

Filmen som mellemmand - anmeldelse af *Terror og film*

Af [ANDREAS HALSKOV](#)

I en ny antologi, under den indbydende titel *Terror og film* (2010), har elleve forskere og forskerspirer ved Aarhus Universitet sat sig for at afsøge den pudsige men pirrende kobling imellem film og terrorisme. Spørgsmålet er, om bogen i realiteten omhandler film, hvilke film den i givet fald omhandler, hvordan og hvorfor?

Ich werfe keine Bomben, ich mache Filme.
- Rainer Werner Fassbinder

Med disse ord søgte den tyske instruktør Rainer Werner Fassbinder, i forbindelse med sin sort-satiriske film *Die dritte Generation* (1979), at berøre den mærkelige kobling, der synes at være imellem visuel æstetik og terrorisme, imellem ideologisk og billedlig forførelse.

I det følgende skal det (mærkeligt nok) ikke handle om Fassbinder – endsige om dennes filmiske behandlinger af 70'ernes tyske terrorisme – men mere generelt om koblingen imellem terror og film, og mere specifikt om den antologi af samme navn (*Terror og film*), der just er udkommet ved Aarhus Universitetsforlag (red. Carsten Bagge Laustsen & Kasper Vandborg Rasmussen) (fig. 2).

I denne bog – et kollaborationsprojekt med udspring i Institut for Statskundskab – behandles forskellige aspekter af terrorisme, frihedskamp og totalitarisme med forskellige fiktionsfilm som sit pudsige og for så vidt paradoksale udgangspunkt. Bogen hævder, med henvisning til 9/11, at terrorisme må betegnes som et af tidens såkaldt "epokale nøgleproblemer" (med Wolfgang Klafkis ord), og i sit forsøg på at behandle netop dette "problem" via forskellige fag og fagkulturer ligner bogen et positivt svar på tidens krav om tværfaglighed (i både gymnasieskolen og på landets universiteter).

De enkelte film, alle amerikanske mainstreamfilm af nyere dato, kan betegnes som en finurlig indgang til diskussionen af virkelige hændelser og forhold (ikke mindst i en samfundsvidenskabelig optik), og de kan sågar forekomme at være *arbitrære*. Hvorfor man har valgt netop disse film, og herved fravalgt andre og (for nogles vedkommende) mere oplagte film, er da et spørgsmål, som trænger sig på *selv efter læsningen af ovennævnte antologi*. Hvis bogen er et kup – eller et forsøg på at gøre et sådant – da er filmen under alle omstændigheder blot en mellemmand. Dette handler, med andre ord, ikke om filmen som *medie* men om filmen som *mediator* – en populær og for sin del pædagogisk indgang til en anden og langt mere virkelig problemstilling.

Fra medie til mediator

I filmbranchen har man udviklet en efterhånden gængs betegnelse for de plotmæssige *set-ups*, som etableres i begyndelsen af en film, men som aldrig forklæres eller udløser et *pay-off*. Sådanne set-ups kalder man populært for "narrefisser": som fiskerens blink har de intet andet formål end at få "os" på kroen, og som fiskerens blink *ligner* de blot den virkelige vare uden faktisk at give afkast.

Det paradoksale i at anmelde en antologi som *Terror og film* (2010) i et filmtidsskrift som dette, er at denne bog, så at sige, anvender filmen som en "narrefisse". De forskellige skribenter, som alle med stor skriftlig entusiasme og overskud beskriver forskellige aspekter af terrorisme, tager således nok udgangspunkt i forskellige handlingsfilm, men ikke et eneste af bogens bidrag forholder sig synderligt til filmens udtryksside. Endsige det specifikt filmiske.

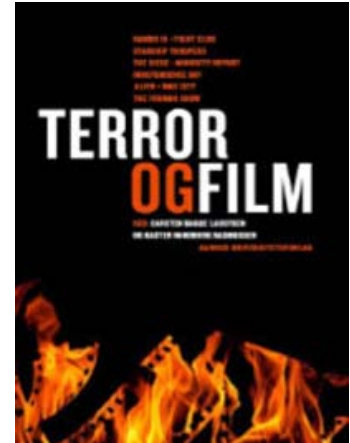


Fig. 1: Filmens rolle i *Terror og film* (2010) har påfaldende ligheder med fiskerens blink. Spørgsmålet er, om ikke dette i "den gode sags tjeneste" er ganske godtageligt.



Fig. 2: Tyskeren Rainer Werner Fassbinder er blandt de instruktører, som aktivt har afsøgt koblingen imellem terrorisme og visuel æstetik. I *Terror og film*, som udelukkende behandler mainstreamfilm og begivenheder af nyere dato, er der dog ikke fundet plads til Fassbinders "Rote Armeefilm". På billedet ses et still fra den nu klassiske Fassbinder-film *Die dritte Generation* (1979).

At antologiens forfattere selv er bevidste om dette paradoks, ses allerede i bogens forord. Her hedder det sig bl.a., at "[t]erroren er et reelt fænomen, der eksisterer 'derude', mens filmen ynder at skabe sit eget opdigtede univers" og, at "[t]erroren og terrorbekæmpelsen presser sig på her og nu og kræver øjeblikkelig politisk handling" mens filmen "bygger [...] på eftertanke og dermed ofte er en tematisering af noget, som er sket." (Laustsen et al. 2010: 7).

Da bogens præmis således er at (mis)bruge filmen til "at tematisere terror og terrorbekæmpelse på en pædagogisk og tankevækkende måde" (ibid.), må ens kritik af bogen forholde sig til netop denne præmis. Jeg vil i det følgende derfor ikke klandre bogen for sine "manglende" stilistiske og filmtekniske iagttagelser, men i stedet diskutere bogens valg og fravalg af konkrete filmeksempler. Selv ikke den mest *instrumentalistiske* tilgang til filmmediet kan, med andre ord, retfærdiggøre et uhensigtsmæssigt, mærkeligt eller unuanceret valg af kilder.

Terror og film, vil jeg følgelig hævde, er som en pædagogisk indgang til emnet terrorisme et uhyre vellykket og veldrejet stykke formidling, men med en titel der giver anledning til visse uindfriede forventninger. På samme måde som når coveret til *Time Bandits* (1981), lidt vel frækt, prydes af den populære skuespiller John Cleese, skønt han i selve filmen, i bedste fald, optræder som en marginal karakter (fig. 3).

"En kreativ behandling af virkeligheden"

Som baggrund for at anvende film (som en indgang til at forstå og beskrive terrorismen) citeres den klassiske filmteoretiker Siegfried Kracauer for dette lidt besynderlige udsagn:

Hvad, film afspejler, er ikke så meget eksplicite credoer, som det er psykologiske dispositioner – disse dybe lag af kollektiv mentalitet, som befinder sig mere eller mindre under bevidsthedens niveau. (Kracauer 1947, citeret i Laustsen 2010: 31).

Den filmkyndige vil straks huske Kracauer, som den teoretiker der med ovennævnte ord hævdede, at alle tyske film før Hitlers magtovertagelse i 1933 vidnede om et mere eller mindre skjult ønske (hos det tyske folk) om at få en tyrannisk leder. Dette, mente Kracauer, kunne ses i ekspressionistiske film som *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920, Robert Wiene), og kunne det ikke ses *eksplicit*, var der blot tale om en visuel fortrængning af et *implicit behov*. Behovet for en tyrann var altså tydeligt, selv når det ikke umiddelbart var til at se!

Da film ikke er bevidste om det de udtrykker, og måske ligefrem (implicit) siger noget om en tidsånd, som senere vil give sig til udtryk i politisk totalitarisme e.l., da kan alle film i essensen betegnes som aktuelle og typiske for denne totalitarisme. Og således, er det Laustsen og Rasmussens pointe, kan alle film fra før 2001, i en vis forstand, betegnes som illustrative og indikative for terroraktionen den 11. september. Og derved er alle film fra 1990'erne, uagtet deres eksplicite handling og udtryk, angiveligt relevante, når man taler om 9/11.

Med Kracaunders paradoksale ord understreger forfatteren (Carsten Bagge Laustsen) altså netop dét paradoks, han ellers søger at tilbagevise: hvorfor og hvordan, kunne man således retteligt spørge, er en fiktionsfilm fra 1997 en god indgang til at forstå og italesætte en realpolitisk situation, der i sig selv er fire år yngre? Og hvorfor, når nu man ønsker at beskrive 9/11, har man ikke valgt at behandle nogle film, som *eksplicit* forholder sig til netop denne situation og tematik (når nu der findes flere interessante eksempler på dette)?

Dette spørgsmål får man i *Terror og film* aldrig et fyldestgørende og tilfredsstillende svar på, og mod naturlige filmiske udgangspunkter som *Rendition* (2007, Gavin Hood), *Charlie Wilson's War* (2007, Mike Nichols), *Fahrenheit 9/11* (2004, Michael Moore), *United 93* (2006, Paul Greengrass) og *World Trade Center* (2006, Oliver Stone) har man valgt en række mere interessante men også (sine steder) unaturlige filmeksempler. Peter Weirs *The Truman Show* (1998) og Ridley Scotts *Alien* (1979) – hver især fremragende og udtryksfulde film – må således i bedste fald betegnes som kreative valg (fig. 4-7).

Fravalget af *United 93* sker angiveligt på baggrund af filmens lidt uinteressante, entydige tilgang til 9/11, mens fravalget af *Fahrenheit 9/11* må tilskrives den (lidt tvivlsomme) forklaring, som Laustsen giver på side 26:

[D]et handler i vores sammenhæng ikke om at se film, som kunne erstattes med de egentlige fakta. Hvis dette var målet, ville de eneste interessante materialer være dokumentarudsendelser. (Laustsen 2010: 26).

Howdan, tør man spørge, kan film erstatte de egentlige fakta, og skal ovenstående sætning læses således, at alle dokumentarfilm og -

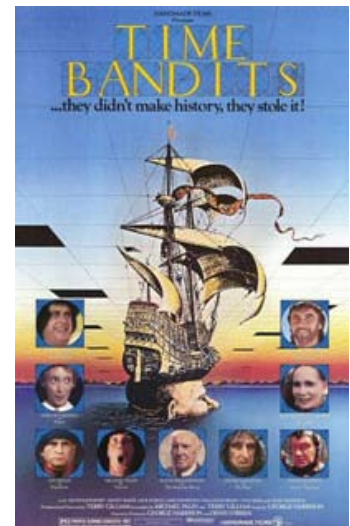


Fig. 3: Say Cleese! Skuespilleren John Cleese pryder forsiden af Terry Gilliams *Time Bandits* (1981), men er en relativt marginal karakter i den førnævnte film.



udsendelser nøgternt registrerer virkeligheden? Kunne man ikke omvendt, med en vis ræson, hævde, at alle film og tv-produktioner – inklusive dokumentarfilm og sågar nyhedsudsendelser – er diskurser, og at alle disse viser os et udsnit af og således udsiger noget *om* virkeligheden? Og kunne man ikke netop med udgangspunkt i den ovennævnte dokumentarfilm (*Fahrenheit 9/11*) gøre sig nogle interessante iagttagelser om instruktørens *kreative behandling af virkeligheden*, eksempelvis brugen af slow-motion i gengivelsen af førnævnte terroraktion?

Det generelle og det partikulære

De ovennævnte spørgsmål er selvsagt retoriske og besvares ikke fyldestgørende i Laustsen og Rasmussens antologi.

Til gengæld er der, filmisk set, stor forskel på de enkelte bidrag i antologien, som går fra det oplagte og *historisk partikulære* (i Thor Hvidbaks kapitel om "USA's afghanske jihad") til mere generelle og interessante kapitler (som Marc Grønlunds kapitel om *Starship Troopers* og Martin Bæk Carstensens bidrag om "Terror og medier") (fig. 8-9).

For så vidt som bogen bevidst undgår at blive partikulær, er det også, sjovt nok, de mest generelle og abstrakte eksempler, der fungerer bedst. Når Thor Hvidbaks ellers velskrevne kapitel om *Rambo III* (1998, Peter MacDonald), for en medieinteresseret, aldrig bliver synderligt interessant, er det fordi filmen *udelukkende* tjener som et udgangspunkt for at beskrive og oprulle en serie af partikulære historiske begivenheder. Kapitlet beskriver fænomenet *blowback*, defineret som "uforudsete konsekvenser af hemmelige operationer i fremmede lande" (Hvidbak 2010: 59), med særlig henblik på USA's oprindelige støtte af de afghanske mujahedinere (*inden* det famøse angreb på Twin Towers i september 2001). Dette forhold er efterhånden velkendt og velbeskrevet, og selvom dette unægtelig er interessant, er det svært at se, hvordan referencen til *Rambo III* i særlig grad hjælper til at gøre læseren klogere. De forhold og problemstillinger, som Hvidbak kyndigt beskriver, kunne han problematisk have forklaret uden(om) *Rambo III*, og en handlingsmæssig gennemgang af MacDonalds film synes i den forstand overflødig. Da Hvidbak kort benævner filmseriens "maskuline symbolik" – som en art filmisk pendant til Ronald Reagans machoretorik – savner man desværre nogle konkrete eksempler fra filmen og en mere dybdegående behandling af disse (jf. Hvidbak 2010: 56). Når bølgerne går højt, parafraseres filmens handling og dialog i korte, fyndige uddrag, men aldrig beskriver og behandler forfatteren den audiovisuelle iscenesættelse af historien. Desværre – for et mere vagtsomt medieblæk kunne måske faktisk understøtte og bestyrke de ellers fine samfundshistoriske pointer, som Hvidbak kommer med.

Det, for mig at se, mest interessante bidrag til antologien er da Marc Grønlunds kapitel om *Starship Troopers* (1997), under titlen "Den totale krig". I dette kapitel (kap.4) beskriver Grønlund ikke en konkret samfundshistorisk begivenhed, men nogle grundlæggende psykologiske og sociologiske processer i forbindelse med det at skabe et fjendebillede. Det partikulære blik erstattes her af en generel optik, og her fungerer filmen omvendt som en fin og fascinerende indgang til de abstrakte sociologiske og psykologiske processer. Ja, filmen fungerer netop – som det er bogens hensigt – som en *didaktiseringsmekanisme*, der letter læserens forståelse af nogle potentielt komplekse forhold.

I forbindelse med det at skabe sig et fjendebillede, siger Grønlund, er det typisk for os mennesker:

1. at udtrykke en negativ forventning om fjenden;
2. at betegne fjenden som aggressor og én selv som den defensive part;
3. at foretage en *afindividualisering* af fjenden (hvor enkeltpersoner reduceres til stereotyper);
4. at opdele verden i "dem" og "os";
5. og herved at etablere en egentlig *dehumanisering* af fjenden (hvor fjenden beskrives som dyr og herved fradrages ethvert menneskeligt karaktertræk).

(Jf. Grønlund 2010: 97).

Disse processer, som af Grønlund beskrives både klart og pædagogisk, illustreres da ved henvisning til førnævnte science fiction-film – en let kitschet adaptation af Robert Heinleins koldkrigsklassiker fra 1959.

I gennemgangen af denne film, igen uden synderlig henblik på filmens udtrykskside, illustreres nogle abstrakte psykologiske og sociologiske processer og gøres herved mere konkrete og forståelige – de *konkretiseres*. Og således giver det netop mening at anvende film i forbindelse med beskrivelse af terrorens logik og væsen (fig. 10).



Fig. 4-7: Valget af film som *The Truman Show* (1998, fig.1) og *Alien* (1979, fig.2) over *Rendition* (2007, fig. 3) og *Charlie Wilson's War* (2007, fig.4) må i en bog om terrorisme, i bedste fald, betegnes som kreativt.



Fig. 8-9: Kapitlerne om *Rambo III* (1998) og *Starship Troopers* (1997) repræsenterer det mest partikulære og mest abstrakte af bogens forskellige bidrag – og som sådan det *mindst og mest interessante*.

Desværre er ikke alle af antologiens forskellige filmeksempler lige oplagte, og flere steder forekommer filmen arbitrær eller ligefrem overflødig. Den rette titel til bogen – der bestemt er aktuel og relevant i sin besvarelse af et af vor tids absolutte nøgleproblemer – burde dog rettelig være "Billeder af terror". Denne antologi, uagtet den vellyst og formidlingsglæde hvormed den er drejet, drejer sig ikke om film. Den handler om terrorisme, og filmen er blot en tilføjelse – en måde at gøre et potentielt komplekst og 'langhåret' emne mere populært og salgbart.

Bogen skal altså ikke købes for sine filmiske udgangseksempler, men bør til gengæld anbefales for sin aktualitet, sin skarpe formidling og sin samfundsmæssige relevans. I min anbefaling af bogen vil jeg således henvise til Klafki og *ikke* til Kracauer.



Fig. 10: Reduktionen af den menneskelige fjende til en generel og (tilstræbt) umenneskelig trussel – ofte repræsenteret som et skadedyr, der som sådan kan og bør udslettes – er ifølge Marc Grønlund en gængs mekanisme i forbindelse med krig og terror. Grønlands bidrag er interessant og pædagogisk i sin anvendelse af film, men for samtlige bidrags vedkommende savnes en mere dybdegående behandling af filmens udtryksside.

Fakta

Antologi

Carsten Bagge Laustsen & Kasper Vandborg Rasmussen, *Terror og film*. Aarhus Universitetsforlag 2010.

Citerede kapitler

Grønlund, Marc. "Den totale krig – om *Starship Troopers*", i *Terror og film*, red. Laustsen & Rasmussen, Aarhus Universitetsforlag, 2010, s. 85-103.

Hvidbak, Thor. "USA's afghanske jihad – om *Rambo III*", i *Terror og film*, red. Laustsen & Rasmussen, Aarhus Universitetsforlag, 2010, s. 41-67.

Laustsen, Carsten Bagge. "Kapitel 1. Terror of film – en introduktion", i *Terror og film*, red. Laustsen & Rasmussen, Aarhus Universitetsforlag, 2010, s. 11-40.

Laustsen, Carsten Bagge et al. "Forord", i *Terror og film*, red. Laustsen & Rasmussen, Aarhus Universitetsforlag, 2010, s. 7-9.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)