikke filmenes nyskabende og nedbarberede stil (Bordwell 2007b: 17). Bordwell ser Anders Thomas Jensen som en nøglefigur i dette og udnævner ham sågar til ”one of the finest script craftsmen in world filmmaking today”, ikke mindst pga. hans ferme håndtering af de aktstrukturer, vi kender fra Hollywood (ibid.).

Ser man nærmere på *Hævnen*, bliver det også tydeligt, at filmens fortælling er karakteriseret af et sikkert handelag, og at den gør brug af Hollywoods gennemprøvede narrative konventioner. Bordwell har opsummeret disse konventioner i følgende punkter: målrettethed, dobbelt plotlinje,

dangling causes, plotstruktur og deadlines (Bordwell 2007a).

Hævnens makrostruktur

Traditionelt er Hollywoodfilmens struktur blevet opfattet som tre akter i forholdet 1:2:1. Overgangen mellem akterne markeres af plotpoints eller vendepunkter, og det lange anden akt deles op af et *midpoint*. Ifølge Kristin Thompson er det dog mere meningsfyldt og hensigtsmæssigt at opfatte filmenes struktur som fire cirka lige lange akter, idet første og anden halvdel af 3-akterens lange akt 2 er væsensforskellige, når man ser på hovedkarakterens mål og forfølgelse af disse.² Hun kalder de fire akter *set-up*, *complication*, *development* og *resolution*. Efter fjerde akt følger typisk en kort epiløp (Thompson 1999: 21-42). I *Hævnen*, der er et godt eksempel på Jensens strukturforståelse, ser det således ud:

Akt 1: Set-up	27 minutter
Akt 2: Complication	25 minutter
Akt 3: Development	31 minutter
Akt 4: Resolution & epiløp	25 minutter

Filmens første akt introducerer alle de væsentlige karakterer (alle familiedlemmerne samt den afrikanske krigsherre Big Man) og deres indbyrdes relationer – f.eks. det anstrengte forhold mellem Christian (William Jøhnk Nielsen) og faderen Claus (Ulrich Thomsen) efter Christians mors død og krisen i Anton (Mikael Persbrandt) og Mariannes (Trine Dyrholm) forhold forårsaget af Antons utroskab.

Christian og Claus flytter fra London og hjem til Christians farmor, der bor på et mindre landsted. Christian starter i den lokale folkeskole. Her møder han Marianne og Antons søn Elias (Markus Rygaard), der mobbes af klassekammeraterne. Christians forsøg på at hjælpe Elias bringer ham på kant med Sofus, der giver ham næseblod. Dette leder frem til filmens første vendepunkt, da Christian for øjnene af Elias overfalder Sofus på skoletoalet med en cykelpumpe og truer ham med en kniv. Akten afrundes med flere beseglinger af venskabet mellem Elias og Christian. Først dækker Elias over Christian over for politiet, og dernæst røver ingen af dem mere over for

ældrene på køreturen hjem, hvor der parallelklippes mellem Claus' og Mariannes forgæves forsøg på at komme til bunds i sagen.

I filmens anden akt (*the complication*) understreges drengenes alliance. Som projekt til skolens forestående emneuge skal de sammen lave en model af Rundetårn. Elias viser Christian, hvor han gemte kniven, og Christian forærer den til Elias. Kniven bliver dermed et håndgribeligt bevis på deres venskab. Christian tager Elias med op på toppen af et silotårn på havnen. Det er Christians foretrukne tilflugtssted fra de voksne.

Drengenes verden forstyrres af en ny udefrakommende aggression, da Anton kommer i karambolage med en lokal mekaniker, Lars. Sammenstødet bundner i en banal konflikt, men den temperamentsfulde Lars giver Anton en ørefigen for øjnene af drengene. Den pacifistiske Anton slår ikke igen og forsøger at demonstrere sine værdiers gyldighed over for drengene ved senere at opsøge Lars og bede ham undskylde. Dette resulterer dog blot i flere lusinger, og drengene har svært ved at se, at Anton skulle være den moralske sejrherre, eller forstå, hvorfor han ikke har behov for at gøre mere ved sagen. Christian og Elias finder ved et tilfælde noget gammelt fyrværkeri, og de fremstiller en bombe af noget af krudtet. Efter at have brugt bomben til at sprænge modellen af Rundetårn i luften, formulerer Christian et nyt mål, der markerer slutningen på anden akt: De skal fremstille en større bombe og bruge den til at sprænge Lars' bil i luften som hævn for det, han gjorde mod Elias' far.

Denne scene rummer endvidere to eksempler på det, Thompson og Bordwell kalder *dangling causes*. *Dangling causes* tjener til at skabe fremdrift i filmen og sammenhæng på tværs af fortællingen enten i form af uafklarede problemstillinger, der efterlades uløste i den pågældende scene, eller informationer, der får betydning senere i filmen. Den uløste konflikt med Lars motiverer det nye mål, og kniven får nu igen betydning: Da Elias tøver med at tilslutte sig hævnplanen, kræver Christian kniven tilbage. Scenen sluttes med en ny *dangling cause*, idet drengene skilles, uden at konflikten mellem dem er løst.

Hævnaaktionen er selvsagt noget, drengene skal udrette i fællesskab, men i starten af tredje akt er der ingen forbedring af forholdet mellem dem. Dette er helt i overensstemmelse med Hollywoods traditioner: Ofte er *the develop-*

ment kendetegnet ved meget begrænset progression ift. målene (Thompson 1999: 26-27).

I stedet udspiller en stor del af tredje akt sig i den flygtningelejr, hvor Anton arbejder. Han sættes i et moralsk dilemma, da den grusomme Big Man, hvis ofre Anton tidligere har behandlet, henvender sig for at få lægehjælp.

Kniven kommer igen til at spille en rolle i tredje akt, da Marianne finder den på Elias' værelse og dermed finder ud af sandheden om episoden med Sofus. Dette tjener to formål, både som en yderligere *klemme* på konflikten mellem de to drenge og som den direkte anledning til en samtale mellem Claus og Christian, hvor sløret løftes for, hvad sønnens latente aggression bunder i: Han føler sig svigtet og løjet for af faderen, der havde lovet, at moderen nok skulle blive rask, men som i sidste ende også følte det som en lettelse, da hun fik fred.

Elias opsøger Christian og indvilger i at sprænge Lars' bil i luften. De gør det tidligt om morgenen for at undgå, at andre kommer i fare, men uheldigvis kommer en mor og datter tæt på bilen. Da Elias stormer ud og advarer dem, rammes han selv af eksplosionen. Akt 3 afrundes af Christian, der lamslået sidder bøjet over Elias. Denne scene vender vi tilbage til.

Resolution

Mirakuløst er Elias ikke kommet så slemt til skade som frygtet, men Christian får det modsatte indtryk, da han møder op på hospitalet for at se til vennen og overfuses af Marianne. Christian forlader hospitalet i den tro, at han er skyld i Elias' død. Anton vender hjem fra Afrika og forsones med Marianne. Angiveligt kan de begge se, at deres parforholdsproblemer er ubetydelige holdt op imod den fare, deres søn har været i, og det mirakel som det er, at han overlever – endda uden mén.

Desperat af sorg og skyldfølelse stikker Christian af hjemmefra. Elias har tidligere fortalt Anton, at drengene har været oppe i kornsiloen på havnen (en *dangling cause* fra akt 2). Anton lægger to og to sammen og finder Christian i toppen af siloen på nippet til at springe ud. Anton fortæller Christian, at Elias har det godt, og nok så væsentligt får han overbevist Christian om, at livet vil gå videre og blive godt igen trods moderens død. Christian forenes med sin far neden for siloen, og deres forsoning markeres af deres

omfavnelser.

I filmens epilog henter Marianne Christian og tager ham med på hospitalet, så han nu kan besøge Elias. Den genoprettede harmoni mellem dem understreges af, at hun lægger armen om ham. I det hele taget er epilogens primære formål at understrege Christians forsoning med de andre karakterer – han får endnu et knus af faderen derhjemme og af Anton på hospitalet. Elias er (naturligvis) ikke vred, og i modsætning til episoden med Sofus i akt 1, har drengene nu fortalt politiet sandheden. I filmens allersidste scene vender Anton tilbage til flygtningelejren i Afrika.

Art cinema og Hollywood

Som nævnt i denne bogs introduktionskapitel anvender de fleste Hollywood-film den dobbelte plotlinje. Dette Hollywoodgreb findes også i *Hævnen*. I de fleste film er de to plotlinjer knyttet til den samme protagonist, men fremstår som to af hinanden uafhængige mål (f.eks. redde verden/vinde pigens hjerte), men her er de to plotlinjer fordelt på to protagonister – Christian og Anton. De to plotlinjer vikles ofte sammen (f.eks. ved konflikten med mekanikeren Lars og i filmens klimaksscene i silotårnet), men de to karakterers mål er uafhængige af hinanden.

Christians plotlinje er allerede beskrevet, idet det er udviklingen i den, der markerer overgangene mellem filmens akter. Anton kæmper på hjemmefronten med at redde sit ægteskab, der hænger i laser efter hans sidespring. Uden for hjemmet kæmper han for sine idealer, der sættes på prøve – først i Danmark af Lars og senere i flygtningelejren i Afrika, da Big Man søger behandling hos ham. Anton har tidligere behandlet Big Mans ofre, men føler sig i første omgang bundet af sit lægeløfte og accepterer ham som patient til det indfødte personales og lejrens beboeres store utilfredshed. Da Big Man håner et af ofrene, bliver det imidlertid for meget for Anton, der jager krigsherrens bodyguards ud af lejren og derefter overlader ham til hans ofres pårørende.

Det kan måske forekomme banalt, når Thompson hævder, at det mest basale princip for Hollywoods fortællinger er, at de består af "a chain of causes and effects that is easy for the spectator to follow" (Thompson 1999: 10). Men faktisk er dette et punkt, hvor mainstreamfilm og art cinema ad-

skiller sig fra hinanden, idet årsag-virkningssammenhængene som oftest er langt mindre tydelige i sidstnævnte.

I tilfældet *Hævnen* er det interessant, at hvor årsag-virkningssammenhængene hele tiden er tydelige i fortællingen om Christian (f.eks. Sofus' aggression > Christians hævn), er det anderledes svært for tilskueren at skabe disse sammenhænge i Antons plot. Det er eksempelvis uklart, hvordan konflikten med Lars påvirker Antons beslutning om at overlade Big Man til flygtningelejrens folkedomstol. For så vidt at begivenhederne i Antons plot indgår i årsag-virkningssammenhænge, er det faktisk ift. den anden plotlinje. Den plotmæssigt eneste væsentlige betydning, lynchningen får, er, at Anton ikke har overskud til at tale med Elias, da han via Skype søger råd hos ham og faktisk røber, at Christian og han har fremstillet en bombe. Her tjener det, der sker i Antons plotlinje, altså som årsag til en virkning i den anden plotlinje. På samme måde er Marianne og Antons forsoning primært et resultat af allerede beskrevne begivenheder i Christians plotlinje.

Christians mål er mere håndgribelige end Antons (være en god far, overbevise verden om sit verdenssyn), dels ekspliciteres de helt anderledes i dialogen – f.eks. da de lige har fundet fyrværkeriet, og Christian får idéen om at sprænge Lars' bil i luften: "Det kan godt være, din far ikke var bange [...] men han blev bare ved med at slå ham. Hvis vi hævner os, kunne han lære, at man ikke skal opføre sig sådan."³

Det samme gør sig gældende ift. hans motiver, som da han i bilen forklarer sin far, hvorfor han var nødt til at slå Sofus i stedet for at lade faderen ringe til Sofus' forældre:

Der var alle mulige, der så det [...] Hvis jeg ikke havde slået igen, ville alle de andre bare tro, de også kunne slå mig [...] Du ved ikke en skid om det, far. Sådan er det på alle skoler [...] Nu er der ingen, der tør gøre mig noget.

Hvor Christians plot er kendetegnet af klarhed, er der meget mere diffusitet i Antons plot ift. mål, motivation og morale. Det er grunden til, at det er Christians plotlinje, der markerer overgangene fra akt til akt i filmen, mens Antons plotlinje giver filmen lejlighed til at stille spørgsmål ved hævnens natur og eventuelle berettigelse, etiske dilemmaer og den vestlige verdens mulighed for at spille en rolle i tredjeverdenskonflikter. Spørgsmål, som fil-

men bevidst undlader at give endelige svar på.

Det er med andre ord Christians plot, der giver filmen struktur og fremdrift, mens det er Antons historie, der giver filmen tematisk dybde. Man kunne sige det således, at det er Christians plotlinje, der knytter filmen til Hollywood, mens fortællingen om Anton hører til kunstfilmsafdelingen.

Balanceret melodrama

Struktur er naturligvis langt fra hele forklaringen på *Hævnens* Oscartriumf – i sig selv er omhyggelig opdeling i akter og dobbelt plotlinje ikke engang garant for, at en film er vellykket.⁴ I en Oscaroptik er en af de vigtigste kvaliteter for en film, at den bevæger sit publikum.⁵ *Hævnen* er da også en medrivende film, der på mange måder er et ganske klassisk melodrama om kærlighed, savn og sorg, der tematiserer familie- og parforholdsrelationer. Endvidere anvender filmen klassiske melodramaelementer som ”den manglende kommunikation” og misforståelserne – det første oplagt mellem Claus og Christian og det andet, da Christian får den opfattelse, at Elias ikke vil komme sig efter eksplosionen, hvilket er tæt på at få fatale konsekvenser. Den manglende kommunikation afspejler sig også i ordløse nærbilleder, hvor følelserne kommunikeres alene via skuespillerens ansigt og underlægningsmusikken.⁶

Melodramaet er de store følelsers genre, men i *Hævnen* kammer denne følelsesfuldhed ikke over, og det hænger bl.a. sammen med filmens måde at lægge op til identifikation og indlevelse.

At Anton og Christian er filmens protagonister, er ret tydeligt: De adskiller sig fra de andre karakterer ved at have mål. Filmen præsenterer dem først, og det er de to, der i starten af filmens første akt foretager rejsen fra hhv. Afrika og London til den provinsby i Danmark, hvor handlingen hovedsaglig foregår. Endelig er det dem, der i filmens klimaks skal finde en fælles løsning. Imidlertid er der store dele af filmen, hvor der ikke lægges op til indlevelse med dem. Anton er generelt for uudgrundelig, og Christian betragter vi i de første tre akter lidt udefra. Vi har en god fornemmelse af hans mål og motiver, men vi kan ikke for alvor sympatisere med dem. Selvom vi gradvist begynder at forstå den vrede, han retter mod faderen, er han så uforsonlig, at man som tilskuer nærmere står på faderens side. Først i filmens sid-

ste akt bliver den nu fortvivlede Christian filmens følelsesmæssige omdrejningspunkt – godt hjulpet på vej af tilskuerens merviden om Elias' tilstand.

I de første tre akter lægger *Hævnen* i stedet op til indlevelse med de to familiers øvrige medlemmer og de smertefulde følelser, de oplever: Elias (savn i relationen til faderen, angst for at miste venskabet med Christian), Claus (afmagt), Marianne (følelse af svigt, angst). Anvendelsen af disse vikarierende identifikationsfigurer sikrer tilskuerens indlevelse, men gør samtidig, at filmen undgår det patetisk følelsesladede, hvilket sagtens kunne være blevet resultatet, hvis filmen havde dyrket indlevelsen med drengen, der føler sig alene i sorgen over sin mor.

Ifølge Bordwell er det karakteristisk for Jensens melodramaer, at de formår at holde igen med patos (Bordwell 2007: 18). I *Hævnen* opnår Bier og Jensen en fin balance, bl.a. fordi tilskueren ikke ensidigt identificerer sig med protagonisterne, hvilket desuden breder filmens historie ud.

Kernefamilie i krise

Hævnen skildrer således ikke bare to protagonister, men to familier i krise – med tydelige paralleller mellem de to familier: Kernefamiliestrukturen er kollapsede som følge af dødsfald/den forestående skilsmisse, begge hjem lider under fraværet af en forælder, og der er en kausal sammenhæng mellem den eroderede struktur og problemerne med børnene. Ved filmens slutning er det lykkedes at genskabe familierelationerne – Anton og Marianne har fundet sammen igen, og Claus og Christian har fået genetableret en stærk og kærlig far-søn-relation.

Kernefamilien i krise er et tilbagevendende tema i Biers film, hvor familierne skal redefineres, sættes sammen på ny efter dødsfald, ulykker, graviditeter, alvorlig sygdom, utroskab etc. Dette er således et motiv, der ses lige fra komedien *Den eneste ene* (1999) til de mere alvorlige/melodramatiske film, som Bier efterfølgende har lavet i samarbejde med Jensen – samt senest deres komedie *Den skaldede frisør* (2012). Som oftest drejer denne redefinering sig om, at familiefaderen/manden i parforholdet skal erstattes eller finde tilbage i rollen som fader/kæreste/ægtemand.

Tilsammen udgør *Brødre*, *Efter brylluppet* og *Hævnen* en slags "ude og hjemme"-trilogi, hvor livet på hjemmefronten – i kernefamilien – kædes

sammen med og påvirkes af de oplevelser, som en central mandlig karakter kommer ud for i tredjeverdenslande. Således afspejler filmene også den globaliserede virkelighed, vi befinder os i. Dette, så at sige, løfter filmene fra "blot" at være melodramaer om den moderne vesteuropæiske familie til også at berøre emner som global ulighed og tredjeverdensproblematikker. Dermed indskrives filmene sig også i den nærmest prototypiske Oscargenre – den sociale problemfilm.⁷

I alle tre film tjener scenerne i den tredje verden som en kontrast til det privilegerede og trygge Danmark, hvor historierne overvejende udspiller sig, men derudover er der visse forskelle på den funktion, hhv. Afghanistan/Indien/Afrika har i de tre film. I *Brødre* er Michaels nedskydning over Afghanistan, hans formodede død og traumatiske oplevelser i fangelejren en katalysator for såvel familiens opløsning som trekantsdramaet mellem de to brødre Jannik og Michael og dennes hustru Sarah. Samtidig er det den af de tre film, hvor den tredje verden synes mest oprigtigt integreret i filmens fortælling. Filmens fokus er dog ikke Afghanistan som sådan, men hvad krigen gør ved de danske soldater, og spørgsmålet, om de kan vende hjem til et dansk familieliv.

I *Efter brylluppet* er Indien den ene halvdel af hovedkarakteren Jacobs melodramatiske dilemma, da han skal vælge mellem børnehjemmet i Bombay og kærligheden i Danmark. Særligt sammenlignet med *Brødre* synes Afrikas rolle i *Hævnen* at være en smule diffus. Det er ret uklart, hvad Anton egentlig tager med sig hjem fra det borgerkrigsramte område – at pacifistiske vesterlændinges idealer ikke kan bruges i Afrika, at vi ikke vil kunne løse Afrikas problemer, at hævn kan være løsningen i visse situationer? I modsætning til Michael virker Anton ikke synderligt påvirket af oplevelserne i flygtningelejren, hvor han reelt dømmes Big Man til døden. Parallellerne mellem Lars' vold, Christians hævnaktioner og lynchningen af Big Man giver naturligvis tematiseringen af hævn og vold et vist universelt skær, som givetvis ikke har skadet ved Oscaruddelingen. Samtidig synes parallellen dog noget tvetydig. New York Times' A. O. Scott bemærkede syrligt:

There is also an element of caricature in the way the film incarnates violence in blue-collar and third world characters, as if only the privileged had the luxury of choosing something else. (Scott 2011)

Et andet spørgsmål, der melder sig, er: Hvor oprigtig er filmens tematisering af borgerkrigen i Centralafrika egentlig? Filmens sidste scene, hvor Anton vender tilbage til flygtningelejren, dvæler ikke just ved den humanitære katastrofe, som borgerkrigen strengt taget burde medføre – tværtimod ser man glade, legende børn. Således står inddragelsen af det borgerkrigsramte Afrika ikke i vejen for filmens *feel-good*-slutning.

Uanset om man, som denne signatur, hælder til at opfatte filmens globale dimension som staffage, eller man ligefrem deler Scotts opfattelse af *Hævnen* som "easy manipulation" (ibid.), må man sige, at universelle temaer, vigtige problemer som "glemte" konflikter i Afrika, en bevægende historie, hvor karaktererne lærer noget vigtigt, og en *feel-good*-slutning lyder som en solid Oscaropskrift.

Opofrelse og soning

Overgangen fra tredje til fjerde akt i *Hævnen* er strukturelt meget vigtig. Det er scenen, hvor drengene sprænger Lars' bil i luften, der markerer denne overgang. Da scenen ydermere både er tematisk central i filmens fortælling og et eksempel på, hvordan *Hævnen* også stilistisk på effektiv vis anvender greb fra Hollywoods klassiske palet, vil den her blive genstand for en nærmere behandling.

Lige fra starten er der en række elementer, der understreger, at Elias kun meget modstræbende tager del i aktionen: Han ankommer sidst, han forsøger forsigtigt og indirekte at tale Christian fra det, og på vej hen til bilen med bomben er det Christian, der er forrest. De placerer bomben under bilen, og der etableres en deadline, idet Christian forklarer Elias (og tilskueren): "Okay, vi har ca. et minut, før den springer i luften." Det foregår måske i en lille dansk provinsby i et dansk hverdagsrealistisk univers, men bombe og deadline er et par klassiske Hollywoodgreb. Det samme gælder den krydsklipning, der starter nu: En mor er ude at løbe en morgentur med sin datter, og vi behøver ikke en egentlig rumlig etablering af dem ift. Elias og Christian – naturligvis vil deres vej føre lige hen til bilen og bomben. Situationen er så klassisk, at det næsten er en kliché, men en effektiv en af slagsen, og den skamrides ikke.⁸ Der klippes tilbage til drengene, og Elias tænder skæbnesvangert luntten. De lunter i sikkerhed, mens mor og datter

nærmer sig, og underlægningsmusikken langsomt bygger op til et klimaks. Elias får øje på dem, og chokket understreges af et *zoom-in* i den indstilling, der ses fra hans *POV*. Her træder han i karakter og efterlader Christian i deres ly. Rollerne er byttet om – nu er det Christian, der tøvende følger efter Elias og prøver at kalde ham tilbage. Det lykkes Elias at advare mor og datter, men han bliver selv ramt af eksplosionen. Indtil dette punkt har tilskuerens indlevelse i scenen primært været knyttet til Elias (bl.a. via hans *POV*), men fra og med eksplosionen placeres vores involvering hos Christian: Eksplosionen opleves gennem hans *POV*, og hans forfærdelse kommer tydeligt til udtryk i nærbillede og et markant mere følelsesladet spil fra Jøhnk Nielsen end hidtil i filmen. Skiftet i synsvinkel og indlevelse falder sammen med Christians pludselige erkendelse af, at hans hidtidige nærmest gammeltestamentlige øje for øje-livsanskuelse er en blindgyde.

Scenens brug af farven rød er interessant. Mens Christians tøj er mørkeblåt og sort, brydes det monokromatiske hos Elias af den røde trøje, han har på under jakken. Elias kobles også med den røde, varmere farve på en anden måde, idet han i flere indstillinger i scenen ses foran en lastbil med den samme røde farve. Farvebrugen afspejler forskellen på de to drenge – ikke bare, at Elias er den bløde af de to, men også måden, hvorpå de hver især indgår i deres familie. Hvor Christian afviser sin fars forsøg på at række ud mod ham, så er familien og særligt faderen Anton vigtig for Elias. Når Elias advarer de forbipasserende, er det ikke bare uskyldige menneskers liv, han redder – det er mor og datter og dermed ”familien” som institution, han ofrer sig for! Farverne i scenen bidrager også til at koble Elias til familien, idet moderens trøje har den samme røde farve som hans.⁹ Det er endvidere værd at bemærke, at det først er, da Elias er løbet frem for at advare dem, at Christian ses (i single shots) foran den røde lastbil. Katastrofen er nu ved at gå op for ham, og han er på vej til at indse familiens betydning og værdi (jf. fig. 1-2)

Opofrelse er et tilbagevendende motiv i melodramaer generelt. Karaktererne må give afkald på noget for andres skyld, og dette gælder også i Biers film i genren. Eksempelvis i *Brødre* giver Jannik afkald på kærligheden til svigerinden Sarah – af hensyn til broderen og familien. I *Hævnen* får måden, hvorpå Elias symbolsk ofrer sit liv, nærmest bibelsk karakter. Hans



Fig. 1-2: Et eksempel på scenens betydningsladede brug af farven rød. © Zentropa.



symbolske død bringer frelse og syndsforladelse til flere af de andre karakterer. Christian fritages for hovedansvaret for to menneskers død, og Antons utroskab tilgives af Marianne, og offeret bringer således familien sammen igen.¹⁰ Det er et tilbagevendende træk i Biers film, at familien er en central positiv værdi.¹¹ Det er her, løsningen til problemerne ligger, og når karaktererne giver afkald på noget eller ofrer sig, så gør de det, for at familien kan bestå. Scenen er med andre ord et eksempel på såvel den tematiske konsekvens som det sikre greb om klassiske virkemidler, som kendetegner Biers film.

Biutiful og R

Afslutningsvis skal blikket rettes mod *Hævnens* to største konkurrenter ved prisuddelingene, *Biutiful* og *R*, for at opridsse nogle fundamentale forskelle på disse ift. Biers film og derigennem komme lidt nærmere en forklaring på *Hævnens* blandede held, da de forskellige statuetter blev uddelt.

Kort fortalt er *Biutiful* historien om en mand på kanten af samfundet, Uxbal (Javier Bardem), der lærer at acceptere sin terminale kræftsygdom og snarlige død (fig. 3). Uxbal får efter bedste formåen sikret sine børn og taget afsked med dem. Vi har med andre ord at gøre med en film, der har samme melodramatiske udgangspunkt som *Hævnen* og ligeledes behandler store og universelle problemstillinger. Døden skildres som fredfyldt og smuk, men



Fig. 3: Bardem i rollen som den kræftsige Uxbal i Iñárritus *Biutiful*. © Roadside Attractions.

børnenes skæbne er trods Uxbals indsats mildest talt uvis, og der er i det hele taget mange løse ender i *Biutifuls* slutning, der dermed adskiller sig markant fra den "closure" og *feel-good*-slutning, som Biers Oscarvinder byder på, og i det hele taget fra *Hævnens* univers, hvor alle problemer potentielt kan løses gennem kærlighed og i familierelationen.

Der er endvidere væsentlig forskel på de to films fortællestil. Det er således ganske betegnende, at man efter godt 20 minutter af *Biutiful* stadig ikke har fået etableret nogen egentlig plotmæssig sammenhæng mellem de forskellige scener, ligesom Uxbals mål svæver i det uvisse. Karakterernes relationer er også bevidst uklare. Sammenligner man med den tilsvarende del af *Hævnen*, er alle karakterer, relationer og konflikter introduceret, og filmen er godt på vej mod første vendepunkt. Senere i *Biutiful* bliver sammenhængen klar, men det er alligevel tydeligt, at *Hævnen* er kendetegnet ved langt større grad af klarhed end Iñárritus film, der altså både indholdsmæssigt og dramaturgisk ligger noget længere fra Hollywoodfilmen.

Alene på grund af brutaliteten og trøstesløsheden i skildringen af livet i et dansk fængsel ville *R* aldrig have chance for overhovedet at blive nomineret til en Oscar. Dertil kan man så lægge den stilistiske askese og det stærkt dokumentariske præg, samt at den dramaturgisk set er rabiat: Efter cirka

80 minutter af filmen (samlet spilletid: 99 minutter) dræbes den hidtidige hovedkarakter, Rune, og det endda off screen! Resten af filmen følger den mand, der forrådte ham – Rashid. Filmens titel refererer således til både ham og Rune, og filmens egentlige hovedperson bliver så at sige fængslet. Da Rashid forsøger at gøre det rigtige og fortælle fængselspersonalet, hvem der dræbte Rune, straffes han på grusom vis af de andre fanger i filmens rystende slutning, der bevidst fravælger egentlig udtoning og katarsis. Vi er også her meget langt fra den gode verden, som *Hævnen*s engelske titel, *In a Better World*, refererer til. I modsætning til Biers film, hvor det gode belønnes, så er der ingen opløftende morale i *R*, kun fængslets junglelov.

Hvor *Hævnen* er en stor, bred mainstreamfilm, der med stor tæft betræder filmsprogligt kendte stier, tager den langt smallere *R* stilistiske og fortælle-mæssige chancer og udforsker ”nyt land”.¹² Dette kan i det store hele også siges at karakterisere de andre film, som Robertkomitéen det år foretrak frem for *Hævnen*.¹³

Det er langt fra et særsyn, at Bodil og Robert præmierer de mindre, smalle, kunstneriske film på bekostning af de store mainstreamsucceser med Oscarpotentiale. Historien har såmænd gentaget sig i år, hvor Lindholms *Kapringen* (2012) tog både Bodil- og Robertprisen for ”Bedste Film” foran den Oscarnominerede og dobbelte Sølvbjørnvinder *En kongelig affære* (2012) og i øvrigt Susanne Biers seneste film *Den skaldede frisør* (2012).¹⁴

Dette afspejler en fundamental forskel på de danske og internationale prisers *raison d’être*:

Sat på spidsen har Oscaruddelingen fra starten haft til formål dels at legitimere en underholdningsindustri ved at hylde seriøse mainstreamfilm, dels at skabe og markedsføre de store stjerner, som jo så at sige personificerer drømmefabrikken (Epstein 2013: 1). Samtidig er der tale om så stor og bred en begivenhed, at der ikke er plads til det egentligt kontroversielle. Med Kenneth McNeils ord: ”Kreativ løssluppenhed og tematisk provokation – finder man ikke ved Oscaruddelingen” (McNeil 2013: 3).

Heroverfor har man i Danmark og Europa traditionelt haft en opfattelse af (egenproducerede) film som kunst, måske fordi Hollywood siden studiesystemets indførelse har siddet så tungt på markedet for film som underholdning. En anden væsentlig faktor i denne sammenhæng er vores filmstøtte-

system, hvor filmenes markedspotentiale ikke er altafgørende. Det kantede, kontroversielle og smalle lever bedre op til dette danske/europæiske filmsyn.

Derfor fejrer Oscar seriøse mainstreamfilm med universelle problemstillinger, der kan *bevæge* et stort publikum, mens de danske prisuddelinger i høj grad hylder filmen som kunstart.

Det er oplagt, at Biers effektive fortællinger passer mest naturligt i det førstnævnte selskab.

Litteratur

- Bordwell, David (2004): "A strong Sense of Narrative Desire – a Decade of Danish Film", *Film*, 2004, årgang 6, nr. 34: 24-27.
- Bordwell, David (2006): *The Way Hollywood Tells It*. Los Angeles: University of California Press
- Bordwell, David (2007a): "Anatomy of the Action Picture", www.davidbordwell.net/essays/anatomy.php
- Bordwell, David (2007b): "Risk and Renewal in Danish Cinema", *Film*, årgang 9, nr. 55: 16-19.
- Christensen, Claus (2010): "Robert forbigår dansk Oscar-kandidat", *Ekko*, 22. december 2010. www.ekkofilm.dk/artikler/robert-forbigaar-dansk-oscar-kandidat/
- Epstein, Edward Jay (2013): "The Oscar Deception", *16:9*, nr. 49, februar. 16-9.dk/2013-02/pdf/16-9_februar2013_side11_inenglish.pdf
- Jensen, Kristian Ditlev (2009): "Det Bier i familien", *Ekko*, nr. 47: 22-28.
- McNeil, Kenneth (2013): "Da Oscar blev indie(wood)", *16:9*, nr. 49, februar. 16-9.dk/2013-02/pdf/16-9_februar2013_side06_feature3.pdf
- Nielsen, Jens Amdi (2008): "Boys Don't Cry", *16:9*, nr. 29, november. 16-9.dk/2008-11/pdf/16-9_november2008_side06_feature3.pdf
- Schepelern, Peter (2011): "Hollywood sætter pris på sig selv", *Ekko*, nr. 52: 60-64.
- Scott, A. O. (2011): "A Do-Gooder Vision Clouded by Blind Spots", *New York Times*, 31. marts 2011. movies.nytimes.com/2011/04/01/movies/in-a-better-world-directed-by-susanne-bier-review.html?_r=0
- Skotte, Kim (2011): "Biers triumf rykker dansk film ind i ny fase", 1. marts 2011. politiken.dk/kultur/film/ECE1209301/biers-triumf-rykker-dansk-film-ind-i-ny-fase
- Thompson, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood*. London: Harvard University Press.
- Withington, Helene (2011): "Robert ignorerer Biers Oscar-film", 25. januar 2011. www.ekkofilm.dk/artikler/robert-ignorerer-biers-oscar-film

Faktaoplysninger om priser og nomineringer er hentet på (se også Bilag 2 i denne bog):

- www.bodilprisen.dk/2011
- www.dfi.dk/Nyheder/FILMupdate/2010/december/Robert-nomineringer-2011.aspx
- www.dfi.dk/Nyheder/FILMupdate/2011/Februar/Robertvinderne-2011.aspx
- www.ekkofilm.dk/artikler/susanne-bier-vinder-golden-globe
- www.ekkofilm.dk/artikler/submarino-og-haevnen-forer-bodil-feltet

- www.ekkoofilm.dk/artikler/bodil-faldt-for-faengselsdrama
- www.ekkoofilm.dk/artikler/ekkoss-redaktion-r-er-arets-danske-film
- www.dfi.dk/Nyheder/NyhederFraDFI/2010/December/Haevnen-nomineret-til-Golden-Globe.aspx
- en.wikipedia.org/wiki/List_of_Academy_Award_winners_and_nominees_for_Best_Foreign_Language_Film
- politiken.dk/kultur/film/ECE1177234/robert-ignorerer-biers-oscar-film

Noter

* Jeg skylder Dorte Schmidt Granild en stor tak for titlen og for idéudvekslingen i forbindelse med denne artikel.

1. Et andet eksempel på Ekkos klare stillingtagen i mediebranche- og medierelaterede sager er debatten om Christoffer Guldbrandsens *Den hemmelige krig*, den såkaldte lækagesag, der involverede Guldbrandsen, Rasmus Tantholdt, Søren Gade og Jakob Winther. I 2009 anklagede Ekko i øvrigt Robertprisen for at være indspist.
2. 3-aktsmodellen og 4-aktsmodellen er med andre ord ikke hinandens modsætninger. Thompsons fire akter er reelt blot en forfinelse af 3-aktsopfattelsen.
3. Naturligvis kunne man hævde, at Anton også har som mål at vinde Marianne tilbage, hvilket må siges at være særdeles håndgribeligt. Imidlertid er det ikke et mål, han forfølger videre systematisk eller vedholdende.
4. I et appendiks til *Storytelling in the New Hollywood* med overskriften "Bombs, or What Makes Bad Films Bad?" undersøger Thompson aktstrukturen i film, der i katastrofal grad har floppet. Disse films hårde medfart hos både biografpublikummet og anmelderne kan ikke forklares med dårlig balance mellem akterne eller afvigelser fra den gængse aktstruktur, for generelt ligger disse films vendepunkter de helt rigtige steder. De fortællemæssige problemer skyldes andre ting – formentlig "dumb premises and/or characters with lifeless or poorly defined goals" (Thompson 1997: 367).
5. Se i den forbindelse eksempelvis Schepelern 2011.
6. For mere om melodramagenren se Bordwell 2007b og Nielsen 2008, som bl.a. diskuterer de ordløse nærbilleder, som benævnes "stumme tekster".
7. For mere om den sociale problemfilm og dens popularitet ved Oscaruddelingene se indledningskapitlet til denne bog.
8. Havde *Hævnen* været en Hollywoodfilm, ville man nok forvente, at den filmiske tid ville have været længere, end den faktisk angivne tid, og at den suspense-fyldte situation var trukket ud via tidsforlængende klipning og måske endda slowmotion. Dette er dog ikke tilfældet her, idet bomben sprænger, før der er gået et minut!
9. Denne farvebrug begrænser sig ikke til denne scene, idet Elias i de fleste scener har en rød trøje på. Farven bruges endvidere til at skabe en visuel kobling til hans egen mor Marianne, der også i flere scener er klædt i rødt. Koblingen mellem de to er ikke tilfældig, idet de har uskylden (Marianne var den, der blev bedraget af Anton), sårbarheden og kampen for at holde sammen på familien til fælles.
10. Den bibelske dimension afspejles også af drengenes navne, omend navnene er byttet rundt ift. det testamente, drengene hver især repræsenterer.
11. Se i denne forbindelse eksempelvis Kristian Ditlev Jensens interview med Bier "Det Bier i familien" (2009).
12. Brugen af amatørskuespillere (som vi f.eks. kender fra den italienske neorealisme) er naturligvis ikke en filmisk nyskabelse, og andre filmhistoriske strømninger har også ladet sig kendetegne ved brugen af en semidokumentarisk stil (dette gælder eksempelvis dele af

den franske nybølge), mens den stilistiske askese som sådan var en hjørnesten i Dogme 95. Denne diskussion er interessant, men falder uden for denne artikels egentlige fokus-område.

13. Ud over *R* var de nominerede film *Broderskab* (2009), *Alting bliver godt igen* (2010), *Submarino* (2010) og *Sandheden om mænd* (2010). De nominerede film til Bodilprisen for "Bedste Film" det år var *Klovn the Movie* (2010), *Submarino*, *Sandheden om mænd* samt som bekendt *Hævnen* og *R*.
14. Andre eksempler på denne tendens er *Flammen & Citronen* (2008), der i 2009 måtte se sig slået af den stiliserede og mere kunstneriske *Frygtelig lykkelig* (2008), og *En soap* (2006), der vandt bodilprisen foran Biers *Efter brylluppet* i 2007. Ironisk nok måtte Bier ved Robertuddelingen det år se sig slået af en lige så bred film, nemlig Nils Arden Oplevs *Drømmen* (2006).