

Nærsyn på realismen i dansk film

Af [MIMLOLSEN](#)

Birger Langkjærs *Realismen i dansk film* falder på et tørt sted. Den rydder op i en sløset og upræcis begrebsbrug, sætter system i den vægtige tradition for dansk realisme på film gennem de sidste 75 år og fører centrale teoretiske diskussioner om hvad realisme overhovedet er for noget. Derudover rejser den en stribe relevante spørgsmål om realismens forhold til både virkeligheden og dens placering mellem art film og genrefilm. Der er med andre ord meget at komme efter (fig. 1).

Langkjær og realismen

Køkkenvaskrealisme, neorealisme, moderne realisme, poetisk realisme... Der er masser af realismebetegnelser knyttet til filmens verden. Og masser af foranstillede adjektiver, der skal specificere, hvad det er for en realisme, der er tale om. Men den sidste del af ordet, selve begrebet realisme, er både uklart og utilstrækkeligt beskrevet. At det forholder sig sådan kan synes endnu mere besynderligt, eftersom realismen er en af de helt centrale traditioner i dansk film – både før og nu. Formålet med Birger Langkjærs bog er derfor at bringe afklaring i realismeterminologien, men samtidig at tydeliggøre realismen i dansk film med blik for såvel dens historiske som dens systematiske træk.

Feltet bliver ikke mindre mudret af, at ordet realisme bruges i mange forskellige sammenhænge, som rækker ud over den akademiske verden og langt ind i hverdagens sprogbrug.

Ved flere lejligheder slår Birger Langkjær fast, at realismen ikke må forstås som et spørgsmål om en 1 til 1-relation mellem film og virkelighed. Selvom realismen har virkeligheden som domæne, er den en konstruktion:

...som enhver anden type af fiktion er realismen hverken lig med, et vindue til eller et autentisk spor af virkelighed – i hvert fald ikke på måder, der er væsensforskellige fra andre fiktioner. Som enhver anden fiktionstype benytter realismen virkeligheden som sit materiale (hvad skulle fiktioner ellers beskæftige sig med?), lige som den i øvrigt benytter sig af diverse fortælleskabeloner, stilgreb og motiver, som kendes fra andre typer af film. Problemet med at hænge realismen op på virkeligheden er, at 'virkelighed' er et meget omfattende begreb, der ikke bare dækker alt, der er tilfældet, men også vores forestillinger om det, som har været tilfældet, eller som (måske) kunne være tilfældet (Langkjær, 2012: 478).

En af vejene til en klarere begrebsbrug er større mådehold i brugen af betegnelsen realisme, når den knyttes til film. Men hvornår skal en film overhovedet defineres som realistisk?

En kort, en lang – definitioner af realismen som filmpraksis

Langkjær beskriver og analyserer realismen som en filmform, der udspiller sig mellem (den amerikanske) genrefilm og (den europæiske) art film. Den deler i en række aspekter art filmens status som en kunstnerisk seriøs film med en åben form, og er samtidig, som genrefilmen, bredere og mere populær:

Den store strømning og egentlige tradition i dansk film ved siden af komedien er det, der ofte lidt famlende omtales som realisme. Jeg vil mene, at denne realisme udgør en særlig filmtype. Den er en form for skandinavisk mainstream, der traditionelt både har positioneret sig som mere kunstnerisk seriøs og erfaringsnær end genrefilmen (...), der ofte vurderes på deres underholdningsværdi, og som mindre elitær og mere tilgængelig end art filmen (Langkjær, 2012: 83-84).

På denne baggrund ses realismen ikke som en genre, men i stedet som en filmpraksis. Det vil sige et historisk udviklet normsystem, som de enkelte film konsoliderer, udvider og nuancerer.

Den sammentrængte og koncentrerede definition af realismen i film koger Birger Langkjær ned til bare én sætning: *film, der i deres helhed kan betegnes som alvorligt tonede, kohærente og tilgængelige fiktioner, der ikke falder i velkendte genrekategorier* (s. 480). Men bag



Fig. 1: *Realismen i dansk film* af Birger Langkjær udkom i 2012.

den korte version, ligger 6 grundlæggende kriterier for realismen, som flere steder i værket bliver udfoldet og forklaret. Med dem får vi altså et operativt redskab til at blive klogere på, hvornår en film kan betegnes som realistisk.

For det første er realismen fiktion, der ikke handler direkte om virkeligheden.

For det andet er realismen kendetegnet ved at være alvorlig i sin tone eller sit perspektiv. Handlinger i filmen har konsekvenser og vi skal som seere være parate til at acceptere ulykkelige slutninger.

For det tredje er realismen (ligesom genrefilm) en tilgængelig filmtype, hvor personernes motiver og ageren er umiddelbart forståelig på handlingsplanet, således at filmen fremtræder elementært meningsfuld for tilskueren.

For det fjerde er realismens fiktioner kohærente, dvs. at tilskueren ikke er i tvivl om, hvad der er virkeligt inden for fiktionens rammer. Drømme og symbolske lag vil derfor tydeligt være markeret som sådan (i modsætning til f.eks. i art filmen).

For det femte er realismen en ikke-genre. Den kan altså ikke forstås inden for rammerne af velkendte genrer som f.eks. krimi og kærlighed, og den følger ikke som disse en række velkendte regelsæt.

For det sjette er de karakteristiske træk ved realismen globale, de er altså gennemgående for filmen som helhed, og ikke blot enkeltstående realismeeffekter og stiltræk.

No man's land og den sammensatte realisme

Hvad er det *Idioterne*, *Pusher* og *Italiensk for begyndere* har til fælles? Svar: Ingen af dem er realistiske film. Den første fordi der er tale om en eksperimenterende art film med realitetseffekter, den anden fordi det er en realistisk tonet genrefilm (gangsterfilm) og den tredje fordi det er en nyfortolkning af den romantiske folkekomedie med socialrealistiske træk.

Det er ikke altid nemt og uproblematisk at bestemme om en film er realistisk. Og det er en stor styrke ved *Realismen i dansk film* at Langkjær i sit arbejde med at indramme den, hele tiden lader dørene stå åbne for beskrivelser og udredninger af forskellige genrer, undtagelser, film og tendenser der går på tværs og kan skabe usikkerhed om, hvorvidt der er tale om realisme eller ej. Det gør han ved i en række afsnit at afsøge og beskrive grænseområderne – eksempelvis i kapitler om realismens forhold til melodramaet og til genrefilm som besættelsesfilm og kriminalfilm, men også ved at undersøge hvorfor helt konkrete film af bl.a. Erik Clausen og Helle Ryslinge, som man måske umiddelbart ville kalde realistiske, alligevel ikke er det.

Men for at komplicere billedet yderligere, så er det ikke bare de film, der ikke er realistiske, det kan være svært at holde udenfor. Også inden for realismens egne rækker, er det ind imellem vanskeligt at holde orden på de tre realismegrundtyper Langkjær opererer med: socialrealisme, psykologisk realisme og eksistentiel realisme. At samme grund indfører Langkjær derfor betegnelsen *sammensat realisme* om film der trækker på mere end én grundtype.

Dansk realismes prototyper og perioder

Kernen i Birger Langkjær's fremstilling er opstillingen af 3 såkaldte prototyper inden for dansk filmrealisme i spillefilm, nemlig socialrealisme, eksistentiel realisme og psykologisk realisme, hvor de foranstillede adjektiver angiver filmenes konfliktakser. At de er prototyper vil sige, at de kan ses som en slags grundformer eller paradigmatiske eksempler, og i beskrivelsen af dem inddrager Langkjær en kongerække af klassiske filmeksempler, som analyseres og sættes i relation til bogens indledende systematiske og definitoriske udredninger. Han citerer desuden samtidige og senere anmeldelser og vurderinger, forskellige teoretikere bringes på banen, når der er behov for uddybninger, som bidrager til nuanceringen af realismen som filmpraksis, og der ses på (også udenlandske) inspirationskilder, drages paralleller til litteraturen, opstilles modeller, som sammenfatter og giver overblik med meget mere. Derudover rummer Langkjær's kategorisering en vægtig og væsentlig række af nuancerende undertyper til realismen, for eksempel 'didaktisk problemfilm', 'debatfilm', 'ungdomsrealisme', 'historisk socialrealisme', 'handlingsrealisme', 'situationsrealisme'.

Realismeprototyperne dominerer og er bestemmende for hele strukturen i *Realismen i dansk film*. Hvor del I i Langkjær's bog undersøger realismen som begreb og filmpraksis, beskæftiger del II, III, og IV sig over mere end 300 sider med en gennemgang af den klassiske socialrealisme, den eksistentielle realisme og den psykologiske realisme – med inddragelse af deres mange underformer, varianter og grænsetilfælde.

Scoopet er nu, at prototyperne er historisk udviklede. Det vil sige, at de samtidig kan ses i en historisk sammenhæng. I den forstand følger

Realismen i dansk film to spor. Dels et systematisk spor som angår realismens kategorisering i prototyper og forskellige undertyper, dels et historisk spor, som rummer en kronologisk læsning af realismens strømninger i Danmark gennem de seneste 70-80 år.

Den klassiske socialrealisme fra 1944-1961

Realismen opstår i 1940'erne i en periode hvor dansk film som helhed ændrer karakter. Samtidighed og genkendelighed, samt en stigende interesse for almindelige mennesker og deres hverdag, kommer bl.a. på den filmiske dagsorden.

Socialrealismen ses som den oprindelige realismeform i dansk film, og den dominerer i 1940'erne og 1950'erne. Den defineres af Langkjær ved, at der udspiller sig en konflikt mellem individ og social struktur, mellem vilje og mulighed, hvor individet i bedste fald kan forene social tilpasning med en vis grad af personlig integritet. Den sociale struktur kan repræsenteres af forskellige myndighedspersoner, men også ved at personerne på forskellig vis synes styret af noget uden for dem selv.

Eksempler er *Elly Petersen* og *Spurve under Taget* (begge 1944), *Diskret Ophold*, *Ditte Menneskebarn* (begge 1946), *Ta' hvad du vil ha'* og *Soldaten og Jenny* (begge 1947) (fig. 2).

Den eksistentielle realisme fra 1962-1972

I 1960'erne bliver realismens register fornyet og udvidet. Det gælder æstetisk, hvor den nye bølge i danske film i perioden byder på formeksperimenterende træk og en ny brug af genrer, ligesom der ses ændringer i fortælleformen og stilen i kombination med at nye temaer og mennesketyper indtager filmene. Her udfolder de centrale konflikter sig ikke i samme grad i socialt veldefinerede rum, men rykker ind i personerne, som er i splid med sig selv og uden faste værdinormer. Den eksistentielle realisme er, ifølge Birger Langkjær, derfor kendetegnet ved, at hovedpersonen befinder sig i en tilstand af oplevet meningsløshed. Denne krisesituation handler ikke så meget om en indre kamp med sociale strukturer (som i den sociale realisme) eller om personlige relationer eller indre dæmoner (som i den psykologiske realisme). Den eksistentielle realisme vil typisk skildre et individ, der befinder sig i en ubestemt og åben livssituation, hvor sociale rammer og nære relationer spiller en stadig mindre rolle. I praksis er der derfor typisk tale om film med helt åbne slutninger, som – modsat de to andre prototyper – ikke former et fremadrettet projekt for deres hovedpersoner.

Eksempler er *Weekend* og *Dilemma* (begge 1962), *Balladen om Carl-Henning* (1969), *Ang. Lone* (1970), *Giv Gud en chance om søndagen* (1970) og *Kære Irene* (1971) (fig. 3).

Den psykologiske og sammensatte realisme fra 1973-1993

Denne periode er forskellig fra de to foregående, der hver har haft fokus på én prototype, som har været dominerende. I denne tredje periode udvikles der delvist en tredje prototype, nemlig den psykologiske realisme, men ellers er det karakteristiske træk mere sammensat og forskelligartet, hvorfor der også bruges betegnelsen *sammensat realisme*. Den sammensatte realisme pendler mellem det eksistentielle, det psykologiske og det sociale.

Langkjær definerer den psykologiske realisme som prototype ved, at personens mentale tilstande og personlige udvikling er filmens centrale fokus. Det er de indre tilstande og den overordnede udvikling af karakteren, der giver fortællingen fremdrift og udgør dens forløb. Vægtningen af det psykologiske giver filmens tilskuer adgang til at forstå og indleve sig i filmens personer.

Langkjær laver tre snit gennem perioden, hvor han ser nærmere på den sammensatte ungdomsrealisme, der favner både det psykologisk intime og det sociale, på bølgen af børnefilm, der blander realismens tematikker og stiliserende genretæk, og endelig på den psykologiske voksenrealisme, som har fokus på den psykologiske intimsfære. Eksempler på psykologisk voksenrealisme er *Skønheden og udyret* (1983) og *Dansen med Regitze* (1989). S sammensat realisme finder vi bl.a. i *Johnny Larsen* (1979) og *Pelle Erobreren* (1987). S sammensat ungdomsrealisme er f.eks. *Kundskabens træ* (1981) og *Tro, håb og kærlighed* (1983) (fig. 4).

Dansk realisme pt.

I Langkjærs fremstilling bliver realismen ført up to date i bogens femte og sidste del. Her skitserer han udviklingen indenfor dansk film fra midten af 1990'erne og placerer realismen i forhold hertil, ligesom han analyserer forskellige former for kontinuitet, fornyelse og egentlige brud i og omkring realismen. Perioden udfordrer realismen, men på grund af den manglende historisk distance bliver den ikke behandlet lige så tydeligt som de foregående.

Der er 4 tendenser siden midten af 1990'erne, som tegner det overordnede billede af dansk film i perioden:

- *Nye genrer og genreblandinger* dukker frem på den danske filmscene.



Fig. 2: Den sociale tematik og det klare fokus på social arv er med til at definere Bjarne Henningsens *Ditte Menneskebarn* fra 1946 som en klassisk socialrealistisk film.



Fig. 3: Den eksistentielle realisme er, som Birger Langkjær formulerer det, "befolket med søgende, uforløste og undertiden sværmerisk drømmende personer, for hvem selvidentitet og seksualitet frem for social identitet bliver centrale konfliktpunkter". Dette gælder ikke mindst for Palle Kjaerulff-Schmidts *Weekend* (1962).

En *stram dramaturgi* med markant fremdrift og regelmæssige vendepunkter vinder indpas.

- Flere film arbejder med flertydige følelsesudtryk, såkaldte *sammensatte emotioner*, eksempelvis trækker genreblandingerne både på grin og alvor.
- Der opleves en *stor stillemæssig variation* inden for dansk film.

Langkjær peger på, at to af disse tendenser udfordrer den prototypiske bestemmelse af realisme, som har været i fokus i *Realismen i dansk film*. Det er dels den mere strømlinede dramaturgi, dels tilbøjeligheden til at blande alvor med komik. Men ellers er det en pointe, at de tre prototyper – socialrealisme, den eksistentielle realisme og den psykologiske realisme – der alle er udviklet i bestemte historiske perioder, også i dag tilbyder sig som mulige former for en fortsat stærk dansk tradition for realistiske film.

Tre nyere filmeksempler trækkes derfor frem og analyseres nærmere, nemlig Vinterbergs *Submarino* fra 2010 (socialrealisme), Ole Christian Madsens *Prag* fra 2006 (eksistentiel realisme) og samme instruktørs *En kærlighedshistorie* fra 2001 (psykologisk realisme). Herigennem demonstrerer Langkjær, at de tre prototyper kan fungere som systematiske karakteristikker af film også i senere historiske perioder. Mange nye film vil desuden kombinere de tre prototyper, dvs. med Langkjærs begrebsapparat kunne betegnes som sammensat realisme (fig. 5).

Med sit nærsyn på den danske realisme giver Birger Langkjærs *Realismen i dansk film* svar på mange af de uafklarede spørgsmål, der har været forbundet med feltet. Man kunne savne flere og nyere eksempler på dansk realisme og undervejs ønske sig en medie- og kulturhistorisk kontekst at forstå ændringerne og skiftene i prototyperne ud fra. Det kan synes problematisk at udvælge og inddrage samtidige anmeldelser, bl.a. ud fra deres brug af realismebegrebet, når nu terminologien netop er så vag og indifferent. Og man kan undervejs i det primært æstetiske studie af realismen savne billeder, der underbygger de gode analyser og filmiske iagttagelser.

Men bundlinjen er, at *Realismen i dansk film* er en moppedreng af en fremstilling, der tager fat på ikke blot begrebsudredning og –afklaring, men også på at opstille en realisms typologi, som udbygges med prototypiske eksempler, og en rejse gennem realisme i dansk film fra 1940'erne og frem til idag. Det kan man kun blive klogere af.



Fig. 4: I Nils Malmros' *Skønheden og udyret* fra 1983 har instruktøren skiftet perspektiv. Hvor han ofte har haft fokus på barnets eller den unges synsvinkel, er det denne gang den voksnes perspektiv på den unge det handler om. Filmen er et eksempel på det Birger Langkjær betegner som psykologisk voksenrealisme.



Fig. 5: Dansk realisme lever i bedste velgående. Ole Christian Madsens *Prag* fra 2006 ses af Langkjær som eksistentiel realisme.

Fakta

Birger Langkjær: *Realismen i dansk film*, Samfundslitteratur 2012.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/Åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/Åben hele nummeret som PDF](#)