

Virkeligheden er arbitrær

Af [ALEXANDER VESTERLUND](#)

Jim Jarmuschs seneste film *The Limits of Control* (2009) handler om, hvordan vi oplever, afkoder og indtager verden. Menneskets forhold til en flertydig virkelighed har den amerikanske indieauteur altid tematiseret. Men med et særdeles kryptisk plot skiller *The Limits of Control* sig ud og ligner mest af alt et manifest fra en instruktør, der hverken vil tilfredsstille vores narrative begær eller acceptere den mindste eskapistiske tendens, men som til gengæld hylder den frie fantasi.

Hvis Jim Jarmusch kom for tæt på mainstreamfortællingen med *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999) og *Broken Flowers* (2005), så melder han (fig. 1-2) med *The Limits of Control* ud, at han under ingen omstændigheder agter at fortsætte i den rille. Filmen dekonstruerer sit eget plot til ukendelighed og narrer tilskueren langt ud over kanten af afkodningsevnen. Filmen har fået en overvejende negativ modtagelse (og næsten ingen i Danmark). Filmanmelder Jonas Varsted Kirkegaard skrev i Dagbladet Information: "Tematisk er denne film i mine øjne nærmest lukket land, fuld af tågede overvejelser om kunstens og populærkulturens indvirkning på vores virkelighedsopfattelse – eller noget i den dur."

Der er ingen tvivl om, at vi har at gøre med en film, der udfordrer og ganske givet også keder tilskueren. *The Limits of Control* følger en række genrekonventioner, men kun for at bryde dem. Umiddelbart giver filmen sig ud som en gangsterkrimi med mænd i jakkesæt, helikoptere og pistoler. Men objektet for hovedpersonens anstrengelser er ikke en mordgåde, og ej heller er målet materiel rigdom. Det er derimod meningen med det hele, der er på spil. Målet for missionen, og filmen i særdeleshed, synes endda at være den objektive meningsopløsning til fordel for en arbitrær virkelighed. Og det er altså temmelig hård kost.

Manifestagtig metafilm

Derfor ser jeg *The Limits of Control* som en manifestagtig metafilm, der sætter spørgsmålstejn ved filmens (og menneskets) forhold til virkeligheden – både i sit audiovisuelle udtryk og i tematisk forstand. På billedsiden ser vi gentagende gange mennesker og ting, der spejles, fordobles og reflekteres i lyset (fig. 3-5).



Fig. 3-5: Virkeligheden afspejles og fordobles gentagende gange i *The Limits of Control* i overensstemmelse med filmens afgørende tematik, der også fokuserer på forholdet mellem fantasi og virkelighed.

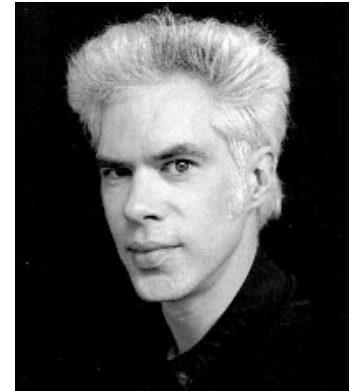


Fig. 1: Jim Jarmusch er med sit karakteristiske hvide hår nem at genkende. Næsten alle hans film er samlet på danske dvd'er, der på omslaget lægger vægt på Jarmuschs auteurstatus, idet han kaldes en "ultracool rockpersonlighed".



Fig. 2: Jarmusch er guest star i *The Simpsons*-afsnittet *Any Given Sundance* (2008).

Det antydes endda, at selve spejlingen er mere virkelig end det, der afspejles. På et tidspunkt sidder hovedpersonen i et tog og kigger ud af vinduet, der skifter mellem motiver. Vinduet er tilsyneladende blot en ramme, der skal udfyldes af den frie fantasi, der altså får direkte

indflydelse på materien (fig. 6-8). Og på et tidspunkt opløses en kvinde i luften.

Lydsiden bedøver med suggestiv og drømmende musik, der er mere stemning end et tidsligt forløb. Når hovedpersonen tilsyneladende får en åbenbaring på et kunstmuseum, forstår vi via musikkens karakter, at han giver sig hen til en oplevelse, der synes at sætte tiden i stå. Oplevelsen understreges med kameraet, der krydsklipper mellem indstillinger af hans ansigt og maleriet, mens der langsomt zoomes ind på begge dele (fig. 9-10).

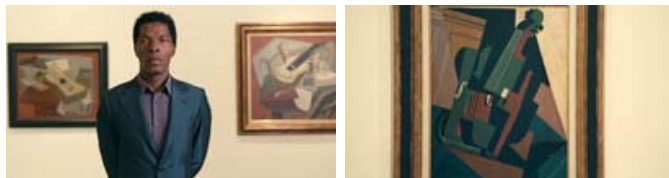


Fig. 9: Hovedpersonen kigger på maleriet af Fig. 10: Den kubistiske violin. violinen.

Tematisk peger filmen på en subjektiv virkelighedsopfattelse, der kæmper mod en objektiv logik. Det er lige før, at man som tilskuer umyndiggøres og kun kan rette barnets umodne blik mod en verden, man endnu ikke forstår. For det er, som om den arbitrære virkelighed følger sin helt egen særprægede logik. Her bejler filmen til et bevidsthedsfelt, der synes at ligge uden for menneskets sproglige erkendelse.

Man skal være et usædvanligt tålmodigt gemyt for ikke undervejs at lade øjnene falde ned på dvd-displayet. Eller også skal man være i besiddelse af en ikke ubetydelig metaanalytisk appetit, der næres af filmens kryptiske logik. *The Limits of Control* er en sjælden esoterisk film, og som den amerikanske filmkritiker Roger Ebert skriver i sin anmeldelse, er det svært at forstå, hvordan idéen er gået igennem hos investorerne. Og det er forståeligt (men ikke retfærdigt), at *The Limits of Control* ikke er gået igennem hos de danske biografdistributører. Filmen bør ses i biografens meditative mørke, hvor billedfladen rigtigt kan trænge ind i dybet. Men danskerne må nøjes med dvd'en, der netop er udkommet i en nordisk udgave uden ekstramateriale (fig. 11).

Film uden løsning

Jim Jarmusch har altid peget på, at verden ikke opfylder de forestillinger, mennesket har om den (hvis det overhovedet har nogen). Det er 30 år siden, han debuterede med den skitseatgige 16-mm-film *Permanent Vacation* (1980), der følger den blaserte boheme Allie, der strejfer formålsløst rundt i New York og ikke rigtigt kan finde meningen med sig selv og sine omgivelser.

Fire år senere brød Jarmusch igennem med *Stranger Than Paradise* (1984). Her stræber hovedpersonerne efter at komme til Florida, men når de endelig når frem, bliver de på hotelværelset eller står på en blæsende strand for snart at gå ind igen (fig. 12). Uanset hvad de foretager sig, skuffes de af en kedelig, ensformig verden, der i øvrigt understreges af lange indstillinger, der adskilles af sorte, søvnige mellemrum. I *Permanent Vacation* mister Frihedsgudinden sin symbolske betydning (fig. 13-14-15), og i *Stranger Than Paradise* er det Florida. Verden kan nemlig ikke leve op til den betydning, vi har givet den. Og slet ikke Amerika.

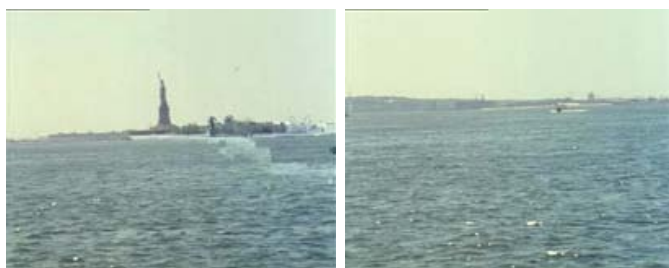


Fig. 13-15: Kameraet panorerer fra frihedsgudinden og standser ved Allie, der kigger skuffet mod den, inden man i filmens sidste indstilling ser ham forlade Manhattan, der forsvinder længere og længere væk. Allie spilles af en ung Chris Parker.



Fig. 6-8: Fantasien ændrer materien her, hvor hovedpersonen tilsyneladende selv bestemmer udsigten.

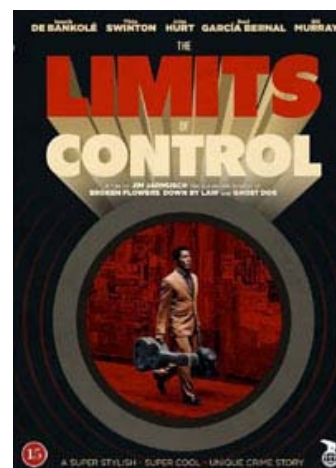


Fig. 11: "A SUPER STYLISH · SUPER COOL · UNIQUE CRIME STORY. Denne tekst står skrevet nederst på dvd-omslaget.



Fig. 12: Florida er ikke helt, som de tre hovedpersoner i *Stranger Than Paradise* havde forventet. Sådan går det tit for personer i Jarmuschs film.



Alligevel har Jarmuschs film som regel en stilistisk stringens og en minimalistisk plotstruktur, der gør dem til afkodelige udtryk. Selvom *Down by Law* (1986) slutter med, at de to hovedpersoner går i forskellige retninger, uden at deres skæbner afgøres, accepterer vi denne slutning som et vilkår i livet (fig. 16). Og i *Broken Flowers* (2005) accepterer vi, at Don Johnstons mission er slået fejl, da han indser, at det nok er umuligt at finde sin søn (fig. 17-18). Johnston gør, hvad han kan, for at fortællingen skal gå op i en højere enhed, men han er til grin, idet filmen ikke lader projektet lykkes. Hans forsøg på at samle de løse ender får ham til at virke gal.

Jarmuschs verdner tilbyder altså sjældent den betydning, dens karakterer vil give den. Men i *The Limits of Control* ser vi ikke blot en verden uden betydning, vi ser også en verden, der på ny tildeles en. Det er blot en betydning, der ikke kræver den objektive forankring (eller forestilling), men som får sit liv i den enkelte subjektive vurdering. Hvor Jarmusch karakterer tidligere har måttet give op, kan de nu skabe deres egen virkelighed. Dette er en afgørende tematisk drejning i Jarmuschs oeuvre. Da jeg så *The Limits of Control* første gang, mente jeg, at Jarmusch virkede skuffet og desillusioneret. Anden gang så jeg en form for optimisme.

En konventionel plotstruktur

Vi følger en navnløs lejemorder, der skal på en hemmelig mission i Spanien. Han modtager instrukser og følger dem rutineret. Undervejs møder han en række excentriske personer, der tilsyneladende hjælper ham på sporet. De udveksler korte samtaler og bytter små tændstikæsker, hvori vores hovedperson finder små sedler (fig. 19). Efter at have læst og tilsyneladende forstået budskabet spiser han sedlerne og fortsætter missionen, indtil han endelig når målet. Han bryder mirakuløst ind i et afspærret fort og dræber en mand (Bill Murray). Missionen er fuldført.

Dette kunne næsten være en beskrivelse af et hvilket som helst krimiplot, men selvom begivenhederne i *The Limits of Control* hænger sammen i en mærkværdig kausal kæde, er det svært at forstå hvorfor og hvordan, det lader sig gøre. Vi forsøger konstant at læse bagom den gådefulde dialog og udfylde de tomme huller for at forstå sammenhængen. Samtidig skrider plottet overordnet frem efter Aristoteles' tre trin: begyndelsen, hvor missionen aftales, en midte, hvor missionen bearbejdes for til sidst at fuldføres i en slutning. Og hvis man kigger godt efter, rummer begivenhedsrækken i stor udstrækning en indre nødvendighed.

Men logikken forbliver hinsides vores forstand. Det ser ud til, at meningen med den enkelte begivenhed skal findes i begivenheden selv og ikke i forholdet til andre begivenheder. De er i sig selv en del af missionen, hvilket provokerer tilskueren, der leder efter en logisk fremdrift. Hver gang vores hovedperson møder personer, der hjælper ham på vej, taler de om emner som musik, film og videnskab og indleder altid samtalen med at spørge, om vores hovedperson taler spansk, hvilket han ikke gør. Vi forstår ikke de sociale koder, der styrer møderne og samtalerne. Det tyder på, at personerne oplever verden uden at ville afkode den. Dog er vores hovedperson ikke aktiv i samtalerne, men lytter koncentreret efter, som om informationerne var vigtige – hvilket de jo sådan set også på mærkværdig vis er. Helt ironisk bliver det, når han på et tidspunkt under en af disse flygtige, poetiske samtaler spørger "what else" med en dødsensalvorlig mine.

The Limits of Control har altså både en dvælen ved den enkelte begivenhed og en kausal fremdrift, som regel i kraft af at personerne i samtalen sidste øjeblik i gådefulde vendinger siger noget, der får betydning for hovedpersonen. For eksempel er der en, der siger at "guitaren vil finde dig". En sådan bemærkning kan være et afgørende *cue*, der fører fortællingen videre. Og ganske rigtigt støder vores hovedperson senere på en guitar, der, uvist af hvilken grund, er et nødvendigt skridt mod missionens løsning.

Forskellige genrekoder



Fig. 16: Jack og Zack er to trætte amerikanere fænomentalt skildret af henholdsvis Tom Waits og John Lurie.



Fig. 17: Bill Murrays karakter i *Broken Flowers*, Don Johnston, tror, at den unge fyr er den søn, han gennem filmen har ledt efter.



Fig. 18: Straks efter ser Don en anden ung mand. Læg mærke til, at begge unge fyre har samme type trøje med to striber på ærmet, ligesom Don. Fyren i bilen kigger på Don med et demonstrativt udtryk. Don indser, at han ikke kan sortere i det væld af tilfældigheder, der møder ham.



Fig. 19: Vi forstår ikke betydningen af de bogstaver, der står på sedlerne, der alligevel fører hovedpersonen på sporet. Vores hovedperson spilles af ivorianeren Isaach De Bankolé.

Filmen spiller som nævnt på en række konventioner, vi kender fra både gangsterkrimier og film noir. Personerne er fåmælte og udveksler kun de mest nødvendige informationer, især vores hovedperson har ikke én overflødig bemærkning. Kvinder er nogle mystiske *femme fatales*, der af uvisse årsager dukker op (ligesom i en James Bond-film) og med sexet manipulation forstyrrer hovedpersonen, der dog tørt erklærer, at han ikke blander sex og arbejde. Hun er der tilsyneladende kun af den grund, at genren kræver det (fig. 20).



Fig. 20: Vores hovedperson kommer hjem og ser en nøgen kvinde på sengen, der peger med en pistol. Hun spørger, om han kan li' hendes røv. Vi finder aldrig ud af, hvem hun er, hvad hun vil, eller hvor hun kommer fra.

Ligeledes spiller *The Limits of Control* ironisk på actionkomediegenren, når chefen og hans makker synkront tager deres solbriller på (fig. 21). Denne gestus tilhører en genre, der sjældent plæderer for en arbitrær virkelighed. Og når vores hovedperson taler om *det arbitrære* og *det subjektive*, gør han det med gangsterens selvsikre og kortfattede mine, hvilket skaber en bizar diskrepans mellem indhold og udtryk. Det ser ikke ud til, at han udvikler sig undervejs. Han har blot udført en mission, hvis værdi han ikke tager stilling til. Dette gør ham umenneskelig og ganske lig gangsterfilmens koldblodige dræbermaskine, der udelukkende fokuserer på missionen.



Fig. 21: Det ser ud, som om de har indstuderet dette trick.

Det ligner en nødvendig pointe, at vi med genrerens koder og den kausale udvikling skal forvente en logisk og helstøbt film. Dermed er pointen med det arbitrære stærkere. Hvis filmen ikke spillede på disse genrekoder, og hvis den ikke tilbød dramaturgiske holdepunkter undervejs, ville tilskueren ikke forsøge at danne betydning. Pointen ville gå tabt.

En arbitrær virkelighed

Idet vi introduceres for hovedpersonen, står han i et lille aflukket rum og dyrker den meditative kampsport Tai Chi. Vi ser ham skråt fra oven i en indstilling, der ser ud til at være vendt på hovedet (fig. 22). Således anslår filmen både tematisk og stilistisk, at en genkendelig logisk orden kan ophæves. Tai Chi-øvelserne peger mod en spirituel ophævelse af subjekt og objekt, og den skæve kameravinkel ligner et udtryk for hovedpersonens bevidsthedsudvidelse. Tilskueren tvinges under alle omstændigheder til at lægge mærke til synsvinklen. Denne metabevisthed gør os usikre på det, vi ser. På den måde fortæller filmen med en enkelt indstilling, hvad der er på spil: virkeligheden opfattes subjektivt. Derfor er filmen fri til at genopfinde virkeligheden. Dette er efter min mening, hvad *The Limits of Control* stræber efter at gøre.



Fig. 22: I dette "establishing shot" er virkeligheden vendt på hovedet.

Når vores hovedperson mødes med sin chef og præsenteres for missionen, er det ikke klart for tilskueren, hvad den går ud på. Chefen fortæller, at vores hovedperson skal bruge sin "fantasi og evner" og at "alt er subjektivt", hvilket ikke synes at forvirre hovedpersonen, der tilsyneladende forstår grundlaget for missionen. Tilskueren, derimod, forvirres af situationen, der synes at holde vigtige informationer tilbage. Vi får at vide, at han skal gå hen til et tårn og en café og holde øje med en violin. Tilskueren forventer, at meningen med det gådefulde sprog vil afsløres efterhånden, som plottet skrider frem, og accepterer i første omgang denne uklarhed som et suspensegreb. Vores hovedperson sendes af sted med ordene "universet har intet centrum og ingen kanter, virkeligheden er arbitrær". De giver hinanden et fast håndtryk for at markere, at de har en aftale. Håndtrykket ligner på samme tid en kontrakt, der lover tilskueren, at filmen nok skal afsløre en fast betydning.

En anden violin

Når den omtalte violin endelig dukker op, er det umuligt at gennemskue dens betydning, da den figurerer som et kubistisk maleri på et museum. Det er næsten umuligt at acceptere, at violinen dermed opfylder sin dramaturgiske funktion. Det er en del af kontrakten, at violinen skal have en plotmæssig funktion og ikke blot være et arbitrært udtryk. Violinen bliver et betydningsløst tegn, når den betragtes isoleret og ikke kan hente en logisk betydning ud af en større semantisk og narrativ sammenhæng. Denne oplevelse synes at berige vores hovedperson (jfr. fig. 9-10.)

På denne måde synes filmen at ville vise en verden, der kan løsrives fra den betydning, vi har tillagt den. Dette er også vores hovedpersons projekt. At violinen fremtræder i et kubistisk maleri, ligner en vigtig pointe. Det kubistiske motiv betragter genstanden fra flere vinkler på én gang og opløser dermed det perspektiviske blik. Dermed opløses den betydning, vi normalt forbinder med violinen, og noget andet åbenbarer sig for hovedpersonen. Vi ved ikke hvad. For her bevæger vi os ud over tænkningens strukturer og åbner tilsyneladende et ikke-sprogligt rum, der muligvis kan sættes i forbindelse med den Tai Chi, vores hovedperson dyrker.

Det skal dog nævnes, at violinmotivet senere dukker op som en

ledetråd. Men her er vi allerede godt forvirrede. For hvad er sammenhængen mellem chefens udpegning af violinen, den kubistiske violin og den violinkasse, der dukker op som ledetråd? Under alle omstændigheder har violinen ikke den betydning, vi håber, når chefen nævner, at den skal holdes øje med.

Vores hovedperson vender flere gange tilbage til museet. I en indstilling ser vi ham kigge ud over byen fra toppen af et tag. Kameraet zoomer langsomt ind, og når der igen zoomes ud, er motivet omdannet til et indrammet billede på museets væg (fig. 23-24). Der skabes således en visuel sammenhæng mellem virkeligheden og den afbillede virkelighed, der markerer, at vi ikke kan stole på, at det, vi ser, er virkeligt. Her er det ikke bare filmen, der manipulerer med virkeligheden. Menneskets oplevelse af virkeligheden er ligeså konstrueret og kunstig som museets indrammede virkelighed.

Museet spiller igen en rolle mod filmens slutning, hvor vores hovedperson betragter et hvidt lærred, der hænger på et andet hvidt lærred (fig. 25). Det tomme lærred tilbyder ingen betydning. Vores hovedperson kan formentlig projicere sin egen fantasi over på billedet. Men det er ikke helt klart, hvad der foregår. Og det skal det heller ikke være.

En optimistisk dekonstruktivist?

Det er karakteristisk, at den kunst, man plejer at kategorisere som postmoderne, leger med sit eget udtryk og dermed skaber en metakunst, der undersøger kunstens muligheder. Forholdet mellem *det betegnende* og *det betegtede* er blevet problematiseret gennem de sidste 50 år af en række poststrukturalistiske tænkere, den mest markante Jacques Derrida, der ville gøre op med grundlaget for vestlig tænkning, som han mente, fanger sig selv i en logocentrisk fælde. Faste betydninger er en illusion, mening er flydende. *The Limits of Control* peger i samme ånd på, at betydninger er konstant vaklende og ikke kan fastholdes. Når dette poststrukturalistiske perspektiv sættes sammen med krimigenren, opstår uundgåeligt en konflikt.

Nogle vil nok komme til at tænke på Paul Austers antikriminalroman *City of Glass* (1985), der med udgangspunkt i krimiens skabelonagtige dramaturgi lader hovedpersonen Quinn kæmpe med en gåde, der ikke kan løses, idet hans begreber må give tabt overfor omgivelsernes kompleksitet. En af bogens centrale figurer er den gamle Peter Stillman, der vil tildele alle ting nye navne, der præcist rammer tingenes sande væsen. Dette er selvfølgelig et håbløst projekt, da sproget ikke kan referere til tingene med den præcision, han forventer. Det hele ender med, at al betydning opløses. I *The Limits of Control* synes vores hovedperson, modsat Quinn og Stillman, at være i en mærkværdig pagt med en sådan betydningsløshed.

Hvor Auster med *City of Glass* ligner en skuffet poststrukturalist, søger Jarmusch med *The Limits of Control* noget, der kan erstatte betydningsløsheden tomrum. Det ser ud til, at mennesket har en chance til at skabe en ny virkelighed og at fantasien er den kraft, der kan redde mennesket, når al betydning er blevet afsløret som nonsens.

Finalen

Vores hovedperson kigger på det afspærrede fort og vil bryde ind. Men der klippes direkte fra hans *point of view*, mens han kigger på fortet til en indstilling, hvor han allerede er trængt ind. Når Bill Murrays karakter spørger, hvordan han kom ind, svarer vores hovedperson, at han brugte sin fantasi. Dermed skuffes vi igen, idet vi tror, at der endelig skal ske noget spændende.

I *Down by Law* gjorde Jarmusch noget lignende, da han klippede fra hovedpersonernes flugtplaner til det punkt, hvor flugten er overstået. Spændingen punkteres dermed, så snart den antydes. I *Limits of Control* er dette ikke bare en stilistisk idé, men en afgørende tematisk pointe. Alt tyder på, at vores hovedperson de facto har brugt sin fantasi til at komme ind. Der er altså ikke tale om en sekvens, der viser to løsevede indstillinger, der springer noget mellemliggende over. Det er derimod en scene, der klipper fra en indstilling til den næste i overensstemmelse med tiden. Så når chefen i starten snakkede om evner, var det ikke lejemorderens evner med pistoler, men fantasiens evner, som her er det våben, der får missionen til at lykkes.

Bill Murrays figur er et befriende bekendtskab for tilskueren, selvom han er vores hovedpersonens fjende. Som den eneste person i filmen taler han ikke i gåder og må formodes at repræsentere en objektiv fornuft. Han står for et verdensbillede, der truer den frie fantasi. Når vores hovedperson siger, at virkeligheden er arbitrær, svarer han, at det er nonsens, og at vores hovedperson er blevet manipuleret med vrøvl, der intet har at gøre med den rigtige verden.



Fig. 23: POV-skud. Vores hovedperson kigger ud over byen.



Fig. 24: Der zoomes ud, og "virkeligheden" er nu et billede.



Fig. 25: Efter missionen er fuldført vender vores hovedpersonen tilbage til museet og kigger på det hvide lærred.

Det virker næsten paradisk, når vores hovedperson svarer, at verden er subjektiv. Men intet tyder på, at Jarmusch vil gøre grin med dette verdenssyns, tværtimod. Filmen gør præcis det samme, som hovedpersonen siger, når den udfolder kæden af meningsløse begivenheder. Det ender med, at han kvæler Bill Murrays figur med en guitarstreng.

Seværdig trods alt

Der er intet nyt i, at film opløser logikken og leger med det udsigelige. Men sjældent ser vi film, der på én gang efterstræber en kausal orden og samtidig bryder enhver genkendelig motivation og logik. I David Lynchs *Inland Empire* (2006) forstår tilskueren, at filmen opløser tid og rum. Vi holder derfor op med at følge en dramaturgisk logik. Kontrakten går her ud på at udforske et psykologisk rum. Derfor ser vi ikke en film, der skal give mening, men en film, der skal sige noget om menneskets ubevidste dybder. Hvor *Inland Empire* forbliver i et komplekst psykologisk rum, som tilskueren forstår er udsigeligt, insisterer *The Limits of Control* på at fange os dér, hvor vi forventer den rationelle logik.

Desværre er idéen bedre end filmen. *The Limits of Control* insisterer på det arbitrære i en grad, der grænser til det uudholdelige. Det er en antieskapistisk og uigennemskuelig film, der fastholder tilskueren i et metafysisk jerngreb i stedet for at nærme tilskuerens egen fantasi. Den helt igennem særprægede logik udfordrer vanetænkningen og hylder forestillingsevnen som en enestående kraft. Men filmen falder lidt i staver, både med tematiske og motiviske gentagelser, der simpelthen ender med at gøre filmen for sløv. Vores hovedperson møder de samme typer, der taler om de samme ting de samme steder. Og samtalerne har ikke den poetiske skønhed, der lægges op til. De fremstår snarere fortænkte og konstruerede. Selvom det sikkert er meningen, gør det bare, at tilskueren undervejs mister lysten til at kigge med. Og så er det jo lige meget, hvor god idéen er.

Når det er sagt, rammer *The Limits of Control* sin helt egen filmiske tone, der ikke ligner noget andet og som mest af alt bør ses som en tilstand, hvor danser og drømme flyder ind i en ordnet virkelighed. Det er en både tankevækkende og svimlende oplevelse at gå om bord i en så særegen verden, der både ligner vores egen, men samtidig tipper ud over kontrollens kanter. Derfor synes jeg, man bør se filmen, der om ikke andet nærer det analytiske intellekt og undervejs forfører med hypnotiske billeder, der, ledsaget af et glimrende soundtrack, hensætter tilskueren i en ganske vanedannende og zenagtig trancetilstand.

Fakta

Litteratur

Aristoteles (2004): *Poetikken*, DET lille FORLAG
Auster, Paul (1985): *The New York Trilogy*, Faber and Faber, 1987
Derrida, Jacques (1972): *Differance*, DET lille FORLAG, 2002

Artikler

[Roger Eberts anmeldelse](#)

Kirkegaard, Jonas Varsted: *Anmeldelse af The Limits of Control*, Dagbladet Information, 18.03.2010

Film

DVD: *The Limits of Control* (2009). Skrevet og instrueret af Jim Jarmusch
DVD: *Broken Flowers* (2005). Skrevet og instrueret af Jim Jarmusch
DVD: *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999). Skrevet og instrueret af Jim Jarmusch
DVD: *Down by Law* (1986). Skrevet og instrueret af Jim Jarmusch
DVD: *Stranger Than Paradise* (1984). Skrevet og instrueret af Jim Jarmusch
DVD: *Permanent Vacation* (1980). Skrevet og instrueret af Jim Jarmusch
DVD: *Inland Empire* (2006). Skrevet og instrueret af David Lynch



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

