


S T A N D A R D F O R S I D E
T I L
E K S A M E N S O P G A V E R

Udfyldes af den/de studerende

| | | | | | |
|---------------------------|--------------|----------|-----------|----------|---------------------------|
| Prøvens form (sæt kryds): | Projekt X | Synopsis | Portfolio | Speciale | Skriftlig hjemmeopgave |
|---------------------------|--------------|----------|-----------|----------|---------------------------|

| | | |
|---|--|-------------|
| Uddannelsens navn | Dansk BA | |
| Semester | 2. semester | |
| Prøvens navn (i studieordningen) | Medieanalytisk projekt | |
| Navn(e) og fødselsdato(er) | Navn | Fødselsdato |
| | Katrine Villadsen | 20-01-1992 |
| | Mette Donnerborg | 23-05-1989 |
| | Naja Baltsen | 14-03-1991 |
| | | |
| Afleveringsdato | 24-05-2013 | |
| Projektitel/Synopsistitel/Speciale-titel | Nattevagten | |
| I henhold til studieordningen må opgaven i alt maks. fylde antal tegn | 108.000 | |
| Den afleverede opgave fylder (antal tegn med mellemrum i den afleverede opgave) (indholdfortegnelse, litteraturliste og bilag medregnes ikke)* | 93.497 | |
| Vejleder (projekt/synopsis/speciale) | Kim Toft Hansen | |
| <p>Jeg/vi bekræfter hermed, at dette er mit/vores originale arbejde, og at jeg/vi alene er ansvarlig(e) for indholdet. Alle anvendte referencer er tydeligt anført. Jeg/Vi er informeret om, at plagiering ikke er lovligt og medfører sanktioner.</p> <p>Regler om disciplinære foranstaltninger over for studerende ved Aalborg Universitet (plagiatregler): http://plagiat.aau.dk/GetAsset.action?contentId=4117331&assetId=4117338</p> | | |
| Dato og underskrift |  | |
| | 24/5-2013 | |

- Vær opmærksom på, at opgaven ikke er afleveringsberettiget, hvis den overskrider det maksimale antal tegn, som er angivet i studieordningens prøvebeskrivelse. Du/I har dermed brugt et eksamensforsøg.

Table of Contents

| | |
|---------------------------------------|----|
| Indledning | 3 |
| Genrebestemmelse | 5 |
| Suspense-teknikken..... | 9 |
| Neoformalistisk filmanalyse | 10 |
| Remake | 14 |
| Analyse | 16 |
| Stilistisk analyse af lys og lyd..... | 21 |
| Det narrative forhold | 24 |
| Kamerabrug..... | 29 |
| Suspense og surprise..... | 33 |
| Perception | 34 |
| Tidsmæssigt forløb..... | 36 |
| Genrediskussion | 36 |
| Vurdering | 41 |
| Konklusion | 42 |
| References | 44 |
| Bilag 1 | 45 |
| Bilag 2..... | 53 |
| Bilag 3..... | 60 |
| Bilag 4..... | 61 |

Indledning

Igennem de senere år har skandinaviske film flere gange kunne genses som genindspilninger i amerikansk filmformat, hvoraf nogle af dem har fået en større medieomtale såsom *Brothers* (2009) efter filminstruktør Susanne Biers *Brødre* (2004) og *Let the Right One In/ Let Me In* (2010) efter *Låt den rätte komma in* (2008). *Remake* kan ses som en globaliseringsproces (Hantke, 2010, p. 6). Det giver ikke-amerikanske producere ressourcer og større markeder end deres hjemland kan tilbyde (ibid.). Oftest bliver dele af den originale film tabt i transformationen til en remake (Kendall, 2012, p. 170). Remake er især en dominant filmform inden for gysergenren, da gyseren er en international genre, som er let at genindspille (ibid.). Remakes har altid været en stor del af den amerikanske filmhistorie, og 1990'erne var ingen undtagelse (Dirks, u.d.). Dansk film gennemgik en globalisering efter 1990 for at opnå en mere mainstream orientering, der appellerede bedre til det europæiske marked, i et forsøg på at opnå en bedre mulighed for at leve op den klassiske filmkultur, som også på daværende tidspunkt var domineret af USA (Nestington & Elkington, 2005, p. 122f). Den danske filmkultur gennemlevede her en accept af mainstreamgenrer og hentede international inspiration (ibid., p. 123). Denne globalisering af den danske filmkultur og filmsproget var en stor del af 90'ernes udvikling inden for film (ibid., p. 137). Denne mediehistoriske udvikling åbnede sandsynligvis op for muligheder, der gjorde remakes af danske film mere aktuelt.

I 1997 kom den amerikanske genindspilning af filminstruktør Ole Bornedals filmgennembrud *Nattevagten*(1994), hvis remake hedder *Nightwatch* (1997). Det er netop disse film, som vi har valgt at tage udgangspunkt i gennem opgaven, hvori vi ønsker at påvise forskellige og ligheder filmene imellem. Gennem en analyse og efterfølgende diskussion, ønsker vi at vurdere de forskellige virkemidler i filmene og ydermere vurdere, hvorledes disse har indflydelse på filmgenren gennem en genrediskussion, hvori vi vil inddrage en redegørelse for gysergenren, thrillergenren og krimigenren for at diskutere eventuelle brud og overensstemmelser. Sluttelig vil vi forsøge at vurdere årsagerne til diversiteten filmene imellem. Valget af film til videre analyse er faldet på *Nattevagten*, fordi denne film vakte stor medieomtale i sin samtid og siden hen er blevet kategoriseret som et eksempel i dansk gysersfilms historie. Bornedal kan siges at være meget internationalt genreorienteret i forhold til sin kulturelle samtid. Udover *Nattevagten* står Bornedal bag film som *Jeg er Dina* (2002), *Kærlighed på film* (2007) og *Vikaren* (2007). Dermed bevæger Bornedal sig i et filmisk genreunivers,

som spænder fra dramatiske kærlighedsdrama til moderne film-noir og futuristiske thrillere. Han er meget genrebevidst, idet han anvender den amerikanske struktur og er dermed direkte orienteret i forhold til amerikanske genrer, hvilket også ses i *Nattevagten*. *Nattevagten* markerede et filmhistorisk brud med de danske filmtraditioners fortællekunst og bød på en dramaturgi og genrebevidsthed, som var inspireret af Hollywood-stil (Schepelern, u.d.). Dette står i kontrast til 1990'ernes dogmefilm, som netop var en protest mod tidens overfladiske, teknologisk- og økonomisk overlæssede filmstil, hvilket især var kendetegnede for Hollywood (ibid.). Herudover var typiske danske film i denne periode familiefilm som *Krummerne*(1991), kærlighedskomedier som *Kærlighed ved første hik*(1999) samt skildringer af hverdagsrelaterede samfundsproblemer som *Pusher*(1996) var et eksempel på (ibid.). Hermed skilte *Nattevagten* sig ud fra disse filmgenrer. Ydermere fungerede salget af *Nattevagten* som springbræt til et tæt samarbejde med instruktør og producer Sam Raimi, der senere resulterede i, at flere af Bornedals film blev opkøbt af Raimis selskab *Ghost House Pictures*. Heriblandt kan, udover *Nattevagten*, nævnes *Vikaren* (2007) og *Kærlighed på film* (2007) Dette samarbejde har senest resulteret i gyserfilmen *The Possession* (2011), som er produceret i USA med Bornedal som instruktør. Især sidstnævnte film har appelleret stærkt til det amerikanske publikum, mens Nordisk Film oprindeligt sagde nej til at distribuere filmen. Filmen endte dog med at få premiere i danske biografer i 2012, men de danske anmeldere var ikke begejstrede for den (Kjær, 2012)¹. Hermed kan Bornedals genreorienterede filmproduktion anskues til at bevæge sig mod en interesse for det amerikanske filmmarked.

Da der er forskellige anskuelsesvinkler for, hvorledes en remake skal være konstrueret, vil der i denne opgave blive inddraget professor Constantine Verevis' teori om filmremake, hvor fokuspunktet vil lægges på distanceringen mellem originalen og remaken. I Verevis' teori vedrørende remake forekommer flere aspekter end dem, vi i denne opgave vil gøre brug af. Han opdeler bogen *Film Remake* i tre overordnede kategorier, hvoraf vi har udvalgt remake som tekstuel kategori. Det kunne desuden have været interessant at undersøge de to andre aspekter, som, om muligt, kunne have bidraget til en mere bred forståelse af remakes generelt. Disse to fravalgte aspekter inkluderer et overblik over remakes som en industriel kategori, hvor det kommercielle aspekt undersøges, hvilket kan give en forståelse for den mere produktionsmæssige side af en remake, og hermed hvorledes strategier omkring marketing og branding har indflydelse på valget af produktionen af remakes. Den

¹ Se bilag 5

sidste kategori tilbyder et overblik over, hvorledes remaken kan ses som en kritisk kategori, hvor publikums indflydelse bærer en stor del. Der forklares således: "the most important act that films and their surrounding discourses need to perform in order to communicate ... their status as adaptations is to (make their) audiences recall the adapted work, or the cultural memory of it." (Verevis, 2006, p. 130)

Til at belyse den forandringsproces, som *Nattevagten* undergår, har vi valgt at arbejde ud fra en komparativanalyse imellem den danske og den amerikanske udgave med udgangspunkt i den neoformalistiske analyse. Den neoformalistiske metode af filmteoretikerne David Bordwell og Kristen Thompson analyserer filmen ud fra en stilmæssig og en narrativ vinkel. Dette er yderst anvendeligt til at belyse *Nattevagtens* og *The Nightwatch's* behandling af samspillet mellem story og plot i en komparativ analyse. Igennem brugen af den neoformalistiske analyse vil vi kunne sammenligne filmene gennem både stilistiske og narrative træk, hvormed vi opnår en bred forståelse af filmenes virkemidler, hvilket vil kunne føre til en dybdegående komparativ analyse mellem filmene. Ved brugen af den neoformalistiske analyse anvender vi en nærlæsning af filmene, hvor vi vil analysere stilistiske virkemidler såsom lyd, lys og kamerabrug.

I vores projekt nævner vi flere gange ordene "surprise", "suspense" og "uhygge". Begreberne surprise og suspense er en effekt, som både thrilleren og gysergenren gør brug af, hvilket skaber en stemning af 'uhygge' hos tilskueren. Da de tre ord ofte kan minde om hinanden, er det derfor vigtigt at have for øje, at der i denne opgave skelnes klart mellem ordene. Mens ordene "surprise" og "suspense" er begreber, som vi bruger til at forklare effekter af narrative og stilistiske forhold, bruges ordet 'uhygge' udelukkende til at angive en stemning.

Et faktum, der desuden er vigtigt at vide ved gennemlæsning af projektet er, at vi benytter originalfilmens navne på karakterne til at omtale forhold, som begge film indeholder.

I bilag 3 og 4 forefindes et scene-skema over begge film, som vi igennem opgaven vil referer til, når vi omtaler specifikke scener i filmene.

Genrebestemmelse

Da vi i denne opgave har til hensigt at lave en analyse af henholdsvis den danske og den amerikanske udgave af *Nattevagten* med henblik på senere at indlede en genrediskussion og fastsætte hvorvidt

filmen er en thriller, krimi eller en gyser, vil vi i dette afsnit kort redegøre for de to genrer og deres kendetegn.

Ifølge kulturfilosof Noël Carroll er gyserfilm en filmgenre, der har været anvendt som en af de største underholdningsformer inden for filmindustrien i USA i nyere tid (Lillquist, 1995, p. 1). Gyserfilmen formår at skabe en ambivalens hos seeren, da tilskueren ofte føler både fascination og væmmelse, og dermed lægger gysergenren op til en benyttelse af den kognitiv psykologi (Jancovich, 2002, p. 22). Gysergenrens hensigt om at skabe frygt, afsky og gru hos tilskueren, bliver af Carroll hævdet til at være et kendetegn på gysergenren. Denne tilstand af art-horror betegner de tilsigtede følelser, som filmen ønsker at hensætte tilskueren i og ikke nødvendigvis de samme følelser, som hovedkarakteren besidder (Lillquist, 1995, p. 31). Følelsen af art-horror bliver skabt igennem gyserens fremstilling af det ukendte og abnormale, som truer og bekæmper det genkendelige og normale (Lillquist, 1995, p. 137). Det ukendte vil ofte være defineret som samfundets skyggesider, tabubelagte emner eller andre mørke groteske sider, og dermed opnås en polariseret kamp i gyseren mellem det gode og det onde, lyset og mørket og det kendte og det ukendte (ibid., p. 146). Dette ses også i den typiske setting for det narrative forløb, hvor hovedpersonen, eller en gruppe af hovedpersoner, sættes i en truende situation, og dermed forflyttes de fra et kendt territorium til et ukendt territorium (Wallis, Pramaggiore, 2005, p. 358). Denne iscenesættelse af dualistiske emner betyder, at tilskueren bliver vidne til konflikter, hvor udfaldet kan pege mod et godt eller ondt udfald, som Michael Lillquist formulerer det (Lillquist, 1995, p. 144). I gyseren vil der opstå en sandsynlighed for et ondt udfald, og tilskueren hensættes dermed i suspensefyldte situationer (ibid., p. 144). Det er monsterets evne til at skabe en konflikt mellem det gode/velkendte og det onde/ukendte, som teoretikeren Stephen Neal definerer som et af gysergenrens kendetegn (ibid., p. 154). Tematiseringen af monsteret er et definerende element for gyseren (ibid., p. 146), og dette monster kan være i form af både overnaturlige trusler eller mere naturlige trusler. Denne forskel i monsterets udformning har givet grundlag for en opdeling af gyseren i flere subgenre, hvilket filmforsker Rikke Schubarts skriver om i sin bog, *I lyst og død* (1993), hvor hun opdeler gyseren i de fem subgenrer på baggrund af gysets form og fremstilling (Schubart, 1993, p. 76):

- 1) Det dæmoniske gys
- 2) Det videnskabelige gys

- 3) Det psykologiske gys
- 4) Det fysiske gys
- 5) Teenagergyset

Monsteret vil, uanset fysisk form, være kendetegnet af dets brud på normer, regler og konventioner, ifølge filosof Julia Kristevas (Lillquist, 1995, p. 154). Kampen mellem det ukendte og det kendte, som iscenesættes igennem monsterets rolle, pirrer tilskuerens følelse af nysgerrighed gennem suspensskabende effekter (Jancovich, 2002, p. 35). Disse følelser driver tilskueren gennem fortællingen, hvis centrale tema kan anskues ud fra illuminationsplottet (Lillquist, 1995, p. 132). Dette plot indeholder narrative handlingselementer i form af åbenbaringen, opdagelsen, bekræftelsen og konfrontationen (ibid.). Det forklares, at åbenbaringen er den fase, hvor monsteret introduceres for læseren. Opdagelsen er den fase, hvor det går op for de fiktive personer, at det er et monster, der står bag hændelserne. Bekræftelsen betegner den fase, hvor de fiktive personer forsøger at overbevise myndigheder eller hinanden om, at monsteret er skyld i de mystiske hændelser, hvilket fører til konfrontationen, hvor de fiktive personer har erkendt monsteret og derfor nu kan konfrontere det (ibid.). Der kan være store variationer i brugen af førnævnte elementer, samt rækkefølgen disse optræder i (ibid., p. 137).

Thrilleren kan være svært at definere som en konkret genre, da der ofte er tale om en genrehybrid så bred, at den let sammensmelter med andre genrer, hovedsagelig spion-, gys- og krimigenrerne (Rubin, 1999, p. 4). Det er en bred genre, som ikke kan stå alene (ibid., p. 3). Professor Martin Rubin definerer thrilleren således: "the thriller is a response to a modern world that is perceived under normal circumstances to be fundamentally not thrilling" (ibid., p. 15). En afgørende forudsætning for thrilleren er den stærke kontrast mellem to forskellige dimensioner. På den ene side forefindes den oprindelige kontekst, som omfatter sådanne faktorer som heltens eller protagonistens livsstil og socialhistoriske baggrund (ibid.). På den anden side forefindes de elementer, der bryder den almindelige kontekst og dermed omdanner denne kontekst til noget eventyrlystent og ukendt (ibid.). Dog skal man have for øje, at denne tilstand ikke er permanent. "The thriller gives us a double world, which is both extraordinary and ordinary [...] and it remains to a significant extent suspended between those two contrasting sides (ibid., p. 18). Thrilleren fremkalder følelser som angst,

sårbarhed og frygt hos os, og det er netop disse elementer, der skaber spændingen (Rubin, 1999, p. 1). Denne emotionelle ambivalens mellem nydelse og afsky, som thrilleren får tilskueren til at føle, er en del af genren (Rubin, 1999, p. 6). Kodeordet ved thrilleren er suspense (Rosenberg, 1986, p. 46). Dette bevirker, at tilskueren konstant venter i spænding (ibid.). Surprise og suspense er især vigtige i krimithrilleren (Bordwell/Thompson, 2009, p. 325). Elementer som spænding, usikkerhed og suspense er altafgørende for genren og har temaer som eksempelvis bedrag, svig og skumle bagtanker (Bordwell/Thompson, 2009, p. 322). Plottet i en thriller tager ofte udgangspunkt i forfærdelige forbrydelser (Bordwell/Thompson, 2009, p. 322). Spændingen bygges op om hovedpersonen, der med vekslende held, kæmper for at forstå og overleve hændelserne omkring sig (Bordwell/Thompson, 2009, p. 322). Klimaks i en thriller kommer oftest ved udredning af de mange tråde. Thrilleren optræder oftest som genrehybrid, hvilket kan forklares med, at thrilleren, som førnævnt, er let at kombinere med andre genrer (Bordwell/Thompson, 2009, p. 325). Også indenfor denne genre er nysgerrighed altafgørende for at opretholde tilskuerens opmærksomhed, og denne opretholdes ved hjælp af virkemidler som suspenseteknikken (Rosenberg, 1986, p. 46). Denne teknik redegøres for i senere afsnit. Mens gyserfilmen har til formål at frembringe afsky og frygt hos seeren, har thrilleren kun til formål at få seeren til at føle afsky (Bordwell/Thompson, 2009, p. 325).

Suspense-thrilleren defineres i Rubins bog ud fra Charles Derrys *Suspense Thriller* (1988). Heri forklares det, hvorledes en traditionel suspense-thriller adskiller sig fra krimi-film ved manglen af en traditionel detektiv-figur, som i stedet afløses af en protagonist, som enten klassificeres som værende uskyldig eller uprofessionel kriminel (Rubin, 1999, p. 9). Ydermere fastslår Derry, at den føromtalte protagonist er essentiel for suspense-thrilleren, da denne ofte placeres i ukendte situationer, hvor sårbarheden øges og dermed produceres større suspense. (ibid., p. 9)

”In a thriller, we find pleasure in intense sensations – discomfort, anxiety, fear, tension – that might ordinarily be considered unpleasurable, as well as in the ultimate release from such pleasurable unpleasurable sensations.”

Som beskrevet tidligere, er thrilleren en svær størrelse at definere. Dermed forefindes retten til at danne hybrider, de forskellige subgenre imellem. Hvor suspensethrilleren omhandler en uerfaren protagonist, der forsøger at opklare en forbrydelse, så udmærker den psykologiske krimi thriller sig ved, at

morderen afsløres tidligt i historien. Dermed bliver spørgsmålet ikke ”hvem har gjort det?”, men nærmere ”hvad kommer der nu til at ske?” (Rubin, 1999, p. 284). Der forekommer altså større fokus på karakterenes udvikling end opklaringen af mordet. Generelt vil den psykologiske byrde ligge på en karakter, der er tæt på morderen eller den mistænkte. Oftest vil protagonisten i en psykologisk krimi thriller være uerfaren og ”most often the cenral character is just somebody to whom things happen.” (ibid., p. 265).

Krimien er tæt beslægtet med thrilleren, da begge genrer gør brug af spænding og suspense (Rosenberg, 1986, p. 46). Krimifilmen tager udgangspunkt i en forbrydelse, der skal opklares, oftest et mord (Rosenberg, 1986, p. 47). Ofte er hovedpersonen i filmen kriminalbetjent eller privatdetektiv, som har til opgave at løse mordet (ibid.). Krimigenren er interessant at inddrage i vores projekt i forbindelse med thrilleren, da begge filmene tager udgangspunkt i opklaringen af mord.

Suspense-teknikken

Et af de vigtige filmiske virkemidler i en thriller/ kriminalfortælling er suspense-teknikken. Igennem brugen af denne, oplever tilskueren en spænding omkring filmens udvikling, som kobles sammen med stærke emotionelle følelser (Grodal, 2007, p. 128) . Suspense kan sidestilles med følelserne overraskelse og nysgerrighed, men suspense kan ikke forveksles med nysgerrighed, mener Grodal. Idet suspense forudsætter en ”vis form for allegiance, en følelsesmæssig empati for hovedpersonen” (Grodal, 2007, p. 128), står suspense som en modsætning til nysgerrighed. Tilskueren skal gribes emotionelt af spændingens uvished. Suspense adskiller sig også fra overraskelsen idet, at suspensefølelsen er længerevarende og mere intens. I stedet får at få en chok, når bomben sprænges ved bordet, tildeles tilskueren viden om bombens placering, imens hovedpersonen intet ved. Hermed fremsætter tilskueren en række spørgsmål på baggrund af en tildelt viden, som protagonisten ikke ejer: ” Vil han opdage bomben? Når han væk i tide?”. Suspense giver følelsen af en længerevarende ophidselse over historiens uvisse udfald (ibid.). Suspense er ofte opbygget gennem tilskuerens viden, som er større end filmkarakterens, men dette er ikke et kriterium ifølge Grodal, som også argumenterer for, at en personal fortællerrolle kan give suspense gennem en stærk emotionel knytning mellem tilskuer og hovedperson.

Suspense-teknikken er i filmverdenen forbundet med Alfred Hitchcock, som mestrede denne teknik gennem sine film.

Gennem denne opgave, vil vi undersøge brugen af suspense og/eller surprise igennem flere stilistiske og narrative træk, og denne analyse vil kunne ligge til grundlag for vores senere diskussion.

Neoformalistisk filmanalyse

"Films are designed to have effects on viewers" (Bordwell & Thompson, 2008, p. 2). Når en film skal analyseres vil der nødvendigvis være mange bud på, hvorledes denne proces skal gribes an. Vi har i denne opgave valgt at bruge den neoformalistiske filmanalyse, som blev defineret af David Bordwell og Kristin Thompson i 2008.

Bordwell og Thompson ser filmmediet som værende et sammenspil mellem de to principper. Der er her tale om et det narrative og det stilistiske. "We attribute unity to the film by positing two organizing principles – a narrative one and a stylistic one" (Bordwell & Thompson, 2008, p. 55). Hele filmen skal, ifølge denne tankegang, ses som værende et system af forskellige elementer, som alle spiller sammen mod det formål at danne en fuldendt fortælling til seeren. "Like all artworks, a film has form. By film form, in its broadest sense, we mean the overall system and relations that we can perceive among the element in the whole film. " (Bordwell & Thompson, 2008, p. 55). Det er da også tilskueren, der optræder som den drivende faktor (ibid.). Der forefindes herved elementer, som afspejles i den kognitive teori, som der imidlertid vil blive vendt tilbage til senere i denne redegørelse.

Hvis vi som udgangspunkt kigger på, hvorledes Bordwell og Thompson bruger begrebet narrativitet, så tager det sit udspring i tanken om, at stort set alle film har en historie at fortælle. Om end den narrative form, som oftest finder sted i fiktionsfilm, så ses det også, at man bruger en narrativ struktur i forskellige dokumentarer (Bordwell & Thompson, 2008, p. 74). Grundet det faktum, at historier er gængse i forskellige medier, dannes der et sæt forventninger hos tilskueren, når denne skal se en narrativ film. Ofte dannes disse forventninger ud fra, at vi som tilskuer allerede er bekendt med hvilken historie, der skal fortælles. Bordwell og Thompson definerer begrebet således: "We can consider a narrative to be a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space" (Bordwell & Thompson, 2008, p. 75). Der er altså tale om en række begivenheder, der forbindes i et årsags-virkningsforhold. Det er som regel karaktererne, der forekommer som den vigtigste faktor for

forholdet mellem årsag og virkning. Når karakteren reagerer på visse handlinger eller andre begivenheder, så er det klart, at der spilles en rolle indenfor filmens formelle system. Modsat andre former for medier, har filmkarakterer ofte en visuel krop, hvilket gør det nemmere for seeren at gennemskue, hvornår de førnævnte reaktioner forekommer. Som oftest tildeles de forskellige karakterer visse kendetegn². Disse kendetegn bliver en klar indikator for, hvad vi kan forvente af karakteren, efterhånden som filmen udvikler sig. Der skabes altså også her et årsags-virkningsforhold. ”In general, a character is given traits that will play causal roles in the overall story action.“ (Bordwell & Thompson, 2008, p. 78). Det er dog ikke kun karakterer, der kan fungere som årsag. Det kan også være forskellige hændelser, der får tilskueren til at forsøge at finde årsagen til hændelserne. Dette kaldes også motiveret årsag.

Som tilskuer afhænger vores engagement i historien af, at vi forstår det system, som historien er opsat efter (Bordwell & Thompson, 2008, p. 75). Der er altså tale om en balancegang, hvor der nødvendigvis må være lige dele af hver komponent. Som Bordwell og Thompson forklarer, er alle komponenter vigtige for historien, men især ”causality” og ”time” er vigtige for en narrativ fortælling, hvilket ikke kun gør sig gældende for film, men også for andre medier. For at forstå en fortælling identificerer vi altså begivenheder og sammenkobler dem efter årsag og virkning, tid og sted.

Som tilskuer lægger vi også mærke til de ting, som ikke direkte bliver sagt eller vist i fortællingen. For at forklare dette fænomen skelner Bordwell og Thompson mellem ”story ” og ”plot” (Bordwell & Thompson, 2008, p. 76). ”The plot explicitly presents certain story events, so these events are common to both domains. The story goes beyond the plot in suggesting some diegetic events that we never witness.” (Bordwell & Thompson, 2008, p. 77). Ergo vil ”story” være de slutninger vi drager ud fra hvad ”plottet” fortæller os.

Som nævnt tidligere er det tidsmæssige aspekt en vigtig komponent for film. Der skelnes her mellem tre forskellige tidstyper: Temporal order³, temporal duration⁴ og temporal frequency⁵. Temporal order⁶ er den proces, hvor vi som tilskuer er mere eller mindre vant til selv at sætte en historie i kronologisk orden. På trods af et flash-back, som umiddelbart bryder med historiens forløb, så

² Oversat fra det engelske ”traits”; ”Along with a body, a character has traits. (Bordwell, 2008, p. 78)

³ Tidsmæssig rækkefølge

⁴ Tidmæssig varighed

⁵ Tidsmæssig frekvens

⁶ I denne opgave tillader vi også at bruge ovenstående oversættelser i senere omtalelse af tids-elementet.

formår tilskueren at omarrangere hændelserne, som de logisk ville forekomme (Bordwell & Thompson, 2008, p. 80). Temporal duration er i al sin simplicitet den tidsramme, som filmen bevæger sig indenfor. Her kan der være forskellige variationer. En historie kan fortælles over et kort tidsforløb eller et længere historisk perspektiv. Temporal frequency handler om, hvor ofte en ”story”-hændelse forekommer i filmen. Som oftest forekommer dette kun en enkelt gang, dog kan det forekomme, at den story-hændelse, som vises som det første i filmen, vender tilbage senere. Vi ser altså den samme begivenhed to gange. I tiden mellem visningen af de to begivenheder har seeren eventuelt modtaget flere informationer, som gør det muligt for seeren at forstå den oprindelige begivenhed. De ovennævnte tidsbegreber er alle sammen med til at manipulere historien og illustrerer, hvorledes tilskueren er med til at finde fornuften og meningen med den narrative film.

For at det narrative kan fungere, må der nødvendigvis være nogle formmæssige krav, som bliver opfyldt. Filmen, som medie, kan drage fordel af, at skelsættende elementer kan understreges af forskellige stilistiske metoder. Disse stilistiske virkemidler kan deles op i følgende kategorier; lyd, fotografering, klipning og mise-én-scene.

Lyden kan deles op i tre forskellige kategorier: musik, dialog og reallyd. Haastrup understreger, at lyden som oftest er en overset faktor, men ikke desto mindre har en stor indflydelse på, hvorledes filmen opfattes (Rose, 2009, p. 262). Den første kategori, som indeholder musik, udfolder sig som regel som underlægningsmusik, hvilken igen kan deles op i flere underkategorier. *Lede-motivet* er en af de mest karakteristiske elementer, når der er tale om det narrative. Det vedrører den situation, hvor et stykke musik følger en karakter således, at tilskueren opnår en association, når den givne musik spilles. Underscoring refererer til brugen af musik, som virker harmoniserende eller imiterende til billedsiden (Haastrup, 2009, p. 262). Såfremt underscoringen fuldkommen imiterer en persons bevægelser eller en givne begivenhed, er der tale om *mickey mousing* (Haastrup, 2009, p. 262). Ydermere forefindes den *kontrapunktiske musikbrug* (Haastrup, 2009, p. 262), der indebærer, at musikken står i skærende kontrast til den scene, der udspilles. Dette er eksempelvis brugt i filminstruktør David Lynch’ *Blue Velvet* (1986), hvor titelsangen, med sine smukke toner, er som underlægningsmusik til åbningssekvensen og fortsætter idet, ægtemanden dør af et hjerteanfald. I forhold til kategorien dialog, er der i ordets forstand tale om den dialog, der foregår karaktererne imellem. Dialogen er med til at konstituere handlingen og udvikle karaktererne og dermed også tilskuerens opfattelse af disse, hvilket bliver en vigtig forudsætning for tilskuerens forståelse af filmen

(Haastrup, 2009, p. 263). Reallyld indeholder, som ordet også indikerer, de lyde, som ikke kan kategoriseres som værende musik eller dialog (Haastrup, 2009, p. 263). Eksempelvis kan der være tale om gadelyde eller andre omgivelsesdannende lyde.

Fotografering hentyder til de billeder, som udgør filmen. Der er altså nu fokus på det rent visuelle. Det fastslås, at der forefindes seks indstillinger for kameramotivet: *super-total*, *total*, *halv-total*, *halv-nær*, *nær/close-up* og *ultranær* (Haastrup, 2009). Endvidere er det muligt at placere kameraet i forskellige perspektiver. Her kan være tale om *fugleperspektiv* (Haastrup, 2009, p. 253), hvor kameraet filmer oppefra, eller *frøperspektiv*, hvor kameraet filmer nedefra. Kameraet kan bevæge sig på forskellige måder, enten horisontalt om egen akse, hvilket kaldes *panorering*, vertikalt om egen akse, også kaldet *tilt*, og endeligt *tracking*, hvor kameraet bevæger sig på skinner således, at det gøres muligt at filme objekter, der bevæger sig i en parallel bevægelse (Haastrup, 2009, p. 254). Hastighed, er sammen med de andre faktorer, også en vigtig del af kameraføring. Her gøres det muligt at vise en handling i langsomt eller hurtigt tempo, også kaldet *slow-motion* og *fastmotion* (Haastrup, 2009, p. 255).

Mise-en-scene beskriver iscenesættelsen af alle omgivelser foran kameraet. Bordwell og Thompson skelner mellem følgende kategorier: *Setting*, *kostumer og makeup* og *lyssætning*. *Setting* beskriver fortællingens tid, rum, miljø og forholdet mellem karaktererne (Haastrup, 2009, p. 257). *Kostumer og makeup* er med til at understrege de karakterer, der portrætteres. Hvis fortællingen foregår i en specifik tid, er kostumer og makeup med til at overbevise tilskueren om, at filmen er en realistisk skildring af denne tid (Haastrup, 2009, p. 259).

Når man taler om personkaraktererne i en film, er der ofte tale om en eller flere hovedpersoner. Der er som regel altid en hovedperson (protagonist) og en modstander til denne (antagonist) (Rose, 2010, p. 237). Nogle personer registrerer vi kun tilstedeværelsen af, men såfremt de optræder oftere, kan de centrere vores opmærksomhed (Grodal, 2007, p. 89). Dette kaldes både *karaktercentrering* og *alignment* (ibid.). Alignment gør, at vi som tilskuere opnår en tilknytning til karakteren, og derved opstår en *allegiance* mellem tilskueren og karakteren (ibid.). Allegiance opnås, hvis karakterens handlinger sker ud fra motiver, vi kan sympatisere med (Rose, 2010, p. 242). Herved lever karakteren op til vores *person schemata*, og vi kan føle empati og sympati for denne (ibid., p. 241f). Det er ikke ualmindeligt i film, at karaktertrækkene tydeliggøres ved, at personen gentagende gange udfører handlinger, som definerer hans/hendes karakter. Denne gentagelse kaldes *redundans*

(ibid.). Centrerede levende væsener skaber forventninger baseret på, at vi simulerer personens oplevelser, som er cue'de af filmen⁷ (Grodal, 2007, p. 89). Jo længere tid en person er i centrering, jo dybere har vi tilskuere interesse i at følge denne person (Grodal, 2007, p. 90). Allegiance kaldes også karaktertilknytning og er derved afhængig af karakterens centrering. Sympati er derfor også et produkt af længerevarende centrering. Under film identificerer man sig ofte med en eller flere af karaktererne. Vi, som seere, identificerer os ikke med skuespilleren fra den virkelige verden, men med den karakter skuespilleren agerer i den diegetiske verden (ibid.).

Bordwell opdager i starten af 1980'erne, hvorledes den kognitive filmteori og den neoformalistiske analyse kan komplimentere hinanden. I sin bog *Narration in the fiction film* (1985) argumenterer han for, at en film skal ses som en aktiv perceptionsproces. Filmens plot giver os ledetråde, på baggrund af hvilke, tilskueren kan drage slutninger og dermed skabe en sammenhængende story. Meningen med den kognitive teori formuleres således:

"The spectator thinks" (...) the viewer must do more than perceive movement, construe images and sounds as presenting a three-dimensional world, and understand oral or written language. The viewer must take as a central cognitive goal the construction of a more or less intelligible story."
(Bordwell, 1985, p. 33).

Bordwell forklarer, hvorledes en tilskuer går til en film med en klar fornemmelse af, hvad der skal forekomme for at filmen fremstår som fremragende og troværdig. Udover disse forventninger er tilskueren klar til at være med til at konstruere filmen og sætte små stykker ind i en større sammenhæng (Bordwell, 1985, p. 34).

Remake

"A remake is generally considered a remake of another film." (Verevis, 2006, p. 82). Når målet er at forstå teorien bag remakes, så er det først og fremmest vigtigt at forstå forskellen mellem adaption og remake. Hvor adaption refererer til omskrivning fra et medie til et andet, så henvender remake sig udelukkende til den situation, hvor en film indspilles på ny. I forhold til denne opgave er der tale om en remake, hvilket vil ligge til grund for, at der i dette afsnit kun redegøres for netop dette fænomen.

⁷ Cue = de informationer, der er beregnet til at styre tilskuerens opmærksomhed

Verevis skriver således, udfra Robert Stam:

“Film adaptations – we could include remakes – are understood as hypertexts (new films) derived from preexisting hypotexts (literary or other textualised sources) that have been transformed through a particular series of operations, including selection, amplification, concretization, actualization, critique, extrapolation, analogisation, popularization, and reculturalisation.” (Verevis, 2006, p. 83).

Ifølge Verevis søger de tekstuelle beskrivelser af remakes at afgrænse gentagelser af specifikke narrative funktioner. På denne måde kan der skelnes mellem filmens semantiske og syntaktiske elementer (Verevis, 2006, p. 84). De semantiske elementer bruges til at definere en film eller en genre ud fra nogle fælles ligheder såsom karakter typer, objekter og lokaliteter. Den syntaktiske fremgangsmåde søger at undersøge de relationer, der etableres imellem de semantiske elementer og måden disse er organiseret for at skabe en narrativ struktur (Verevis, 2006, p. 85). Som Verevis beskriver det, forefindes tre kategorier af remake. For at en remake kan kaldes tæt eller direkte⁸ forudsættes det, at remaken rent semantisk og syntaktisk forekommer som værende meget nær originalen. Som kontrast hertil findes transformeret og forklædt remake⁹, som har mindre ændringer til de syntaktiske elementer, men som ændrer radikalt i de semantiske elementer, hvor karakternavne, køn, race, det tidsmæssige aspekt og endda genren ikke matcher originalen. Som en tredje kategori af remakes findes *non-remakes*, som tager så stor afstand fra originalen indenfor både de semantiske og syntaktiske elementer, at der nærmere kan tales om en lighed indenfor genre eller produktion, men næppe en lighed mellem remake og original. Dog understreger Verevis, at der disse tre kategorier imellem er tale om en gradforskelle, som strækker sig fra tæt remake i den ene ende og non-remake i den anden (Verevis, 2006, p. 85). ”As in the case of genre, the most productive textual account of remaking locates the remake not simply in a similar semantics or syntax, but in the intersection of a common semantic and a common syntax”. (Verevis, 2006, p. 85). Et eksempel på en tæt remake ses i filmen *Pride and Prejudice*, hvor originalen af Robert Z. Leonard fra 1940 i første omgang er en adaptation fra

⁸ Frit oversat fra Constantine Verevis' termer: "close or direct remakes"

⁹ Frit oversat fra Constantine Verevis' termer "transformed or disguised remakes"

litteraturen, og senere blev til en remake af instruktør Joe Wright i 2005. *Låt den rätte komma ind* (2008) er et eksempel på en film som er lavet til en transformeret remake ved filmen *Let Me In* (2010). Ved filmen *Disturbia* (2007) ses et eksempel på en non-remake, idet denne har fundet inspiration fra filmen *Rear Window* (1954).

En remake er konstrueret med visse begrænsninger. Verevis forklarer, at remakes “is not a faded imitation of a superior authentic text” men nærmere en “citation” som sættes ind i en ny sammenhæng (Verevis, 2006, p. 83).

Analyse

For at opnå en velbaseret og saglig diskussion om betydningen af forskelle og ligheder imellem *Nattevagten* og dens remake, *Nightwatch*, vil vi benytte den neoformalistiske tilgang til en næranalyse af filmenes karakterer, kameravinkling, lyd, lys, narrativitet, setting og anslag.

Den mest bemærkelsesværdige forskel filmene imellem, findes i det narrative forløb. Dette anskues allerede i anslaget, som er filmens indslusningssekvens, hvori tilskueren præsenteres for filmens stemning, historie og tematik (Larsen, 2003, p. 110). Anslaget kan anskues som en appetitvækker, der skal fange og fastholde tilskuerens opmærksomhed. Det danske anslag varer omkring 3,5 minutter,

hvoraf den første scene varer næsten 2 minutter (00.27-02.18). I denne scene panorerer kameraet rundt i lejligheden, mens man i baggrunden hører lyden af et selskab. Kameraets bevægelse giver fornemmelsen af, at denne optræder som en observatør, og effekten heraf er



en latent uhygge, som ligger

Billede 1

under lyden af latter og god samtale. Kameraets tur rundt i lejligheden giver en masse ekspositionelle oplysninger om

karakterne, som bekræftes senere i filmens udvikling: vi ser et rodet skrivebord med mapper, som tyder på eksistensen af et arbejdsomt menneske, hvilket bekræftes af bogen med titlen ” Erhvervsretten”, som ligger på sengebordet. Tilskueren kan altså forvente at møde en person, som beskæftiger sig med jura og som befinder sig i et parforhold, hvilket billederne på sengebordet afslører. Derudover afslører anslaget også filmens kommende dramatik igennem fremvisningen af en opslagstavle, hvorpå der hænger et billede af en person, som tilskueren efterfølgende vil kunne genkende som Martin, og et avisudklip, hvor ordet ”Morderen” står på (Billede 1). Igennem filmens story vil tilskueren forstå, at denne billedopsætning er en fremvisning af filmens plot, idet billedopsætningen kan antyde, at morderen vil befinde sig tæt på Martin, og den kan også pege mod den kommende mistanke om Martin som værende morderen.

Imens kameraet bevæger sig rundt i huset, vises filmens credits med bleggul skrift. Efter denne rundvisning, klippes der til scene to. Her bliver vi introduceret til karakterne og deres indbyrdes forhold. Jens’ rolle som en rebelsk mønsterbryder introduceres igennem hans stærke modvilje over for forslaget om at spille Trivial Pursuit, da han ikke vil være en del af den intellektuelle gruppering, og hans efterfølgende konstatering af, at ”vi er ikke engang fyldt 30 og vi kan ikke feste mere [...] Hold kæft, hvor er vi kedelige!” (00.02.50). Denne sætning fungerer som et kickstart til filmens ene storydel, hvori Martin og Jens udfordrer rammerne for deres borgerlige tilværelse igennem en ekstrem udfordringsleg. Sætningen fungerer også som et set-up, der kulminerer i et pay-off i filmens slutning, hvor de begge ender med at indgå i det borgerlige liv ved at gifte sig. Hertil konstaterer Jens, at ”vi ligner fuldstændig vores forældre”(01.42.20).



Billede 2

Anslaget fremviser også et ambivalent forhold mellem Martin og Jens, som er præget af både venskab og konkurrence. Martin tager et greb om Jens’ nakke og konstaterer, at ”jeg har fødselsdag, jeg bestemmer.” (00.02.25). Musikken stopper,

og der klippes til en vinkel, hvori vi ser Jens kigger op på Martin. Jens er nu i en underlegen stilling

(Billede 2) og vælger at bryde med denne, ved at kalde Martin en ”barnerøv” og konstaterer grinende, at han ikke kan ”bestemme en skid”. Martins greb kan både anses som en kammeratligt greb og som en truende magtdemonstration, som Jens vælger at opponere imod. Scenen byder på et latent magtkonkurrence imellem drengene, som udløses i latter og humor, hvormed venskabet toner frem over magtdemonstrationen. Denne magtdemonstration, med samme halvt truende og halvt venskabelig nakkegreb, dukker op senere i filmen (scene 21), hvor Jens griber fat om Martins nakke, trækker hans hoved let ned og demonstrerer hermed sin magtposition. Også denne scene ender i latter, men som tilskuer fornemmer man tydeligt det underliggende opgør igennem den truende underlægningsmusik.

Anslaget præsenterer også mordet på en prositueret, som et indslag i tv’et, og dette bryder den hyggelige stemning og optager karakternes opmærksomhed. Hermed introduceres også politikommisæren, Peter Wörmer. I sin fuldskab vælter Jens uopmærksomt en rødvin ud over bordet, hvis indhold vælter ud samtidig med, at Peter Wörmer fortæller om mordet som værende et knivdrab. Der foregår effektfulde klippinger mellem det blåfilterede tv og den røde væske, som kan give tydelige associationer til blod. Efterhånden som filmens story udvikler sig, kan tilskueren skabe en forbindelse mellem vinens association til blod og Wörmers rolle i filmen.

Sluttelig præsenteres informationen om Martins ansættelse på det nye arbejde, som Lotte finder uhyggeligt og frastødende. Denne reaktion vil tilskueren senere i filmens handling, kunne anskue som en tiltænkt implicit advarsel om jobbet kommende konsekvenser idet, at det er Martins tiltrædelse på jobbet, som kickstarter filmens anden story. Denne story er båret af Martins gradvis større involvering i mordet på de prostituerede og opklaringen af disse.

I den amerikanske udgave fungerer denne story som filmens eneste dominerende story, hvilket også tydeligt fremgår af anslaget. I modsætning til det danske anslag, som starter med en præsentation af karaktererne og deres forhold, starter det amerikanske anslag in medias res, hvori det bestialske mord af en prostitueret foregår i scene et. Her i anslaget bliver det allerede fra første øjeblik tydeliggjort, at kameraet fungerer som en repræsentant for en ukendt person. Kameraets rolle som personrepræsentant ophører i den amerikanske udgave, da der klippes til de blafrende hvide gardiner og en pippende fugl, imens kvindens monolog lyder: ”Do you want me to die, honey? Please let me die for you”. Denne sætning anslår filmens dominerende story, da det netop er mordene på de prostituerede, som bliver filmens omdrejningspunkt. Den efterfølgende scene fremviser en skræmmende setting med kvinden liggende som et lig på bordet. Scenens uhygge bliver dog modstillet af den kontrapunktiske

musik, som den ukendte mand sætter på kassetteafspilleren. Musikken er livlig i takten og senere i filmen, optræder denne musik igen i filmens anden mordscene. Dermed benyttes sangen som et set-up med senere pay-off.

Kameraet viser aldrig den udøvende person, men i stedet hans handling: hvordan han lukker vinduerne, slukker lysene og ikke mindst hvordan han svinger kniven over kvinden. Hermed skabes der her en suspens-effekt, idet morderens identitet forbliver ukendt. Kameraet filmer ofrets øjne i et totalnær udsnit, hvor hendes usikkerhed og frygt tydeligt træder frem igennem flakken af øjnene og tåredannelse. Lyden af klingende stål, foregår som en off-screen lyd (Bordwell & Thompson, 2008, p. 279), hvoraf virkningen bliver en større spænding og nysgerrighed. Ligesom tilskueren, reagerer kvinden nervøs over lyden og fremstiller spørgsmålet, som tilskueren brænder inde med: ”What’s that?”. Tilskueren opnår en stor nysgerrighed, som ikke kan forveksles med suspense, idet der ikke er opnået en allegiance med kvinden. Spændingen afløses, da det vises igennem et spejlbillede, at der er tale om en kniv. Imens hendes nervøsitet øges, overtones musikken langsomt af en stigende underlægningsmusik, som markerer den voksende uhygge. Herefter stiger tempoet markant imens mordet foregår. Under mordet forekommer der mange klip, hvor morderens identitet forbliver ukendt, og til sidst filmes kvindens, nu, døde øjne. Den store fokus på øjnene fungerer ligeledes som et set-up, da dette er de legemsdele, som morderen fjerner som en slags signatur.

Som benævnt, forekommer der en første og anden del i det amerikanske anslag, som tilsammen varer dobbelt så lang tid som det danske anslag. Anden del af anslaget (02.20-06.20), er båret af fortæksterne, credits, samtidig med at tilskueren præsenteres for mordsagens udvikling igennem tv-klip og hovedpersonerne introduceres. Tv-klip flimrer frem, hvori politiinspektøren Thomas Cray interviewes om mordets opklaring og udvikling. Herigennem får tilskueren informationer om mordet og tidligere mord. Derudover forekommer der også latter, som tilhører det middagsselskab, som filmens hovedkarakterer deltager i. Scenerne med rulleteksterne er holdt i blålige toner, mens scenerne med Martin, James, Marie og Kathrine bliver holdt i et almindeligt farveskema. Karakterne bliver introduceret samt en antydning af det problematiske forhold mellem Marie og James. Anslaget afsluttes med Thomas Crays kommentar om, at morderens tid ”is running out” og hermed fastslås det, at der vil forekomme et snarligt klimaks. Anslaget anden del er præget af en mystisk stemning i kraft af den pirrende underlægningsmusik, latteren og de flimrende blåfilter-billeder giver en nærmest psykedelisk effekt.

De to anslag giver meget forskellige forventninger til filmene, som tilskueren, ifølge Bondebjerg, bearbejder igennem forskellige skemaer. Disse skemaer er etableret igennem vores erfaringer, kulturelle og sociale kontekster (Bondebjerg, 2005, p. 20) og vi benytter disse til at bearbejde de strukturer, som filmen præsenterer os for. I det amerikanske anslag skabes der en tydelig forventning om en film, hvor omdrejningspunktet vil være opklaringen af et mord og igennem tilskuerens prototype-skema, kan tilskueren klassificere den som en krimi, thriller og/eller gyser. Karakternes præsentation er meget kort, og der gives næsten ingen ekspositionelle oplysninger om disse. I modsætning hertil fremstår karakterne som det største fokus i det danske anslag, hvor mordet blot forekommer som et indslag i tv'et. Hermed ligger det ikke op til, at tilskuerens via prototype-skemaet nødvendigvis vil have en forventning om at se en krimi, gyser eller thriller, men måske et psykologisk drama, som involverer forholdet mellem de fire karakterer. Igennem filmenes udvikling vil tilskueren konstant benytte sine etablerede prototype-skemaer, template-skemaer og måske også procedure-skemaer (Bondebjerg, 2005, p. 21) til at bearbejde filmenes givne data, og sandsynligvis ændres tilskuerens forventning og forståelse af filmenes narrativitet flere gange. Denne proces vil, efter filmens slutning, sandsynligvis give tilskueren en klar forståelse af filmens overordnede narrative forhold og vil kunne bidrage til at vurdere om, hvorvidt de to anslags forventningshorisonter er troværdige i forhold til filmenes genreangivelser, hvilket vil være en del af denne opgaves senere genrediskussion.

Igennem ovenstående analyse af de to films anslag, fremstår det, at anslagene giver forskellige forventningshorisonter til filmenes narrativitet. I det amerikanske anslag fremstår mordet på den prosituerede som en bærende del, mens karaktererne og deres indbyrdes forhold står i centrum for det danske anslag. Denne diversitet i filmenes narrative forhold bliver en af de største forskelle mellem den danske og amerikanske filmudgave af *Nattevagten*. Begge film følger samme plot: Martin får, som nattevagt på Retsmedicinsk Institut, en større og større indsigt i sagen om de bestialske mord på prostituerede, hvor han til sidst ender med at blive hovedmistænkt heri grundet hans og Jens' forbindelser til Joyce, som de har opnået gennem en ekstrem udfordringsleg, samt hans forhold til politikommissær, Wörmer. Det viser sig nemlig, at Wörmer er den ukendte morder, som nu prøver at få beviserne til at pege mod Martin som morderen. Martin må kæmpe for at bevise sin uskyld og redde sit eget og Kalinkas liv. Dog formidler begge film ikke plottet ens gennem deres story. I den amerikanske story er det Martins arbejde som nattevagt og hans gradvise større implementering i mordene, som er

det dominerende narrative forhold. I den danske story foregår der derimod også en anden dominerende storydel; nemlig den historie, hvori karaktererne udvikler sig selv og deres indbyrdes forhold. Denne story fremstår ikke som et selvstændigt narrativt forløb i den amerikanske udgave, men fungerer i stedet som brudstykker, der supplerer den dominerede mordhistorie, hvilket vil uddybes i vores diskussion.

Trods de to forskellige story-forløb, er begge films stilistiske forhold præget af et narrativt forløb i to adskilte miljøer: Martins privatsfære og Martins arbejdssfære. Inden for hvert miljø udvikles der forskellige konflikter. I Martins privatsfære ligger hovedkonflikten i den identitetsproces, hvori Martin og Jens udfordrer hinandens personlige grænser og værdier i et opgør med småborgerligheden. I den danske filmudgave er det også i denne sfære, at alle karakterne på hver sin måde udforsker kærligheden og dens grænser. I Martins arbejdssfære er hovedkonflikten orienteret om de prostitueredes lig, hvis tilstedeværelse og opklaring påvirker Martins arbejdsforhold i stor grad. De to sfærer er opdelt af forskellen på dag og nat. Om dagen har vi som tilskuere fornemmelsen af sikkerhed, da det er i dette tidsrum, at story-forløbet om karakterernes udvikling hovedsageligt foregår. Natten er derimod præget af Martins arbejdssfære og det er her, de angstfremkaldende elementer forekommer.

Stilistisk analyse af lys og lyd

Denne narrative kontrast mellem dag og nat, bliver også understøttet af filmenes lysbrug. I begge film foregår story'en om sommeren, hvilket øger kontrasten mellem dag og nat. Dagen er meget lys, og skiftet mellem hverdagen/dag og arbejdet/nat på Retsmedicinsk Institut står meget skarpt. Dette ses tydeligt i den amerikanske version i scene fire, hvor Martin skal ind på instituttet for første gang. Vi ser instituttet i en billedbeskæring, hvori hele bygningen vises i total. Det er endnu lyst, om end lyssætningen peger hen imod kommende skumringstid. Helt anderledes bliver lyssætningen inde på

instituttet, hvor der benyttes meget low-key lighting og backlightning. Effekten heraf bliver

To eksempler på clairobscure-effekten



Billede 3

clairobscure (Billede 3), hvor der fremstår meget belyste og meget mørke områder i mise-en-scenen (Bordwell & Thompson, 2008, p. 130). Dermed fremstår scenerne som værende meget skyggefulde og karakterne bliver svageligt belyst, hvilket styrker stemningen af uhygge og dramatik. Denne lyssætning benyttes også i den danske filmversion, hvor lyssætningen bliver brugt i høj grad til at markerer en voksende uhygge. Dette ses tydeligt ved belysningen af præparatsalen¹⁰ i den danske udgave. Første gang, Martin besøger rummet, er belysningen klinisk, kølig, men dog ikke specielt skræmmende, hvilket kan hænge sammen med Martins følelser, som virker til at være mere præget af nysgerrighed end skræk. Men allerede gangen efter, hvor den uhyggelige stemning begynder at pirre karakteren og tilskueren, fremstår præparatsalen i et sygeligt gulligt lys, som bliver kendetegnet for dette rum. Denne gullige farve går igen gennem filmen (Billede 4): i opstartsteksterne i anslaget, som farven på klinkerne i gangen ved lighuset, lampens belysning i gangen og ikke mindst som farven på formalinvæsken.

¹⁰ Rummet hvori ligdele er lagt i formalinvæske

Samme effekt benyttes ikke i den amerikanske udgave, hvor præparatsalen fremstår konsekvent i et gulligt lys, der dog ikke indeholder samme sygelige nuance.

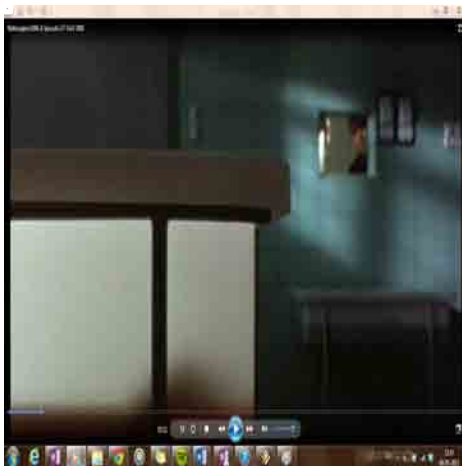
Nightwatch



Nattevagten



Nightwatch



Nattevagten



Billede 4

Efterhånden sammenkobles de to sfæres og de uhyggelige elementer forekommer ikke kun om natten på instituttet, men også ved højlys dag. Dette skift indtræder, da Joyce myrdes i scene 44 i den amerikanske version og i scene 48 i den danske version. Scenen benytter ikke lyssætningens mulighed for at skabe en uhyggelig stemning, som i settingen på instituttet, og heller ikke lyden fungerer i samspil med den dramatiske handling, idet der høres børnestemmer i baggrunden og den diegetiske

musik fungerer kontrapunktisk med sine livlige, muntre tone. I den amerikanske udgave benyttes sangen ” This Old Man”, som er en børnesang, mens sangen ” Lille Lise let på tå” anvendes i den danske udgave. Lektor Birger Langkjær påpeger i sin bog, *Den lyttende tilskuer: perceptioner af lyd og musik i film*, at sangen, som omhandler kvinder, der er ”lette på tråden”, i samspil med det bestialske mord, kan fungere som mandekønnets aggressive dominans over kvindekønnet (Langkjær, 2000, p. 214). Den kontrapunktiske brug af musikken bevirker, at der skabes en stærkere effekt af morbide stemning i scenen. Den hyggelige stemning, som sangen skaber, spoles, og sangen associeres i stedet med noget grotesk og morbide. Denne effekt styrkes, da Wörmer senere i filmen nynner sangen i scene 61 i den amerikanske version og scene 55 i den danske, og dermed opdager Kalinka, at han er morderen. Hans nynneri fungerer her som et pay-off til det oprindelige lydspor, som allerede bliver introduceret i anslaget i den amerikanske udgave.

Det narrative forhold

Med førnævnte scene (44/48) ødelægges den opnåede narrative balance mellem dag og nat. Ligeledes er det også i denne scene, hvor morderen afsløres for tilskueren og dermed ændres fortællestrategien. Narrativiteten ændrer sig fra en begrænset fortællestrategi med bunden personal indsigt til Martin, til en ubegrænset narrativitet (Gitte Rose, 2009, p. 238). I det tilskueren ved, at politikommissæren er morderen, mens Martin endnu ikke har opnået denne viden, skabes der en stærk suspense. Ved at morderen afsløres, bliver filmens plot også afsløret, hvormed tilskueren får mulighed for selv at sammensætte plottets informationer til en fuldendt story. Hermed bliver filmen en aktiv perceptionsproces, og filmen benytter en perceptions-baseret struktur (Bondebjerg, s. 22). Indtil afsløringen af Wörmer som morderen, har fortællingen givet information om Jens, som tilskueren via sine prototype-skemaer og template-skemaer, sandsynligvis har bearbejdet til en konklusion om, at Jens er forbryderen.

Jens' karakter fremstår igennem begge film som usympatisk, useriøs, rebelsk og på grænsen til anarkistisk. Han prøver konstant at bryde ud af normerne ved bevidst at bruge grænseoverskridende adfærd, hvilket blandt andet ses, da han sniger sig ned i lighuset og udgiver sig for at være et lig med henblik på at skræmme Martin i scene 29, og da han brækker sig i kirkens døbefond i scene 35.

Derudover har Jens en meget amoralsk karakter i filmen, hvilket især kommer til udtryk, da han nedgør og ydmyger Joyce på restauranten (scene 32) i en sådan grad, at scenen fremstår som en af de meste ubehagelige episoder i den danske filmversion. Dog fremstår Jens i den danske filmudgave med flere følelsesparametre end James gør i den amerikanske udgave. I den danske filmudgave kan der argumenteres for, at Jens gennemgår en identitetskriser, som kommer til udtryk i scene 21, da han fortæller Martin, at han ”brækker sig over det hele”. Han udtrykker usikkerhed omkring sin person idet, at han anskuer sig selv som ” et dumt svin” og nedgør sine egne handlinger. Denne usikkerhed omkring hans person og handlinger kommer også til udtryk efter gudstjenesten (scene 36), hvor han kæmper med at sige til Lotte, at han elsker hende og kommer med ambivalente udtalelser som ”jeg elsker dig nok”.

Jens’ karakter er på mange måder meget usympatisk, og dette understreges flere gange i filmen ved hjælp af redundans. På trods af disse karaktertræk viser Jens sig i sidste ende at være loyal og modig, idet han redder Martin og Kalinka fra Wörmer. Efter han har skudt Wörmer, bryder han sammen og ryster og græder, og dette udvikler sympati hos Jens’ karakter, idet han for første gang udviser en følsom reaktion. Hermed harmonerer Jens karakter med vores person schemata.

Denne vigtige scene for Jens’ karakter finder ikke sted i den amerikanske udgave, da James ikke bryder sammen efter, at han har skudt Thomas Cray. Dette fravær af følelsesmæssig reaktion er med til at skabe redundans om James’ usympatiske karakter, en redundans, der i Jens’ tilfælde også er eksisterende, indtil han bryder med denne i ovenfor nævnte scene. Hermed opstår der en stor forskel på Jens og James. At vi ikke på noget tidspunkt ser James have et følsomt øjeblik, får ham til at synes kold og distanceret trods hans heltegerning. Derudover synes James at fremstå endnu mere utroværdig og hemmelighedsfuld i den amerikanske udgave, da han konstant mistænkeliggøres med monologer. Dette ses blandt andet i scene 18, hvor James siger:

”Back there at the bar you were exited Martin, right? You felt a rush, you felt good, you felt alive, didn’t you? You see, I didn’t feel anything, nothing. A year ago I would have felt like you, I would have felt hiped up, flushed, but it’s like my tolerance is increasing and I can’t get that feeling anymore Martin, and I have to get that feeling, but I just don’t get that feeling and I need it.”

Hermed fremstår James' karakter med tilnærmelsesvis psykopatiske træk, og tilskueren vil placere ham, via prototype-skemaer, som forbryderen, hvilket dog senere modbevises, men som tilskuer formår vi aldrig at opnå allegiance med hans karakter. En af grundene hertil er, foruden det nævnte fravær af følelsesudbrud i skudscenen, den fravalgte story om karakterens udvikling, som involverer en kærlighedskonflikt individuelt hos og imellem karakterne.

I scene 12 i den danske filmversion befinder Martin sig i sengen med Kalinka og siger: ”Jeg elsker dig. Hvordan siger man det, uden at det lyder som en dårlig amerikansk film? ”. Denne problematik går igen hos de andre karakterer, hvor Jens udfordrer Joyce til at sige sætningen troværdigt, og Lotte i frustration råber, at hun ikke længere gider at elske. Kærligheden imellem parrene bliver udfordret, hvilket specielt ses i forholdet mellem Martin og Kalinka, hvor den amoralske omgang med Joyce, og en mistænkeliggørelse af Martin som morder, udfordrer parrets kærlighedsforhold. Dette narrative forløb finder ikke sted i den amerikanske version, hvor parrenes indbyrdes forhold ikke får en nævneværdig rolle i story'en med undtagelse af Kathrines reaktion på Martins forhold til Joyce. Dermed virker James' ydmygelse af Joyce i scene 27 mere formålsløst end den relaterede scene i den danske udgave, idet frasen ”jeg elsker dig” ikke har samme betydning for James' karakterudvikling eller for historien. Derudover fremstår scenen ikke lige så modbydelig som scenen i den danske udgave, hvilket også kan skyldes Joyces forskellige karakterer i de to film. Joyce, der i *Nattevagten* synes skrøbelig og ung, synes i *Nightwatch*, trods hendes udsatte position, at være mindre skrøbelig. Hun har en større aktiv rolle i forhold til mordene i den amerikanske udgave, idet hun modtager ordrer fra Cray til at fortælle ting om Martin, der medfører, at han bliver hovedmistænkt. Joyce, i den danske version, placeres tydeligere i en offer-rolle end den amerikanske karakterudgave af Joyce, som er direkte medskyldig.

Den store forskel i karaktercentreringen, som forefindes gennem filmens narrativitet, bevirker, at vi gennem den danske film får en større alignment med Martin i den danske version end i den amerikanske. Martin er filmens protagonist og har karakteregenskaber, som vi kan identificere os med og som vi kan relatere til i forhold til vores egen person. Hans rolle er designet til at passe ind i vores person schemata, så vi let opnår allegiance med hans karakter. Hans rolle er sympatisk i modsætning til Jens' rolle, hvilket ses i hans kærlige omgang med Kalinka, og ydermere udviser han empati. Dette ses på restauranten, hvor han tydeligvis får ondt af Joyce, da Jens ydmyger hende, men samtidig stopper han ikke ydmygelsen. Martins rolle som medløber til Jens' grænseoverskridende adfærd, ses

også, da Martin indvilliger i at indlede et forhold til Joyce på opfordring af Jens, selv om dette går imod hans tidligere udtale om, at han "aldrig kunne finde på at bedrage Kalinka" (scene 17). Dermed udviser Martins karakter en mangel på integritet. Martins forhold til Jens medfører en splittelse imellem hans rebelske ven og hans kæreste, som repræsenterer den borgerlighed, som Jens opponerer imod. Denne splittelse kommer særligt til udtryk i den danske udgave i scene 19 på baren, hvor pigerne vil hjem, og Jens siger "Vi bliver hængende her lidt endnu", hvorefter Martin hurtigt spørger Kalinka "Er det i orden?". I den amerikanske sceneversion fremstår denne splittelse om end endnu mere tydeligt idet, at Martin ikke spørger Katherine om lov og stemningen imellem de to køn virker mere konfliktfyldt. Martin er på mange måder det, som han, i den danske udgave, hånligt råber efter H.C. Andersen-statuen: en drengerøv. Dette kommer til udtryk igennem hans manglende integritet og hans manglende evne til at sige fra over for de grænseoverskridende spil, som han og Jens indleder. Derudover agerer han mange gange med en umoden konfliktskyhed, som ses i scene 31 i den danske udgave og scene 26 i den amerikanske, hvor han ikke konfronterer overlægen, men i stedet rækker fuck til hans ryg, og i scenen på baren, hvor han undlader at komme sin kæreste til undsætning, da hun og veninden bliver chikaneret.



Billede 5

Martin og Jens kæmper en kamp imod at indgå i småborgerligheden, som specielt Jens føler afsky overfor. Dette illustreres med en symbolsk lyssætning i den danske udgave i scene 18, hvor Martin, Kalinka, Jens og Lotte sidder på en bar.

Scenens stemning er præget af en hygge, men denne stemning ændres, da Jens fortæller Martin om sit møde med Joyce og afslutter beretningen med: "Hold kæft, hvor er jeg rastløs i aften". Man fornemmer tydeligt Jens' oprørstrang til at bryde fri af det borgerlige mønster, hvilket Martin også tiltrækkes af. Under hele samtalen, er deres ansigter dækket af horisontale

skyggelinjer (Billede 5), som kan give konnotationer til et fængsel, og dermed kan være et symbol på, at de føler sig fanget af borgerlighedens smalle væsen.

Kalinka har gennem det meste af filmen en rolle som den unge, uskyldige kæreste. Gennem



Billede 6

hele filmen går Kalinka feminint og lyst, ofte hvidt klædt (Billede 6), hvilket konnoterer uskyld, renhed og fred og dermed er med til at fremstille hende som den uskyldige. Hun synes, at fremstå infantil og umoden da hun

konfronterer Martin med Joyce,



Billede 7

idet hun kaster et håndklæde over sit hoved. Efter at have vidnet mordet på Joyce, synes hun at indtage en mere selvstændig og aktivt handlende rolle, da hun tager sagen i egen hånd, idet hun benægter Martins medvirken i mordet og selv tager ud til ham på instituttet. Det bliver herved tydeligt, at hun ændrer

reaktionsmønster i forhold til

konflikter. Først da hun bliver vidne til mordet på Joyce, kommer Kalinka til at spille en mere central rolle i filmen, men dog opnår vi ikke den samme allegiance for hende, som vi opnår med Martin, idet hun ikke har været centreret i ligeså lang tid. I slutscenen, hvor de to par skal giftes, ser vi, at Kalinka har en mørklilla kjole på (Billede 7). Den mørklilla farve konnoterer værdighed, retfærdighed og kærlighed og er en klar kontrast til hendes normale påklædning. Der kan argumenteres for, at denne mørke kjole symboliserer, at hendes uskyld nu er brudt, hvilket bekræftes gennem den udvikling hendes karakter har gennemgået gennem filmen, hvor hun tydeligt går fra barn til voksen, hvilket kan

forklares med den liv og død situation, hun blev sat i på hospitalet, da hun stod ansigt til ansigt med morderen.

Både Jens, Martin og Kalinka gennemgår en stor karakterudvikling i *Nattevagten*, som ikke finder sted i *Nightwatch*. Denne karakterudvikling bliver bekræftet i *Nattevagtens* slutscene, hvor de to par står i kirken og skal giftes. Trods Martin og Jens' modvilje mod at indgå i småborgerligheden, er de endt med et borgerligt giftemål. Denne scene får vi ikke med i den amerikanske udgave, hvilket gør, at vi ikke får den samme følelse af en 'happy ending' og dermed en distance fra farerne.

Kamerabrug

Elementerne af fare bliver, som benævnt, i filmenes første halvdel forbeholdt til nattescenerne på arbejdet, og her benyttes lyd- og lyssiden samt kamerabruget til at skabe stemningen af fare, uhygge og suspense. Filmens suspense skabes især af kameraets tendens til at gå close-up på forskellige genstande. I både den amerikanske og danske version opdager hovedpersonen nattesværmere i lampen ved henholdsvis scene 14 for den danske udgave og scene 13 for den amerikanske. Vi hører lyden og ser hvorledes hovedpersonen kigger op mod lampen. Først derefter fokuserer kameraet på lampen, hvor der zoomes langsomt ind, hvormed kameraet altså går helt close-up på genstanden (Billede 8). Da det er hovedpersonens handling, der motiverer kameraet til at fokusere på lampen med nattesværmere, er



Billede 8

der i dette tilfælde tale om motiveret point-of-view. Denne tendens fortsættes videre i scenen, hvor forskellige lyde får hovedpersonen til at reagere, hvorefter kameraet går helt tæt på genstanden.

Denne form for motiveret point-of-views er med til at opbygge en suspense. Vi føler protagonistens nervøsitet og gribes dermed af

spændingens uvished. Dette understreges også af lydsporet, som byder på sparsomme reallyde, imens Martins nervøsitet nærmest bliver larmende i sig selv. Endelig høres en ringen, som giver en surprise-effekt, da lyden fungerer som en off-screen-lyd, idet genstanden for lyden ikke befinder sig i kameraets billedbeskæring. Igennem de motiverede point-of-views forventer tilskueren, at det er den røde alarm, som ringer og det er da også denne, som Martin først kigger på som årsag til larmen, men det viser sig at være hans indstillede alarmur.

I den amerikanske version foregår ligeledes en del motiveret point-of-views, hvor kameraet efterfølgende går close-up på de genstande, der tiltrækker hovedpersonens opmærksomhed. De førnævnte artefakter, som er genstand for den motiverede point-of-view, bliver senere vigtige i forhold til historien, hvilket også er årsag til, at de går igen flere gange gennem filmen. Dette faktum understreges ved henholdsvis scene 28 i den danske version og scene 23 i den amerikanske. I



Billede 9

den danske version befinder kameraet sig uden for kontoret kontoret (Billede 9). Dette bliver tydeligt ved, at det er muligt at se et genskær i den rude, der adskiller hovedpersonen og kameraet, hvilket illustreres i billederne ovenfor. Den kendsgerning, at kameraet befinder sig bag ved ruden, giver tilskueren en fornemmelse af, at kameraet observerer på afstand, hvilket ydermere fastslås ud fra det faktum, at motivet er indstillet til halv-total. Vi ser altså hovedpersonen, men også omgivelserne bag ham. Ergo viser kameraet det, som vi ville se, såfremt vi kiggede ind af vinduet. Dog forholder det sig med den amerikanske en smule anderledes. I den amerikanske udgave befinder kameraet sig ikke udenfor ruden, men inde i vagtrummet. På trods af, at det er det samme motiv, altså i halv-total, så ses genskæret fra ruden ikke, hvilket betyder at der ikke opstår samme fornemmelse omkring, at kameraet observerer hovedpersonen.

Hovedpersonen er urolig og det fornemmes, at han ved, at noget er under opsejling. Der sker igen en del motiveret point-of-views, hvor kameraet går close-up på genstande. I denne scene går alarmen i gang, og i det øjeblik ses hovedpersonen i halv-total, og det er ikke muligt at se alarmen. Vi oplever som udgangspunkt suspense momenter, hvor vi forventer, at noget skal ske, men da alarmen går i gang, skifter det til øjeblikkelig surprise. Som tilskuer opnås samme forskrækkelse som hovedpersonen. Da det tidligere har været tilfældet, at en genstand kommer i fokus efter et motiveret point-of-view, forventes det også denne gang, at alarmen burde være i close-up, når denne går i gang, hvilket dog ikke er tilfældet. Modsat den danske version, er alarmen, i den amerikanske version, visuel i billedbeskæringen, hvilket om muligt, formindsker supriseeffekten (Billede 10).



Billede 10



Kameraets placering og vinkling påvirker også elementet af surprise og stemningen af uhygge. I scenen, hvor hovedpersonen bevæger sig ned af gangen mod præparatsalen og videre mod lighuset, er der en betydelig forskel i den danske og den amerikanske udgave. I den amerikanske version er der tale om scene 15. Kameraet befinder sig i frøperspektiv. Kameraet følger ham ned af gangen, hvor der langsomt zoomes ind (Billede 11). Halvvejs skifter vinklen pludseligt, og nu befinder kameraet sig bag personen, hvor vi ser døren ind til lighuset. I den danske scene 16 er der en mere afslappet stemning. Kameraet befinder sig hele tiden bag personen, og der er ikke noget nævneværdigt skift i kameraets indstillinger (Billede 11). Der er altså lagt mere vægt på uhyggen i den amerikanske version.



Billede 11 Nattevagten, scene 16



Nightwatch, scene 15

Derudover optræder kameraet flere gange som en observatør, hvilket vi så et eksempel på i det danske anslag, og dette skaber en suspense-effekt. Et eksempel herpå, er i scene 37 i den danske version og 29-30 i den amerikanske version, hvor vi følger hovedpersonen på sin runde og ender i lighuset. Han udstråler selvsikkerhed og arrogance. I den danske version kigger Martin rundt i lighuset, men kameraet forbliver rettet mod ham. Ved 55:09 forekommer pludseligt et motiveret point-of-view. Det bliver tydeligt, at Martin får øje på noget, som bekymrer ham. Der sker et hurtigt klip fra Martin i halvtotal til en billedbeskæring, igen i halv-total, som viser et lejde, hvor der burde ligge et lig. I stedet ses kun et hvidt lagen med blod. Der panoreres ned på gulvet, hvor der er tydelige blodige fodspor. Der klippes tilbage til Martin, som følger fodsporerne med øjnene. Efterfølgende forekommer igen et motiveret point-of-view, hvor der klippes til fodsporerne. Kameraet følger fodsporerne og giver effekten af, at fodsporerne ses gennem Martins øjne og på denne måde imiterer kameraet Martins bevægelser. Der sker endnu et klip tilbage til Martin i halv-total. Han bevæger sig nu ned ad gangen, hvor kameraet befinder sig i frøperspektiv. Der klippes videre til en lang gang i total, hvor kameraet bevæger sig ned af gangen via tracking. Kameraet bevæger sig nu betydeligt hurtigere, end da vi så Martin gå ned af gangen. Ved 55:39 afsløres det, at kameraet ikke følger Martin, men bevæger sig mod ham. Der zoomes ind på Martin, hvorefter der sker et hurtigt klip til et totalbillede af den lange gang,

hvor det igen er muligt at se fodsporerne. Ydermere ses en død kvinde i baggrunden. Efterfølgende sker en meget bastand klipning af tre omgange, hvor den eneste ændring er, at kameraet flyttes tættere på kvinden (Billede 12). Herefter sker der et meget brat skift, hvor kameraet nu virker håndholdt. Det bevæger sig ned gennem en gang mod kontoret, hvor Martin taler i telefon. Som det var tilfældet tidligere, føles det igen som om kameraet optræder som selvstændig observatør, som iagttager Martin på afstand. Der zoomes ind på Martin, igen gennem ruden, og billedet ændrer sig fra halv-total til close-up. Det bliver tydeligt, at der er en klar distinktion mellem kameraets optræden som observant og som en skildring af hovedpersonens syn.

Hvorom alting er, så tillader den hurtige klipning, trackingen af kameraet og de motiveret point-of-views, at det er muligt at opbygge en suspense. I forhold til analysens tidligere iagttagelser af kameraets rolle som observatør, er scene 23 i den danske version

yderst interessant. Vi ser, hvordan kameraet zoomer ind på Martin, der sidder i vagtrummet. Pludselig står Wörmer i døren. Der kan altså trækkes paralleller mellem zoomet fra kameraet og Wörmer. Er det i virkeligheden ham, som har observeret Martin?



Billede 12

Suspense og surprise

Som nævnt i analysen af scene 13 i den danske udgave og scene 14 i den amerikanske udgave, fungerer lydsiden også som et element til at frembringe suspense og surprise. I filmene benyttes både musikken, reallyden og dialogen til at underbygge disse stemningseffekter. Dette ses blandt andet i scene 14 i den danske udgave og scene 12 i den amerikanske udgave, hvor der benyttes en komponeret underlægningsmusik. I den danske udgave benyttes Sort Sols nummer "Let your fingers do the

walking”, som fylder hele lydsporet og alle reallydene, med undtagelse af lyden af den smækkende dør, er klippet bort. Pludselig slukkes musikken, synkront med at lyset slukkes. Martin sidder nu alene tilbage på det mørke institut, hvor den eneste lyd er lyden af en nattesværms flagrende vinger. Den store kontrast skærper tilskuerens opmærksomhed til et niveau af ”hyperopmærksomhed”, som Birger Langkjær påpeger (Langkjær, 2000, p. 211). Som tilskuer opnår vi forventningen om, at der vil indtræde en handling og vores suspense øges hermed. Samme metode benyttes i scene 37 i den danske udgave og scene 29 i den amerikanske udgave, hvor den rockinspirerede musik afbrydes i samme øjeblik, som Martin får øje på det blodplettede lagen og manglende lig, og musikken bliver nu erstattet af en skinger strygermusik, som giver en surprise-effekt. Denne skingre strygermusik fungerer som filmens opbygning til suspense, idet musikkens intensitet øges som en markør for den stigende spænding. Begge film anvender, nærmest synkront, skingre strygermusik de samme steder i filmen for at opnå ens effekt, som ovenstående sceneanalyse er et eksempel på.

Ligeledes anvendes dialogen visse steder som en suspense-opbyggende effekt. Det sker i gentagelse af sætningen ”Men det sker aldrig”/ ”Its never gonna happen” i forbindelse med snak om alarmen fra lighuset. I den danske udgave gentages denne sætning, hvormed det sætter tilskueren i en situation af suspense, idet vi konstant gøres opmærksomme på en situation, som kunne ske, men som tydeligvis ikke bør ske.

Perception

Musikken har, foruden en rolle som suspense-skabende, også en rolle som livsstilsangivende effekt for karaktererne. I den danske udgave benyttes gentagne gange det danske band, Sort Sol, som underlægningsmusik. Valget af Sort Sol kan pege mod en musikalsk moderigtighed, som Birger Langkjær beskriver det (Langkjær, 2000, p. 214), og dermed give elementet af moderne livsstil til filmens udtryksside. Sort Sols numre varierer mellem skrøbelige fine numre såsom ”Let your fingers do the walking”, der ligger stemningen til den danske sommernat (scene 13, og numre med hårde klingende elguitarer som ”Dog Star Man”, der både med tekst og tone passer til Martins selvtillidsfulde optræden (scene 37). I den amerikanske udgave benyttes der ikke et bestemt band, men den rockede musik kan stadig give associationer til en ungdommelig og måske endda rebelsk livsstil.

Lydsporet har en vigtig funktion i begge film og bliver brugt med stor effekt. Den skingre stryger-musik påpeger, intensiverer og opbygger filmens suspense, og flere gange benyttes musikkens intensitet til at opbygge en spænding om et snarligt surprise, som dog ikke indtræder og dermed falder spændingskurven igen, indtil næste gang musikken indtræder. Som tilskuer kan vi derfor aldrig føle os sikre.

Vi har tidligere beskrevet, hvorledes brugen af lydsporet skaber suspense-effekt og giver filmene et præg af en bestemt livsstil. Opfattelsen af lydenes betydning for handlingen hænger sammen med vores perception, hvor vi bearbejder lydsiden. Vores evne til perception anvendes også i forhold til karakterernes optræden, belysningen og kameravinklingen i en top down proces, som både Birger



Billede 13, Nightwatch

Langkjær (Langkjær, 2000, p. 34) og Ib Bondebjerg omtaler (Bondebjerg, 2005, p. 20). Vi benytter her delelementer til at sammensætte en helhed, som passer sammen med vores etablerede erfaringer og vores forventninger. I opgaven har vi allerede benævnt hvordan tilskueren benytter prototype-skemaerne til at bearbejde filmens givne data om Jens, som vil blive placeret i rollen som

filmens skurk, indtil denne forventning må revurderes. Tilskueren må også benytte sine template-skemaer til at udfylde de narrative huller, som filmene frembringer. Igennem filmene – og herunder specielt i den danske udgave – forekommer der flere steder, hvor filmens story ikke giver fuldendte informationer om filmens udvikling, og det er derfor op til tilskueren at danne slutninger herudfra via sine template-skemaer. Den danske udgave benytter denne strategi i flere scener i modsætning til den amerikanske udgave. Et lille, men tydeligt eksempel herpå, er i scene 32, hvor tjeneren beder Martin og Joyce om at forlade stedet. Jens trækker tjeneren til side, og lidt efter vender han tilbage til bordet, hvor han, Martin og Joyce får lov at sidde uforstyrret i et tidsrum. I den amerikanske udgave vises det i et klip, hvorledes James bestikker tjeneren, mens dette ikke er tilfældet i den danske udgave. Her er det op til tilskueren selv, at forestille sig, hvorledes Jens får overtalt tjeneren, hvilket peger mod en bestikkelse, idet Jens er i besiddelse af en masse pengesedler.

Tidsmæssigt forløb

Det er kendetegnene for både den danske og amerikanske udgave af *Nattevagten*, at historien foregår mere eller mindre kronologisk. Dog forekommer der få uoverensstemmelser de to versioner imellem. Som det er analyseret tidligere i denne opgave, er anslaget i de to versioner langt fra ens, men dog starter begge versioner ud med, at vi præsenteres for et mord. Efterfølgende falder begivenhederne i en overskuelig rækkefølge, og dermed er der overensstemmelse i filmens temporal order. Begge versioner af *Nattevagten* udspiller sig inden for en tidsramme på ganske få dage. Der er altså tale om en temporal duration, som bevæger sig inden for en meget kort tidsramme. I forhold til temporal frequency, så henvender det sig, som nævnt tidligere i denne opgave, til hvor ofte en storyhændelse optræder i filmen. I dette tilfælde må der formodes at mordhandlingen, der informeres om i anslaget af begge versioner, og som bliver gentaget senere i filmen med nyt offer, er den story-dannende hændelse. Dog adskiller de to versioner sig markant på netop dette område. I den danske version gives der sparsomme oplysninger omkring det første mord. Det vides, at offeret er prostitueret, og at mordet er foregået ved knivstik. I den amerikanske version vises mordet eksplicit. Vi kan derfor, modsat den danske version, trække paralleller mellem det første og det andet mord, da vi kender proceduren i forvejen.

Dette afslutter analyseafsnittet i denne opgave. Hvad de fundne forskelle kan indikere, vil blive nærmere diskuteret i efterfølgende diskussionsafsnit.

Genrediskussion

Gennem den neoformalistiske analyse af de forskellige elementer, som forefindes i filmene, har vi fundet tydelige forskelle i deres fremtoninger. Dette indleder til en diskussion om, hvorvidt de følger samme forskrifter med henblik på en genrebestemmelse. På forsidecoveret til *Nattevagten*, betegnes denne som: ”en gyser af Ole Bornedal” (bilag 3), mens der på coveret til den amerikanske *Nightwatch* står ”An intense and shocking thriller!” og på bagsiden ”This edge-of-your-seat suspense thriller..” (bilag 4). Hermed er der en manglende samhørighed mellem de to films genredefinition, hvilket lægger op til en genrediskussion for *Nattevagten* og dens remake, *Nightwatch*. I dette afsnit vil vi starte med at

påvise filmenes ligheder med gysergenren, hvorefter vi vil diskutere dem i forhold til thrillergeren, herunder også krimigenren, for slutteligt ud fra vores analyse og diskussion at komme med en vurdering af, hvor vi mener, at filmene bør placeres rent genre-mæssigt.

Som redegjort for tidligere i opgaven, består gyseren af bestemte stilistiske og narrative forhold. Et af de vigtigste kendetegn for gysergenren er dens hensigt til at skabe art-horror hos tilskueren gennem det monstrøses iscenesættelse af det ukendte kontra det kendte. Dette ses i filmene gennem brugen af settingen på Retsmedicinsk Institut, som står i kontrast til det hjemlige miljø, som karaktererne bevæger sig rundt i. Instituttet er et ukendt territorium for protagonisten, og stedet vækker følelserne af gru og afsky hos karakteren såvel som hos tilskueren. Denne art-horror skabes gennem brugen af belysningen, som ovenstående næranalyse har afdækket. Derudover skaber instituttet, herunder specielt lighuset, en ramme for en ambivalens, som udtrykkes gennem følelserne væmmelse og fascination for døden – det ukendte og det skæmmende – hvilket er typisk for gysergenren. Dette tydeliggøres i scene 24 i den danske udgave og scene 21 i den amerikanske udgave, hvor Martin i præparatsalen både udviser afsky og fascination over for organerne i formalinvæsken. Derudover foregår filmenes uhyggelige elementer oftest om natten, hvilket den tidligere analyse har forevist. Natten, med dertilhørende mørke, er en typisk setting for gyseren, hvilket ses i flere film, eksempelvis *REC* (2007), *Eksorcisten* (1973) og *Scream* (1996). Gysereens ønske om at skabe en frygt og afsky hos tilskueren, styrkes igennem elementerne af suspense som afløses af surprise, hvilket der forekommer flere eksempler på i begge film. Et eksempel herpå er i scene 14 i den danske udgave og scene 13 i den amerikanske udgave, hvor både kamerabruget og lydsiden opbygger en stemning af suspense, der afløses af øjeblikkelig surprise, hvilket også er beskrevet i ovenstående analyse. Effekten bliver stærkt øget, da vi får en afsløring af filmens morder, der fungerer som filmens monstrøse element. Wörmer går fra at være en autoritetsfigur til at være filmens monster, idet han bryder moralske og etiske regler gennem hans udøvelse af nekrofilie og mord. Dermed inddrager filmen også et tabubelagt emne i form af nekrofilie. Nekrofilie fremstår også i filmen som et tabubelagt emne, hvilket ses i scene 9 i den danske udgave og scene 8 i den amerikanske, idet der benævnes at autoriteterne ønskede at neddykke sagens omtale, hvorfor disse udskjelser ikke fik betydelige konsekvenser for den tidligere nattevagt, Wörmer.

Indenfor Rikke Schubarts subgenrer for gyseren, kan *Nattevagten* og *Nightwatch* placeres som det psykologiske gys, idet monsteret, Wörmer, optræder med psykopatiske træk.

Illuminationsplottet er opfyldt idet der i begge film foregår en opdagelse, bekræftelse og konfrontation. Åbenbaringen sker allerede i anslaget i den amerikanske filmversion, hvor tilskueren introduceres for monsteret og dets bestialske handlinger. Tilskueren bliver også introduceret til mordene i det danske anslag, men denne præsentation ejer ikke samme karakter af grusomhed, idet det sker igennem et tv-indslag, og dermed opnås der intet nævneværdigt gys, og vi vil ikke klassificere det som en åbenbaring af monsteret. I stedet sker denne åbenbaring i scene 25-26 i den danske version, hvor mordenes groteske omstændigheder fortælleres og præsenteres visuelt for tilskueren og protagonisten. Dermed indtræder opdagelsen også. Fasen af opdagelse styrkes i scene 37 i den danske udgave og scene 30 i den amerikanske udgave, hvor liget er forsvundet fra sit lejde. Herefter indtræder en øjeblikke bekræftelsesproces, hvori Martin prøver at overbevise overlægen og Wörmer om hændelsen. Konfrontationen indtræder, da Martin – og senere Kalinka og Jens – får vished om morderens identitet.

I forhold til det narrative forløb i filmene, er det et kendetegn for gyseren, at protagonisten anbringes en i en truende situation, hvilket er tilfældet for Martin, da han pludselig indblandes i efterforskningen af mordene på de unge kvinder. Der kan dog her argumenteres for, at Martins involvering i denne efterforskning i større grad appellerer til thriller-genren, hvor protagonisten med vekslende held kæmper for at forstå og gennemleve hændelserne omkring sig. Thrillerens plot tager ofte udgangspunkt i grufulde forbrydelser, hvilket de bestialske mord i *Nattevagten / Nightwatch*, kan betegnes som. Gennem en stor del af *Nattevagten / Nightwatch* pirres tilskuerens nysgerrighed efter at finde den rigtige morder, og denne drevne lyst efter vished om morderens identitet bliver allerede etableret i anslaget i den amerikanske udgave. Hermed beslægtet *Nightwatch* fra start med krimigenren, da denne tager udgangspunkt i opklaringen af forbrydelser, som oftest mord. Dog er filmens protagonist ikke en kriminalbetjent eller en detektiv. Filmens protagonist er i stedet en ganske almindelig ung studerende, som efterhånden indblandes i mordene, trods hans uskyld. Dermed bevæger filmene sig hen imod suspense-thrilleren, hvori protagonisten netop fungerer som uskyldig. Denne rolle øger suspenseniveauet i thrilleren, da karakteren dermed virker mere sårbar og udsat ved at blive placeret i sådanne ukendte og farlige situationer. Som redegjort for, udmærker thrilleren sig ved oftest at udspille sig i en moderne og realistisk verden. Dette må siges at være tilfældet i begge versioner, hvor hospitalet og universitetet sætter rammerne for filmen. Der forekommer ikke overnaturlige elementer, hvorfor settingen er yderst realistisk.

Martins indblanding i mordene placerer ham i en meget sårbar position, hvilket ses ud fra, at antagonisten fremstår som en overlegen modstander grundet hans autoritet og magt som politikommissær. Ydermere fremstår antagonisten som udspekuleret, hvilket kommer til udtryk ved måden hvorpå han mistænkeliggør Martin, blandt andet ved at bruge hans sædprøve til at manipulere bevismaterialet på gerningsstedet. Wörmers bedrag fremstår også som en af filmens narrative forhold, idet han ikke kun bedrager Martin, men også formår at bedrage hans makker og offentligheden igennem hans status som politikommissær. Hermed bliver bedrageri og skumle bagtanker et bærende narrativt forhold i filmene.

Efter Wörmers afsløring opnår tilskueren en stærk følelse af suspense, idet tilskueren nu ikke længere er nysgerrig efter at finde morderens identitet, men ønsker at få vished om hvorvidt Martin, trods sin sårbare position, formår at redde sig selv og senere Kalinka. Brugen af suspense er en kendetegnende effekt for thrilleren og igennem analysen har vi påvist flere gange, hvorledes specielt lyd – og kamerasiden formår at frembringe suspense-effekten. Også det narrative forløb skaber en stor suspense i begge film, idet tilskueren tildeles forskelligartede informationer, som kan antyde en sammenkobling mellem flere af karaktererne og mordene. Tilskuerens nysgerrighed bliver dermed drevet af suspense-skabende elementer, og man kan argumentere for, at der eksisterer et større forhold af nysgerrighed end suspense i den amerikanske filmudgave i forhold til den danske. Dette baseres på vores teori omkring forholdet mellem suspense og nysgerrighed, som måske kan supplere hinanden, men ikke erstatte hinanden, idet suspense kræver en emotionel relation til historiens karakterer. Denne emotionelle forbindelse optræder i større grad i den danske filmudgave, idet karakterens udvikling får et langt større fokus end i den amerikanske udgave. Hermed opstår der en større emotionel forbindelse mellem karakterne og tilskueren, og dermed vil suspense være dominerende i forhold til nysgerrighed.

Som analysedelen viser, er der i den danske version, to ligevægtige story dele. Der tænkes her på henholdsvis Martins privatsfære og arbejdssfære. Denne todelte story bevirker, at *Nattevagten* igen beslægter sig med thrilleren, da denne omhandler kontrasten imellem protagonistens dualistiske situation: hans almindelige, ordinære livssituation, kontra den ekstraordinære, spændingsskabende situation. Som vores teori omkring thrilleren beskriver, så vil disse to sider sammenkobles i et klimaks. Dette sker da både Kalinka og Jens inddrages i efterforskningen og ved mordet på Joyce, hvor Wörmer afsløres som morder. Det samme gør sig gældende for den amerikanske version, om end der her ikke er

samme tilknytning til karaktererne og man derfor ikke på samme måde fornemmer udviskningen af skellet mellem privatsfæren og arbejdsfæren.

Idet morderen afsløres bliver tilskuerens fokus ændret fra ”hvem har gjort det?” til ”hvad nu?”. I den danske version er der, som tidligere antydet, opnået allegiance mellem tilskuer og Martin, hvilket betyder, at suspense-elementerne ligger i, hvorvidt Martin formår at undslippe Wörmers ondskab. Dette fokusskift er væsentligt for den psykologiske krimi-thriller. Det er sigende for netop denne form for thriller, at karakterens følelser er i fokus, hvilket i den grad gør sig gældende i *Nattevagten*. Protagonisten, som i thrilleren ofte har rollen som intetanende offer, fremstår i begge film som uskyldig, hvilket vi som tilskuer får forståelsen af gentagende gange gennem en redundans af de sympatiske karaktertræk. Desuden indikerer de narrative elementer i filmene ikke på noget tidspunkt at Martin skulle være skyldig. Den karaktercentrering, som Martin placeres i, bevirker, at der skabes allegiance mellem Martin og tilskueren, hvorfor vi også tager hans parti og ønsker, at han skal bevare sin uskyld.

De foreviste forskelle på de to versioner, kan muligvis forklares ved, at den amerikanske version er en remake. Som det er redegjort for, kan der være tale om, hvor meget remaken lægger sig op af originalen. I dette tilfælde må det formodes, at *Nightwatch* på mange måder er en tæt remake, som dog har visse elementer af transformeret remake. Heriblandt kan der nævnes, at der anvendes andre navne, differentieret klipning og forskellig kamerabrug. Ydermere er der tale om nye settings, hvilket blandt andet kan ses, da Martin konfronterer James med mordanklagen i scene 46 i den danske version og scene 43 i den amerikanske version. Her ændres settingen fra en trappeafsats i originalen til et vaskeri i den amerikanske version. Omend dette ikke fremstår som værende en afgørende forskel, er det alligevel med til at transformere originalen. Endvidere optræder flere scener fra *Nattevagten* ikke i *Nightwatch*, hvilket om muligt resulterer i, at der mistes en kontekst, der er vigtig for historien. Udeladelsen af udvalgte scener kan skyldes de samfunds- og kulturmæssige aspekter som filmen spejles i (Grodal, 2007, p. 293). Samfundets moral præger film, hvorfor disse til tider underkastes censur af såvel firmaer som stater (ibid., p. 311), hvilket kan forklare at sexscenen i scene 41, som er med i *Nattevagten*, er fravalgt i *Nightwatch*.

Vurdering

Ud fra ovenstående diskussion, vil vi opstille en vurdering, som placerer *Nattevagten* og *Nightwatch* i genrekategorier. *Nattevagten* er defineret som en gyser (Bilag 3), og vores analyse og efterfølgende diskussion, har også påvist flere ligheder mellem filmen og gysergenren. Dog adskiller filmen sig på nogle væsentlige områder fra gysergenren. Dette ses blandt andet gennem vores diskussion om filmens brug af illuminationsplottet. Illuminationsplottets evne til at afsløre filmens centrale tema, bliver opfyldt i den amerikanske filmudgave, da dens story omhandler mordene på de prostituerede og protagonistens indblanding heri. Da den danske udgave benytter to ligestillede stories til at skabe fortællingen, bliver filmens centrale tema dog ikke belyst gennem illuminationsplottet. Derudover skaber monsteret, *Wörmer*, ikke filmens dominerende konflikt, som kendetegner gyseren, idet karakterenes udvikling fremstår som en ligeså vigtig konflikt som mordefterforskningen i *Nattevagten*.

Derimod er karakterenes personlige udvikling, i samspil med forbrydelsens fortælling en stor del af thrillerens narrative kendetegn. Hvor en krimi normalt vil følge en efterforskers søgen efter en opklaring på mordene, er selve efterforskningen ikke en dominerende del af plottet og hermed indskrives filmene sig ikke under krimigenren. Til gengæld bliver de elementer, der kunne bejle til krimigenren nærmere et kendetegn for thrilleren. Vi kan efter ovenstående diskussion konkludere, at filmene begge indeholder væsentlige elementer af thriller og gysergenren, hvilket også er bevist ved brugen af både surprise og suspense. Denne opgave har dog fremført argumenter for, at *Nightwatch* – og i særdeleshed *Nattevagten* – lægger sig betydeligt mere op ad thrilleren end gysergenren. Denne vurdering stemmer overens med Birger Langkjær's kategorisering af *Nattevagten* som en ”klassisk thriller” (Langkjær, 2000, p. 210). Vi tillader os at tilegne *Nattevagten* en større tilknytning til thrilleren end *Nightwatch*, idet karakterudviklingen har et større fokus i denne, hvilket især kendetegner den psykologiske krimithriller.

Konklusion

Den neoformalistiske metode i kombination med David Bordwells narrative tilgang til filmanalyse har givet os en model til grundig nærlæsning af *Nattevagten* og dens remake, *Nightwatch*. Herudfra har vi analyseret filmens stilistiske og narrative forhold, hvilket har givet et konkret overblik over filmenes ligheder og forskelle. Igennem nærlæsningen af filmenes stilistiske forhold i form af lyssætning, lydspor og kamerabrug, har vi kunne konkludere, at filmene anvender disse stilistiske elementer forholdsvis ens og med samme formål. Derimod opstår der en stor afvigelse i filmenes narrative forløb, til trods for at filmene følger det samme plot. Diversiteten opstår i filmenes storyforløb, hvor der i den danske udgave foregår et todelt storyforløb, mens den amerikanske udgave indeholder én dominerende storydel. Storyforløbet i den amerikanske udgave omhandler protagonistens gradvise implementering i efterforskningen af mordene på de prostituerede, mens den danske filmversions story er delt mellem denne storydel og en storydel om karakterernes udviklingshistorie, som forløber parallelt med mordfortællingen. Derudover har vi med den neoformalistiske tilgang haft et stort fokus på brugen af suspense og surprise, som er forekommet i filmene ved hjælp af de stilistiske virkemidler og narrative forhold. Begge film anvender disse to effektgivende virkemidler i stor grad, hvilket har været med til at underbygge vores genrediskussion. Ydermere har vi sammenholdt disse observationer med Constantin Verevis' remaketeori, med hvilken vi har kunne forklare forekomsten af originalfilmen og remakens uoverensstemmelser. På baggrund af opgavens analysedel har vi opstillet en genrediskussion, hvori vi har sammenholdt filmenes stilistiske og narrative forhold med vores redegørelse af gyser- og thriller-genren, hvor der herunder er inddraget krimigenren. Vores opgave har fremsat belæg for, at *Nattevagten* og dens remake, *Nightwatch*, begge indeholder overvejende elementer fra thriller-genren igennem deres brug af suspense-effekter og narrative forhold. Dermed opponerer vi imod *Nattevagtens* genrebetegnelse som værende en gyserfilm, om end den indeholder elementer fra gysergenren såsom skabelsen af art-horror hos tilskueren igennem det monstrøse der legemliggøres af morderen, Wörmer. Dog adskiller *Nattevagten* sig fra gysergenren gennem det monstrøses manglende iscenesættelse af filmens hovedkonflikt. Derimod lægger filmen sig i høj grad op af thriller-genren igennem sit dualistiske narrative forløb, hvori grænserne mellem protagonistens privatsfære, som repræsenterer det velkendte dagligdagsliv, og arbejdssfæren, hvori filmens forbryderiske element udspiller sig, bliver

udvisket. Dermed optræder protagonisten som den uskyldige, der bliver indblandet i bedrageriske og forbryderiske hændelser.

Som vi har redegjort for tidligere, forefindes der ikke rene genrer, hvilket betyder, at begge film placerer sig som hybridgenrer, hvori der blandes stærke elementer af suspense-thrilleren og betydelige elementer af gysergenren. Derfor vurderer vi *Nattevagten* til at være en sammensmeltning af den psykologiske krimithriller, suspense-thriller og det psykologiske gys. Dens remake, *Nightwatch*, anskuer vi, grundet de centrale forskelle, til at være en suspense-thriller med præg af det psykologiske gys.

References

Agger, G., 2011. s.l.:s.n.

Bondebjerg, I., 2005. *Filmen og det moderne*. 1. ed. København: Gyldendal.

Bordwell, D., 1985. *Narration in the fiction films*. 1. ed. s.l.:The University of Wisconsin Press.

Bordwell, D. & Thompson, K., 2008. *Film Art - An introduction*. 8 red. New York: McGraw-Hill.

Dirks, T., n.d. www.filmsite.org. [Online].

Gitte Rose, H. C. G. A. A. M. T., 2009. *Analyse af billedmedier - en introduktion*. København: Samfundslitteratur.

Grodal, T., 2007. *Filmoplevelse - en indføring i audiovisuel teori og analyse*. 2. udgave ed. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.

Grodal, T., 2007. *Filmoplevelser - en indføring i audiovisuel teori og analyse*. 2 ed. København: Forlaget Samfundslitteratur.

Hantke, S., 2010. *American Horror Film: The Genre at the Turn og the Millennium*. s.l.:Univ Pr of Mississippi.

Haastrup, H. K., 2009. s.l.:s.n.

Jancovich, 2002. *Horror, the Film Reader*. 1. ed. London: Routledge.

Kendall, P., 2012. *Dark Directions: Romero, Craven, Carpenter and the Modern Horror Film*. Carbondale, IL, USA: Southern Illinois University Press.

Kjær, B., 2012. www.politiken.dk. [Online]

Available at: <http://politiken.dk/ibyen/nyheder/film/ECE1819932/anmeldere-bornedals-amerikanske-gys-er-for-tamt/>

[Accessed 22 05 2013].

Langkjær, B., 2000. *Den lyttende tilskuer- perception af lyd og musik i film*. s.l.:Museum Tusulanums Forlag.

Larsen, P. H., 2003. *De Levende Billeders Dramaturgi*. 1. ed. s.l.:DR.

Lillquist, M., 1995. *Gysets anatomi og filosofi*, Aalborg: Aalborg Universitet.

Nestington, A. & Elkington, T., 2005. *Transnational cinema in a global north*. 1. ed. s.l.:State University Press.

Rose, G., 2009. *Analyse af billedmedier, en introduktion*. s.l.:s.n.

Rose, G. & Christiansen, H., 2009. *Analyse af billedmedier - en introduktion*. 2. udgave ed. s.l.:Samfundslitteratur.

Rosenberg, B., 1986. *Genrereflecting - A Guide to Reading Interests in Genre Fiction*. Second Edition ed. Littleton, Colorado: Libraries Unlimited, inc..

Rubin, M., 1999. *Thrillers*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schepelern, P., n.d. *www.dfi.dk*. [Online].

Schubart, R., 1993. *I lyst og død*. s.l.:s.n.

Verevis, C., 2006. *Film Remakes*. s.l.:s.n.

Wallis, Pramaggiore, 2005. *Film, a critical introduction*. 1. ed. London: Laurence King Publishing.

Bilag 1

Sceneskema, *Nattevagten* (1994)

| TID | SCENE NUMMER | SCENEKARISTIKA |
|---------------|--------------|---|
| 00.-02.17 | 1 | Anslag – kamera sniger lejligheden |
| 02.17- 03.57 | 2 | Anslag – karaktererne i |
| 03.57-04.42 | 3 | Martin går ind på hospiti vagtrummet |
| 04.42- 05.47 | 4 | Martin møder gammel sammen; vi får informa ikke lukker. ” Velkomme |
| 05.47- 06.51 | 5 | Martin og vagt går først formalin |
| 06.51 – 07.35 | 6 | Martin introduceres for formalinrummet |
| 07.35 – 08.20 | 7 | Martin og vagt tager ele |
| 08.20 – 9.47 | 8 | Martin og vagt i lighuse introduceres; ”men det |
| 09.47- 11.11 | 9 | Vagt fortæller Martin o og om den dårlige ånde vagten. |
| 11.11-11.38 | 10 | Martins jobkontrakt i p |
| 11.38- 12.42 | 11 | Alarmen ned til kølerun aldrig”. ”Få dig en radio |
| 12.42- 14.21 | 12 | Martin og Kalinka i seng over måde at sige ” jeg Musikken fra Sort Sol fa |
| 14.21- 15.44 | 13 | Martin cykler i sommer sort sol i ørerne. Musiki han går ind på arbejdet |

| | | |
|---------------|----|---|
| | | (fokus). Laver kaffe. |
| 15.47 – 18.04 | 14 | Lyset slukkes på hospita musikken. Første natsv reallyd. Skift mellem zo er nervøs. Spejler sig i r for musik (Sort Sol). Ala timer! Forventninger or |
| 18.04 – 19.26 | 15 | Martins første vagt aler formalinrum 19.12, som |
| 19.26 – 20.58 | 16 | Martin første gang i ligh og rystende hænder. Gl kameraet zoomer ind se forventning om noget fi truende. Martin ender på kontoret. |
| 20.58- 22.50 | 17 | Martin og Jens til forela bedrage Kalinka”. Jens o væddemålet med dens ind |
| 22.50-24.47 | 18 | De sidder alle på bar. Lc Jens fortæller om Joyce på baren. |
| 24.47- 25.57 | 19 | Pigerne tiltales af bøller ingenting gør. Pigerne g og Jens bliver. Martin sj |
| 25.57 – 27.15 | 20 | Martin udfordrer Jens f opfordring, fornærmer Martin hiver ham væk. |
| 27.15-30.30 | 21 | Nat. Martin er høj efter bøllerne. De snakker fo ”brækker sig over det h et dumt svin [...] Vil du v svin som mig? Er det de Jeg hader det hele.” La mellem Jens og Martin. med Joyce. Martin råbe |

| | | |
|---------------|----|--|
| | | H.C. Andersen |
| 30.30- 31.16 | 22 | Dag. Martin ligger i seng vil ikke være alene". |
| 31.16 – 33.02 | 23 | Nat. Martin sidder på kl musik. 2 natsværmere. Han har også været nat billedet på væggen. |
| 33.02 – 34.05 | 24 | Martin og Wörmer ved kigger i væsken (uhygge konstaterer, at det bare |
| 34.05 – 34.49 | 25 | Martin og Wörmer ved kølerummet. Martin får mordet på luderen, som politimand, introducere |
| 34.49 – 35.41 | 26 | Martin i kølerummet, h prostituerede. Musik u emotionelt. |
| 35.41 – 36.18 | 27 | Dag. Martin sidder og la jagt". Kalinka bliver irrit tavshedspligt. |
| 36.18 – 37.33 | 28 | Martin sidder på vagtko 4 natsværmere. Alarme op – skal selv undersøge |
| 37.33 – 39.05 | 29 | Martin går til lighuset, h Closeup på dinglende s intensitet. Det er Jens. |
| 39.05 – 40.06 | 30 | Martin og Jens på natte |
| 40.06- 40.55 | 31 | Overlægen ankommer. "fejlen", lægen er mege ham " barnerøv". Marti efter ham. |
| 40.55-48.14 | 32 | Martin og Joyce på rest tjeneren og ydmyger Jo sig også her som snigen |

| | | |
|----------------|----|---|
| 48.14 – 48.47 | 33 | Martin lægger sig i seng har ringet efter Martin |
| 48.47 – 50.12 | 34 | Dag. Alle venter på Jens og er fuld. Martin giver bare undgå at få synds |
| 50.12 – 52.40 | 35 | Nadveren i kirken. Jens at brække sig i døbefon |
| 52.40 – 54.16 | 36 | Lotte er rasende: " Alt s langt ud. Hvorfor kan du Lotte vil ikke elske mere nok". |
| 54.16 – 56.05 | 37 | Martin på arbejde. Høre med selvtillid. " Daddy i opdager det manglende musikken uhyggelig. Fin Jens, han tager ikke tele |
| 56.05 – 58.20 | 38 | Overlægen ankommer. overlægen nedgør ham kommer |
| 58.20 – 59.38 | 39 | Wörmer og Martin ved kigger ind i ruden – gen det ikke er mig, som jeg Lægen er for flittig med fading. |
| 59.38 – 60.47. | 40 | Nat. Martin og Kalinka s er ked af det. Vil ikke lå Frier til Kalinka; ja. Ove klip og næste klip er spe |
| 60.47 – 63.30 | 41 | Kalinka og Martin i vagt introduceres. Går rundt sex i lighuset. |
| 63.30 – 64.38 | 42 | Kalinka i teateret. Scene lagen trækkes ned over kommer og siger, at Ma |
| 64.38 – 67.15 | 43 | Martin ligge ri badekar. igen som snigende 3.pe |

| | | |
|---------------|----|--|
| | | konfronterer ham med |
| 67.15 – 69.28 | 44 | Martin kommer på arbejde ham. Wörmer venter på ham med ned i lighuset, hvor han finder sæden forulempet. Finder sæden |
| 69.28 – 73.03 | 45 | Martin er nu klar over historien. Fortæller Wörmer om J. Wörmer fortæller ham, at mordet er på ånder ham i nakken. Martin er i at blive afsløret. Tager |
| 73.03 – 74.58 | 46 | Martin mistænker Jens om mordet og opgør (kamera). Jens græder |
| 74.58 – 76.45 | 47 | Hjemme hos Joyce. Kunne finde hendes trøje i stykker. Kalinka leder efter Joyce |
| 76.45- 81.28 | 48 | Krydsklip mellem scene hvor Wörmer myrdes - Kontrapunktis som leder efter Joyce. Kalinka kommer og vil ringe, men da hun ser fingre om døren i spejle. Wörmer afsløres som mordet og sæd over Joyce og skriver blod. Afsluttes med, at l |
| 81.28 – 81.57 | 49 | Jens prøver at ringe efter Lotte med Jens og Lotte. Krydsklip mellem scene og Martin |
| 81.57 -82.22 | 50 | Martin ringer den gamle telefon. Kniven er væk |
| 82.22 – 83.03 | 51 | Tv viser, at Martin er h |

| | | |
|----------------|----|--|
| | | |
| 83.03 – 83.59 | 52 | Martin ringer op til over den første. |
| 83.59 – 85.28 | 53 | Rolf kommer til Kalinka ringer ham op. Navneor fokus. Krydsklip mellem lytter |
| 85.28 – 86.23 | 54 | Martin ringer igen op til at vide, at den første na fængslet. Kalinka tager afsted mo |
| 86.23 – 86.56 | 55 | Martin tager ned i arkiv gamle profil og opdager |
| 86.56 – 88.31 | 56 | Wörmer ringer til Marti kommer. Kameraet fun objekt eller Wörmer? W anholder Martin. |
| 88.31 – 89.02 | 57 | Kalinka ankommer til h |
| 89.02 – 90.19. | 58 | Martin og Wörmer i lig Kalinka finder blodig kn Wörmer udfordrer ham kæreste. |
| 90.19 – 91.14 | 59 | Kalinka leder efter Mart Wörmer, løber med Wö |
| 91.14 – 90.40 | 60 | Kalinka og Wörmer i præ løber efter dem. |
| 90.40 – 92.55 | 61 | Kalinka og Wörmer i for om navneombytningen. Begynder at nynne sang Kalinka |
| 92.55 – 93.58 | 62 | Martin når formalinrum skrig. Prøver at komme |

| | | |
|-----------------|----|---|
| | | ser Wörmers kniv mod Resignerer. |
| 93.58 – 94.30 | 63 | Rolf og Jens banker på h lukker op. |
| 94.30 – 94.42 | 64 | De kommer ind på hosp eftersøge Martin |
| 94.42 – 95.25 | 65 | Kalinka vågner op med ved siden af Martin. Rål brandalarmen og går ef |
| 95.25-95.54 | 66 | Jens mistænkeliggøre W håndjern |
| 95.54 – 96.40 | 67 | Kalinka ormer sig frem g alarmen. Krydsklip mell Rolf, som er på vej ud. I lyder alarmen. |
| 96.40 – 97.27 | 68 | Jens og Rolf løber mod Rolf med en kølle og bir |
| 97.27 – 98.03 | 69 | Wörmer kommer tilbag Kalinka skriger. |
| 98.03 – 98.25 | 70 | Jens prøver at komme f kniven og beslutter sig. dette og præparatssal, l |
| 98.57 – 99.08 | 71 | Jens skærer sin tommel |
| 99.08 – 99.24 | 72 | Wörmer tager en slibes |
| 99.24 – 99.46 | 73 | Jens kommer fri og tage |
| 99.46 – 100.11 | 74 | Wörmer fører slibekniv Jens skyder ham og shri |
| 100.11 – 101.06 | 75 | Kalinka og Martin befrie græde. |

| | | |
|-----------------|----|--|
| 101.06 – 101.39 | 76 | Martin ligger i sengen, r |
| 101.39 – 105.06 | 77 | Bryllup. Drengene konsi deres forældre. Giver e |
| 104.06 – 105.13 | 78 | Bryllup. Præsten bytter dermed siger Jens "nej" |

Bilag 2

Sceneskema, *Nightwatch* (1997)

| TID | SCENENUMMER | KARAKTERISTIKA |
|---------------|-------------|---|
| 00.00 -02.23 | 1 | Anslag – kamera følger ukendt person, som besøger prostitueret. Han slår denne ihjel Voldsom, dynamisk scene. |
| 02.23- 06.25 | 2 | Anslag – rulletekster over skærmen med tv-montager i baggrund. Klippes over til selskabet, hvor karaktererne introduceres |
| 06.25 – 07.19 | 3 | Martin og Katherine ligger i sengen. |
| 07.19 – 09.05 | 4 | Martin ankommer til nyt job på hospitalet. Møder den gamle vagt |
| 09..05 -10.00 | 5 | Martin går sin første vagt med den gamle vagt. " Come on – they told you why I quit?" ser organer I formalin. |
| 10.00 – 10.44 | 6 | Martin ser formalinrummet for første gang. Zoomes ud fra Martin, som kigger ind i formalinrum |
| 10.44 – 12.34 | 7 | Første besøg i lighuset. |
| 12.34 – 13.50 | 8 | Gamle vagt fortæller historien om den første nattevagt og nekrofil. Dårlig ånde. Blinkende lys i hurtig frekvens. |
| 13.50 – 14.15 | 9 | Martins jobkontrakt sættes i arkivet. |
| 14.15 – 15.06 | 10 | Vagten overlader jobbet til ham. Fokus på alarmer " it never gonna happen", får boldbat. Fokus på at få en radio |
| 15.06 – 16.41 | 11 | Dag. Martin og Jens på universitetet. Jens og Martin indgår væddemålet. James tager "beskyldningen" om at |

| | | |
|---------------|----|---|
| | | han er "totally insane" meget seriøst – virker mistænksom. |
| 16.41- 17.57 | 12 | Nat. Martin på job første dag. Lidt uhyggelig musik. Musik slutter, da lyset slukkes. Martin er meget alene. |
| 17.57 – 20.44 | 13 | Martin sidder i vagtrum. Nervøs. Spejler sig i ruden. Alarmen går af – det er hans timer og ikke røde alarm, som man forventer. Surprise |
| 20.44 – 21.25 | 14 | Martin på første vagt alene. Kigger ind i formalinrum, hvor der zoomes ind på ham i vinduet. |
| 21.25 – 23.34 | 15 | Martin går ned ad gangen mod lighuset. Uhyggelig musik og bange Martin. Glemmer at slukke lyset, kameraet følger ham som en uhyggelig forfølger hele vejen ned af gangen. Han ender tilbage på kontoret, lettet. |
| 23.46 – 26.08 | 16 | Martin, James, Katherine og Marie sidder på bar. Fornemmer problemer mellem James og Martin. Bøller introduceres. James fortæller om Joyce. Pigerne provokeres af bøllerne og Marie svarer rapt igen. Pigerne går, men drengene bliver. Martin spørger ikke om lov, men nærmest undskylder. |
| 26.08 – 28.47 | 17 | Martin udfordrer James til at provokerer bøllerne. Han bliver slået noget voldsommere end i den danske udgave. |
| 28.47 – 31.27 | 18 | Martin er høj efter episoden. De kører bil, James styrer. James fortæller, at han var sammen med Joyce. James er frustreret over, at han ikke føler noget – at han ikke |

| | | |
|---------------|----|---|
| | | lever. Virker desperat for at få den følelse igen. Han udfordrer Martin med Joyce. Scenen slutter med, at James smider en cigaret ind i kameraet – scenskift |
| 31.27- 32.22 | 19 | Dag. Martin og Katherine i køkkenet, hvor Martin har tømmermænd. Vil ikke være alene. |
| 32.22 – 35.13 | 20 | Nat. Martin er på job med musik i ørerne og er selvsikker indtil han kører ind i ruden, hvor musikken stopper og træerne er skræmmende. Slår alarmer ned. Cray introduceres og fortæller om billedet. |
| 35.13 – 36.13 | 21 | Martin og Cray i formalinrum. Overtaler Martin til at kigge, det er blot fødder. |
| 36.13 – 37.04 | 22 | Martin og Cray ved lighus. Cray beder om hans fortrolighed og fortæller om morderens signatur. Bill introduceres. |
| 37.04 – 38.53 | 23 | I lighuset. Martin ser liget og Cray holder sin monolog om mordere og vores trang til forklaringer – det giver tryk. Martin er tydelig rørt. Specielt skift mellem scenerne. |
| 38.53 – 39.34 | 22 | Dag. Martin og Katherine snakker sammen om mordet, hvor Martin overholder sin tavshedspligt til irritation for Katherine. |
| 39.34 – 40.51 | 23 | Nat. Martin på arbejde. Alarmer går i gang, han skal kigge selv. |
| 40.51 42.22 | 24 | Martin går ned i lighus, hvor døren er åben. Stigende musik. Det er James |
| 42.22 – 43.29 | 25 | James og Martin i vagtrummet. |

| | | |
|-------------------|----|--|
| | | Drikker. James synger opera på vej ud. |
| 43.29 – 45.06 | 26 | Overlægen ankommer og er meget irriteret. Martin rækker fuck efter ham – tager det tydeligt i sig, da lægen venter sig om. Rækker fuck efter ham igen. |
| 45.06- 52.21 | 27 | På restaurant, hvor Joyce ankommer. James bestikker tjeneren, dette ses. Ydmyger Joyce |
| 52.21 – 53.25 | 28 | Nat. Martin kommer hjem i seng til Katherine. Joyce har ringet. Musik overlapper inden scenskift |
| 53.25 – 54.28 | 29 | Nat. Martin på arbejde med musik i ørerne og selvtillid. Holder brat op, da han opdager det manglende lig. Erstatte af uhyggelig musik. |
| 54.28 – 54.51 | 30 | Martin følger sporet og ser liget. |
| 54.51 – 55.07 | 31 | Martin sidder i vagtkontoret og ringer til James, som ikke tager den. Ringer til andet nummer |
| 55.07 – 57.10 | 32 | Overlægen ankommer, der er intet lig. Nedgør ham i lighuset. Cray kommer ind. |
| 57.10 - 57.55 | 33 | Cray og Martin i foyeren. Cray skaber sympati |
| 57.55 | 34 | Nat. Martin og Katherine sidder i sengen og snakker om jobbet. Martin vil ikke låne penge. Frier til Katherine og hun siger ja. |
| 59.11 – 1.00.02 | 35 | I Joyce hjem. Hun græder og skal huske en sætning, snakker med nogen, som man ikke ser. Får en sprøjte med heroin eller andet stof |
| 1.00.02 – 1.00.32 | 36 | Joyce møder Katherine. Ingen |

| | | |
|--------------------|----|---|
| | | venlighed. |
| 1.00.32 – 1.01.54 | 37 | Martin i badekar, Katherine kommer ind og kysser ham. Bider ham i læben. Er oprørt og fortæller om Joyce. Smadrer døren og er meget aggressiv. |
| 1.01.54 – 1.02.50 | 38 | Martin kommer på job og alle kigger på ham. |
| 1.02.50 – 1.04.30 | 39 | Cray ankommer og viser Martin ligger af forulempet luder. Finder sød i hjørnet |
| 1.04.30- 1.08.00 | 40 | Mistænke mod Martin er tydelig. Martin fortæller Cray om Joyce. Cray fortæller om morderens trang til at blive opdaget. Beder om prøve. |
| 1.08.00 – 1.08.38 | 41 | Grædende Katherine, krydsklip til Joyces mund som taler om at møde Martin i telefonen. Katherine hører dette. Martin leder efter James. Katherine smadrer glas i raseri |
| 1.08.38 – 1.08.46 | 42 | Joyce afslutter opkald og taler til 3.person |
| 1.08.46 – 1.10.54 | 43 | Martin finder James på vaskeri og fortæller James om situationen. James griner. Martin spørger om det er James, men han svarer ikke. Griner så. |
| 1.10.54 – 1.16.05 | 44 | "This Old Man". Katherine går efter Joyce. Joyce bliver dræbt og Katherine opdager mordet. Cray afsløres som morder. |
| 1.16.05 – 1.16.25 | 45 | Martin er på arbejde. Natsværmerne er døde. |
| 1.16.25 – 1. 17.13 | 46 | Katherinerine er hjemme med Marie og James |

| | | |
|-------------------|----|--|
| 1.17.13 – 1.18.00 | 47 | Martin ringer til overlægen – kommer på sporet af den første |
| 1.18.00 – 1.19.22 | 48 | Bill kommer hjem til Martin og Katherine, navneombytningen kommer i fokus. |
| 1.19.22 - 1.20.25 | 49 | Martin ringer til den gamle nattevagt – krydsklip mellem Katherine, som tager afsted – og Martin finder info om den første nattevagt. |
| 1.20.25 – 1.20.25 | 50 | Martin finder Cray i arkivet – finder ud af, at han er morderen. |
| 1.21.14 – 1.22.43 | 51 | Telefonen ringer på kontoret, det er Cray. Kameraet filmer, som om det er Cray |
| 1.22.43 – 1.24.06 | 52 | Katherine ankommer til hospitalet. Martin og Cray er i lighuset, hvor Cray udfordrer Martin. Katherine finder kniv. Truer med at tage øjnene fra Katherine |
| 1.24.06 – 1.24.53 | 53 | Katherine ser Martin slå Cray – denne har en pistol, som Katherine tager og sigter mod Martin. Cray og Katherine flygter. Martin er læst inde. |
| 1.24.53 – 1.25.52 | 54 | Cray og Katherine tager til formalinum. Martin prøver at komme ud fra lighuset |
| 1.25.52 – 1.27.17 | 55 | Cray og Katherine i formalinum. Navneombytningen står klar for Cray, nynner melodi og Katherine finder ud af sandheden. |
| 1.27.17 – 1.27.56 | 56 | Martin hører Katherines skrig fra formalinum og slår døren ind. Resignere, da en kniv holdes mod hendes has |

| | | |
|--------------------|----|---|
| 1.27.56 – 1.28.42 | 57 | James og Bill ankommer til hospital, Cray lukker op. Mystikken breder sig til Bill og James om situationen |
| 1.28.42 – 1.29.15 | 58 | Katherine vågner i formalinrum og skriger på hjælp. Hun opdager brandalarm og går mod den |
| 1.29.15 – 1.31.23 | 59 | Cray insisterer på at anholde James. – Katherine ormer sig mod alarmknap gennem glasskår og slår alarm, da Bill og James er på vej ud. |
| 1.31.23 – 1.32.35 | 60 | Cray slår Bill ihjel og fangetager James. |
| 1.32.35 – 1. 33.35 | 61 | Cray vender tilbage til formalinrum |
| 1.33.35 – 1.34.03 | 62 | James tager kniv og skærer tommeltot af |
| 1.34.03 – 1.35.00 | 63 | Cray tander slibesav – James kommer fri og finder pistol. Tempo-musik. Cray skydes af James. Martin græder. |
| 1.35.00 – 1.41.23 | 64 | Blå blink og helikopter. Martin og James er i tæpper. Redningshold og politi er ankommet. ” Lets get older” siger James. Sidste blik på hospitalet inden slut |

Bilag 3

Cover, *Nattevagten* (1994)



Bilag 4

Cover, *Nightwatch* (1997)

