

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	Synopsis	Portfolio	Speciale	Skriftlig Hjemmeopgave X
---------------------------	---------	----------	-----------	----------	-----------------------------

Uddannelsens navn	Dansk, BA	
Semester	2. Semester	
Prøvens navn (i studieordningen)	Medieanalyse II og mediehistorie	
Navn(e) og fødselsdato(er)	Navn	Fødselsdato
	Louise Thomsen Kristensen	18.07.1990
Afleveringsdato	04.06.2013	
Projekttitel/Synopsistitel/Speciale-titel	Analyse af kortfilmen <i>Outpost</i>	

I henhold til studieordningen må opgaven i alt maks. fylde antal tegn	36.000
Den afleverede opgave fylder (antal tegn med mellemrum i den afleverede opgave) (indholdfortegnelse, litteraturliste og bilag medregnes ikke)*	35.983
Vejleder (projekt/synopsis/speciale)	
<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):</p> <p>http://plagiat.aau.dk/GetAsset.action?contentId=4117331&assetId=4117338</p> <p>Dato og underskrift</p>	

- 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.

Indholdsfortegnelse

Indledning.....	4
Genre	5
Historisk overblik.....	7
Filmteknisk analyse.....	11
Raskins parameterteori.....	13
Konklusion	16
Litteraturliste	17
Primærlitteratur.....	17
Sekundærlitteratur.....	17

Indledning

Analyseobjektet i nærværende opgave er Esben Blaakildes kortfilm *Outpost* udgivet af *Tadaa!! Film* i 2012, som jeg først vil diskutere i forhold til genre og efterfølgende indplacere i en historisk kontekst. Dette opfølges af en filmteknisk analyse med fokus på filmens stil, og til sidst analyseres filmen i forhold til Richard Raskins parametre for kortfilm, hvor tematikken vil blive behandlet.

Filmen vandt i udgivelsesåret *CPH PIX' Movie Battle*, som er en årlig konkurrence om at lave den bedste genre-kortfilm. Temaet for 2012 var *Supernatural horror*, som *Outpost* imødekom med sin fortælling om en russisk soldat, der transformeres til en zombie. Filmen figurerede tidligere på året som nummer fire på *Filmmagasinet Ekkos aktuelle shortlist*, som er en top ti over de bedste danske kortfilm på det givne tidspunkt. Den figurerer i skrivende stund ikke længere på denne, men den har indtaget en 10. plads på *Ekkos All Time Shortlist*, som rummer såvel nye som ældre kortfilm. Denne placering er ikke uden betydning for *Outpost*, som er fuldt ud independent, finansieret for ca. 4.000. kr. (af filmskabernes egen lomme) og filmet over en weekend¹, da *Filmmagasinet Ekko* er et prominent magasin, som ikke blot fokuserer på store mainstreamproduktioner, men som også er et talerør for eksempelvis kortfilm, der ikke selv har midlerne til en udbredt eksponering. *Outpost* er desuden blevet udgivet på dvd'en *Supernatural Tales* med en række andre kortfilm med det fællestreik, at de alle rummer overnaturligt gys.

Filmens 13,03 minutter udspiller sig i en skov ved en yderpost i Sovjetunionen, hvor en russisk soldat (RS) alene bevogter et radiotårn i 1991. Her får han besked om unionens endeligt, som medfører lukning af yderposten. Han bliver således bedt om at vende hjem til han familie, efter han har destrueret fortroligt materiale efter aftalt procedure. Da soldaten skal destruere dette fortrolige materiale, bliver han ramt af grønt damp, som slår ham omkuld. Han opstår efterfølgende som en zombie, der går hvileløst og alene rundt i skoven ved yderposten ind til 2011, hvor hans datter kommer, som han fortærer uden ord.

¹ <http://tadaafilm.dk/>

Genre

Indledende skal en diskussion vedrørende definitionen af kortfilmgenren forelægge, da dette ikke lader sig afgøre entydigt. Bevin Yeatman anskuer kortfilmen som værende en kulturel praksis, som er en del af kontinuerlige og komplekse kulturelle forhold, hvorfor kortfilmen er en dynamisk størrelse, der aldrig kan fastholdes, og som dermed bliver defineret ud fra den kontekst, hvori vi anbringer dem. Han observerer desuden, at de mennesker, der er etableret i mainstream, tenderer til at definere kortfilm ud fra, hvad disse ikke er, hvorimod dem, der ikke er etableret i mainstream, opfatter kortfilm som en konkret praksis (Yeatman 1998).

Hvorvidt betegnelsen omfatter film, der varer op til 15, 30, 40, eller 60 minutter, er der ingen international enighed om – hverken i filmfestivalernes regler eller i litteraturen om objektet, men som oftest er 30 minutter den maksimale længde i opslagværker. I dansk sammenhæng er dette yderligere vanskeliggjort grundet brugen af begreberne *novellefilm* og *kortfilm*, som traditionelt refererede til kortere fiktionsfilm henholdsvis kortere dokumentarfilm. I dag bruges begrebet kortfilm dog i korrespondance med internationalt sprogbrug, hvor genren kan indeholde alt fra dokumentar, fiktion, eksperimental med flere med egen dramaturgi samt en spillelængde på typisk 5-15 minutter, og novellefilm betegner som oftest fiktionsfilm med en spillelængde på 25-40 minutter. Richard Raskin inddeler kortfilm i *Story cinema* og *image cinema*, hvor førstnævnte omfatter den korte fiktionsfilm, der iscenesætter en sammenhængende handling, hvorimod image cinema har fokus på formeksperimenter, der prioriterer formen frem for fortællingen. Med henblik på story cinema er det vigtigt for kortfilm, at disse har en egen dramaturgi, som ikke blot agerer en mini-spillefilm (Raskin 2009: 260f).

Outpost kan først og fremmest genrebestemmes som værende en kortfilm grundet dens spillelængde på 13,03 minutter, hvormed den hører til under den lavest satte maksimumgrænse for genren. Den kan yderligere kategoriseres som værende story cinema i kraft af den sammenhængende fortælling, som driver filmen frem, og som er dens primære formål. Den demonstrerer dog samtidig et fokus på det formmæssige og æstetiske qua dens mange skildringer af den storslåede natur i kraft af den store, snedækkede og tavse skov, som fylder meget i filmen og dens udtryk med de indimellem montageagtige sekvenser, hvilket jeg vil uddybe i forbindelse med filmteknik. Disse skildringer konnoterer en overvældende melankoli, som er gennemgående for filmens stemning og dermed en vigtig del af denne. Man mærker tydeligt, at der desuden er tale om en *independent film*, hvor målet ikke er at nå til vejs ende, men i højere grad rejsen dertil. Problemerne i denne type film er ofte

eksistentielle og lader sig ikke blot løse uden videre, og endvidere benyttes der hyppigt en åben slutning, som sætter beskueren på et tolkningsarbejde (Rose & Christiansen 2009: 244f). Disse karakteristika er gældende for *Outpost*, som måske umiddelbart kan forekomme som en banal zombiefilm, men som vi senere i nærværende opgave skal se, stikker den dybere end som så. Slutningen er deslige åben, idet seeren efterlades med en uklarhed om, hvad der videre skal blive af den russiske soldat og datteren. Bliver hun også en zombie, hvorved de to på kuriøs vis forenes, eller fortsætter han den ensomme limbotilværelse ved yderposten? Disse spørgsmål opstår blandt andet på baggrund af kendskab til zombiefilmgenren, hvor det ofte er gængs, at de mennesker, der bliver bidt, selv transformeres til zombier. Denne genre er således en vigtig del af *Outposts* udtryk. Om *Outpost* siger *Tadaa!! Film*:

” [...] [Outpost er en] genrefilm, der er tro mod genrens traditioner, men som samtidigt udfordrer og udvikler disse sit friske take på zombie-mytologi. Filmen balancerer bevidst på grænsen for, hvad die-hard fans af genren vil kunne acceptere, og netop balancen er gjort til genstand for en dialog med publikum om genren.”²

Dette er meget sigende for filmen, som både imødekommer nogle af genrens træk eksempelvis i kraft af selve forestillingen om, hvordan zombier rent visuelt ser ud, men den adskiller sig også fra nogle af genrekonventionerne. Zombier optræder i film og serier ofte i store, farlige og blodtørstige horder (Urth 2010), men i *Outpost* er RS alene, og efter nogen tid optræder han apatisk og ufarlig, hvormed man som modtager oplever at få sympati med ham, hvilket Riis understreger som værende en engagerende faktor for seeren (Riis 1998). Det er en uvant følelse i forhold til zombiefilm, hvor der normalvis ikke indbydes til sympati for zombierne, men snarere frygt for disse. Så meget desto mere overraskes seeren, da RS skifter tilbage til en velkendt zombierolle, der afslutningsvis på dyrisk vis angriber sin datter. Ligeledes er det uvant for zombiegenren, at en zombie har hovedrollen, da zombier netop oftest portrætteres som tomme skaller med ét besalt behov: at finde og indtage frisk menneskekød, men grundet førnævnte sympati med karakteren forekommer det ikke unaturligt i *Outpost*. Zombiens betydning som en afspejling af menneskers frygt skal senere analyseres i forbindelse med filmens tematik.

² <http://tadaafilm.dk/om/>

Historisk overblik

Raskin inddeler den korte fiktionsfilm i tre perioder i historien. Den første udgør *stumfilmperioden* (1895-1929), hvor blandt andre Lumière-brødrene og Charles Chaplin var vigtige aktører. I filmmediets indledende faser var alle film korte såsom Lumière-brødrenes *Gartneren*, som varede 45 sekunder, og som betragtes som værende den første korte fiktionsfilm. Anden epoke i historien er *lydfilmens første ca. 30 år* (1929-1958). I denne periode bestod den korte fiktionsfilm i USA primært af underholdningsfilm, som produceredes af diverse Hollywood-studiers "Comedy-short"-afdelinger med det formål, at disse skulle vises som forfilm til biografernes spillefilm. I tredje og sidste periode, *den moderne periode* (1958-), oplevede den korte fiktionsfilm en genopblomstring som kunstform i kraft af flere faktorer. Disse talte blandt andet kortfilmens endeligt som studieprodukt, idet det sidste Hollywood-studio i 1958 stoppede med at producere førnævnte forfilm til biografernes spillefilm samt fremkomsten af nye fremvisningsmuligheder ved internationale kortfilmsfestivaler (Raskin 2009: 260f). Trods denne opblomstring er kortfilmen stadig ukendt for det brede publikum uden for filmfestivaler, og mange er af den opfattelse, at kortfilm er en filmgenre, hvis formål primært er at øve og forbedre skabernes narrative færdigheder uden de omkostninger og udfordringer, som en længere produktionsperiode vil medføre (Riis 1998).

I en dansk kontekst har kortfilm været til stede gennem hele filmhistorien, og fra de første danske film blev optaget i 1897 og frem til 1910, blev der kun lavet kortfilm, hvilket det også som ovennævnt var tilfældet i den første historiske epoke på det internationale plan. Tue Steen Müller karakteriserer kortfilmen i Danmark som værende af høj kvalitet, og som desuden er kendetegnet ved at være gennemarbejdet, at have en lang produktionstid, at være personligt signeret og at søge en visuel formidling af sit emne. Emnerne i kortfilmene har altid søgt de kontroversielle og ofte uudforskede områder (Müller 1986: 16). Fotografen Peter Elfelt var manden, der producerede den første film i Danmark i 1897, og i årene efter optog han omkring 100 film, oftest af få minutters varighed, som skildrede hverdagsscener, virkelighedsbilleder fra det danske samfundsliv samt offentlige begivenheder med fokus på det kongelige hof. Her var det altså dokumentariske kortfilm, der havde det primære fokus, hvilket Raskin ikke beskæftiger sig med i sin inddeling af kortfilmens historie i tre epoker. Også mastodonten *Nordisk Film* lavede succesfulde kortfilm i starten af det 20. århundrede såsom de dramatiske spændingshistorier *Røverens brud* (1907) og *Løvejagten* (1907), og hvor Elfelts fokus var på den dokumentariske vinkel, var det hos *Nordisk film* på

fiktionskortfilmen. Kortfilmformen blev dog for selskabet efterhånden nedprioriteret til fordel for lange spillefilm³.

Fra 1940'erne og frem til og med anden verdenskrig opblomstrede dokumentarismen samt eksperimenterende kortfilm, som var præget af noir og nationalfølelse⁴, og som nu var lydfilm frem for stumfilm. Kortfilmsproduktionen blomstrede, og de særlige produktionsforhold stillede krav til instruktørernes evner og fantasi til at udtrykke sig via billederne, således de kunne undgå den tyske censur. En direkte kritik af besættelsesmagten kunne selvsagt ikke forekomme, men kritikken lå implicit i film som Hagen Haselbalchs *Kornet er i fare* (1945), som for danskerne tydeligt var et angreb på besættelsesmagten, men som ikke blev forstået fra tysk side. Ligeledes blev disse kortfilm brugt som en vigtig informationskanal, der skulle opbygge den nationale optimisme og give råd til, hvad danskerne kunne gøre ved udfordringer som arbejdsløshed og råstofmangel (Rasmussen 1986: 43). De korte dokumentarfilm blev under besættelsen almindelige som forfilm i biograferne. Der satsedes på at forene æstetik, poesi og oplysning som i Theodor Christensens *Mennesker i et Hus* (1943), der skildrede sociale problemer og institutioner, der kunne løse dem. Efter Krigen produceredes der yderligere dokumentarfilm, som ofte rummede en moralsk realisme, blandt and Theodor Christensens kontroversielle værk *Det gælder din Frihed* (1946), som satiriserede regeringens samarbejds politik med besættelsesmagten⁵. Carl Th. Dreyer var ligeledes en vigtig aktør i denne periode, da han i perioden 1942-1949 producerede otte kortfilm med titler som den socialt engagerede *Mødrehjælpen* (1942) og *De nåede Færgen* (1948) baseret på Johannes V. Jensens *Myter*⁶. I samme periode begyndte dansk eksperimentalfilm at gøre sit indtog, hvor blandet andre Jørgen Roos var fremtrædende med sine fiktionsfilm. Han lavede i samarbejde med Albert Metz kortfilmen *Flugten* (1942), som var eksperimenterende med sin rytme og brug af billedassociationer, og senere hen lavede han originale kortfilm med surrealisten Wilhelm Eddie heriblandt *Spiste horisonter* (1950)⁷.

Med afsæt i Eks-skolen, den eksperimenterende kunstscole, og sidenhen kunstnerbevægelsen og filmgruppen ABCinema var udtrykket i 1970'ernes og 1980'ernes kortfilm stadig mere eksperimenterende. Der kom fokus på det poetiske aspekt med aktører som Jørgen Leth, der lavede en række primært dokumentariske kortfilm som den antropologiske film *Livet i Danmark* (1971) og den registrerende rejsefilm *66 scener fra Amerika* (1981), der var beregnet som undervisningsfilm

³ <http://www.dfi.dk/FaktaOmFilm/Dansk-filmhistorie/1896-1910.aspx>

⁴ <http://www.dfi.dk/FaktaOmFilm/Dansk-filmhistorie/1940-1949.aspx>

⁵ <http://www.dfi.dk/FaktaOmFilm/Dansk-filmhistorie/1940-1949.aspx>

⁶ <http://www.carlthdreyer.dk/filmene/kortfilm.aspx>

⁷ <http://www.dfi.dk/FaktaOmFilm/Dansk-filmhistorie/1940-1949.aspx>

(Krarup & Nørrested 1986: 41), og som foruden sit nøgterne, registrerende blik fremstår som et ironisk, distanceret og underfundigt værk⁸. I 1970 oprettedes *Workshoppen* (senere *Det Danske Filmværksted*), som hovedsageligt ydede støtte til dokumentar- og eksperimentalfilm, som ikke kunne blive finansieret på andet vis, med det formål at øge demokratiseringen af adgangen til filmmediet. Det var primært samfundskritiske og eksperimentale kortfilm, som tildeltes denne støtte. Blandt andre Jytte Rex og Kirsten Justesen modtog støtte for deres feministiske og modernistiske værk *Tornerose var et vakkert barn* (1971), som tematiserede kvinders længsel og undertrykkelse via en række forskellige kvinder og deres beretninger⁹. Historisk set er statsstøtten primært gået til de kunstneriske film, men efter filmlovens revidering i 1989 etableredes der en 50/50-ordning (senere 60-40), som skulle stimulere populærfilm, der skulle kunne omfavne et større publikum via 50 % finansiering, såfremt der var privat kapital bag de andre 50 %, hvormed filmstøtten definitivt ændredes fra at være en kunststøtte til en kulturstøtte¹⁰. I 1997 fik Danmark en ny filmlov, som samlede ordningen af den offentlige filmstøtte. Siden 1938 havde *Statens Filmcentral* begunstiget dokumentarer og oplysningsfilm, *Det Danske Filminstitut* tog sig fra 1972 af spillefilmen, og fra 1941 forestod *Det danske Filmmuseum* det historiske aspekt, men med filmloven i 1997 blev disse samlet under *Det Danske Filminstitut (DFI)*. Dette betød et ændret fokus fra en defensiv, national strategi til en offensiv, international tilgang og en ændret opfattelse af film som kunst til en indplacering af film blandt andre medier. Denne støtte omfattede således både støtte til film som kunst og som massekultur (Bondebjerg 2003: 175).

Den nye filmlov af 1997 var medvirkende til en oplivning af danske film i 1990'erne nationalt såvel som internationalt. Dette omfattede blandt andre Thomas Vinterberg, som udtrykte et humanistisk engagement i novellefilmene *Sidste omgang* (1993) om en ung, kræftramt mands afsked med vennekredsen og sidenhen *Drengen der gik baglæns* (1994) om en drengs store sorg over sin storebrors død. Instruktøren Anders Thomas Jensens lavede ligeledes før årtusindskiftet en lang række kortfilm, for hvilke han høstede Oscarnomineringer. Dette var henholdsvis *Ernst og lyset* (1996), *Wolfgang* (1997) og *Valgften* (1998), hvoraf sidstnævnte vandt (Monggard 2004)¹¹. Institutionen *Novellefilm* var medvirkende til dansk films gennembrud, og denne fremmede vilkårene i perioden 1994-2003 for primært unge instruktører. I 2003 overtog *Talentudvikling*,

⁸ http://www.dfi.dk/Boern_og_unge/Undervisning/Film-i-gymnasiet/Filmvejledninger-og-undervisningsmaterialer/Andre-materialer/Joergen-Leth/Tour-de-Leth/The-Joergen-Leth-Collection.aspx

⁹ <http://www.dfi.dk/faktaomfilm/film/da/1790.aspx?id=1790>

¹⁰ <http://www.dfi.dk/FaktaOmFilm/Dansk-filmhistorie/1980-1989.aspx>

¹¹ <http://www.ekko.dk/artikler/kamaeleonen/>

senere *New Danish Screen*, som er en del af *DFI*, opgaven, som stadig i dag holdes i hævd¹². *New Danish Screen* har til formål at: ”støtte og inspirere udviklingen af filmens formsprog og fortælling, så dansk film bevarer og styrker sin dynamik og diversitet”¹³. Der er stor fokus på en opretholdelse af originalitet, og i særdeleshed støttes low budget filmproduktioner for at udvikle nye talenter inden for filmprojekter i forskellige kategorier. Interessen for kortfilm i Danmark i dag er ikke i udpræget grad gængs i befolkningen, men eksempelvis filmfestivalen CPH PIX har fra 2008 slået et slag for disse mere nicheprægede produktioner¹⁴, som ved visning på festivalen bliver eksponeret for et publikum, der rækker ud over branchefolk. Det er således ikke blot en festival for skolede filmskabere og det etablerede filmmiljø i Danmark, men derimod også for nye talenter og det ikke-etablerede miljø. Deres årlige *Movie Battle*, som er en undergrundsfilmkonkurrence, har netop fokus på kortfilm på under 27 minutter, hvilket har givet nye instruktører som Philip Th. Pedersen, vinder af publikumsprisen i 2011, og Esben Blaakilde, som vandt både juryens og publikums pris i 2012 med *Outpost*, opmærksomhed¹⁵. Her er det primært fiktive kortfilm, der præger billedet, og et blik på *Filmmagasinet Ekkos All Time Shortlist* bevidner ligeledes en udpræget tendens til fiktion i nyere kortfilm, hvilket adskiller sig fra tidligere tiders dokumentariske fokus¹⁶. Dermed kan *Outpost* siges at være tidssvarende grundet dens fiktive væsen, men også dens zombietematik kan siges at korrespondere med det billede, der tegner sig i flere spillefilm og tv-serier i dag. Som nævnt i forbindelse med genre understreger Yeatman kortfilmen som værende en kulturel praksis, og man kan i den forbindelse argumentere for, at Blaakilde er blevet influeret af succesfulde, nyere zombieproduktioner i forbindelse med sin produktion af *Outpost*. Dog bibeholdes det kontroversielle, som Tue Steen Müller understreger som et vigtigt karakteristikum for dansk kortfilm. Dette kommer især til udtryk, idet RS fortærer sin egen datter til lyden af USSR’s nationalsang. Müller nævner desuden et fokus på den visuelle formidling som en afgørende faktor for kortfilm. Dette gør sig i høj grad gældende for *Outpost*, hvilket vil blive uddybet i nedenstående vedrørende det filmtekniske. Som nævnt indledningsvist er *Outpost* lavet på et skrabet budget og filmet over en weekend, men med nutidens tekniske hjælpemidler såsom digitalkamera og efterfølgende redigering på computer er det muligt at skabe en film, som har et forfined udtryk, der ikke lider under begrænsede midler. Af samme grund er Müllers udsagn om, at danske kortfilm oftest er kendetegnet ved lange produktionstider måske ikke så tidssvarende længere.

¹² <http://www.dfi.dk/FaktaOmFilm/Dansk-filmhistorie/1990-1999.aspx>

¹³ http://www.dfi.dk/Branche_og_stoette/New-Danish-Screen.aspx

¹⁴ <http://www.cphpix.dk/p/art.lasso?n=186>

¹⁵ <http://www.cphpix.dk/p/art.lasso?n=172>

¹⁶ <http://www.ekko.dk/shortlist/film/>

Filmteknisk analyse

De tekniske aspekter i film er konstrueret for at påvirke mennesket sansesystem og påvirke vores forestillinger, hvorfor et blik på det filmtekniske er relevant for en forståelse af filmens stil (Grodal: 10). I nedenstående vil forskellige aspekter af filmteknikken blive gennemgået. Ved henvisning til konkrete scener i filmen vil starttidspunktet blive angivet i parentes.

Kameraet fungerer i film som seerens øjne, og det råmateriale, som synsindtrykkene er, omdannes til forestillinger hos modtageren (ibid.: 11). *Outpost* er i høj grad præget af *supertotal-* og *totalbilleder* (Rose & Christiansen 2009: 252), der viser de omgivelser, RS befinder sig i, som forekommer meget voluminøse (00.01, 00.21), men samtidig er der en række *halv-nær* og *close-up/ultranær* billeder (ibid.: 252f), hvormed vi før transformationen får hans alvorlige ansigt at se (00.28, 00.54) og efterfølgende hans frådende zombieansigt (04.40). Kontrasten mellem total- og nærbilleder giver en følelse af, at vi har en lille mand i et overvældende, nærmest uendeligt univers, hvormed der skabes et billede af RS som afskåret og ensom ude i den store, kolde natur. Close-up bruges desuden til at sætte fokus på nogle materielle elementer såsom højtaleren, der spiller USSR's nationalhymne (00.52), og som vises i ultranær, da unionens fald meddeles (02.24), hvilket skaber en intensitet i udtrykket. Det er desuden i denne forbindelse bemærkelsesværdigt, at der forekommer *fugleperspektiv* fra højtaleren og ned på RS (01.58) efterfulgt af *frøperspektiv* (ibid.) fra RS, der kigger op på højtaleren (02.01), hvormed denne konnoteres som værende magtfuld og som et symbol for USSR i modsætning til RS, der forekommer lille og undertrykt. Kameraet er generelt håndholdt, men dog forholdsvis statisk i filmen, da det i højere grad er elementerne i filmen, der bevæger sig frem for kameraet. Der benyttes dog eksempelvis *tiltning* (ibid.: 254), da vi ser RS i fuld uniform, hvor han retter på sit bælte og tørklæde (00.44), således han repræsenterer USSR på anstændig vis. Da RS genopstår som zombie brydes der med den statiske kameraføring, idet kameraet nu holdes af skuespilleren, hvilket skaber et rystet, kaotisk og anarkistisk udtryk, som understreger transformationen til et uciviliseret væsen (04.45). Der skabes prægnans i filmen ved hjælp af slørede scener, som gør modtageren opmærksom på RS's sindstilstand, som da han får besked om unionens fald, hvor omgivelserne bliver grødede (01.43), og endnu mere tydeligt ser vi det, da han får øje på sin datter, som fremstår helt sløret (10.55).

Mise-en-scene udgør iscenesættelsen af de elementer, der forekommer foran kameraet. Disse kan opdeles i tre kategorier, henholdsvis setting, kostumer og makeup og lyssætning (Rose & Christiansen 2009: 257), hvoraf jeg her vil fokusere på lyssætningen i *Outpost*, da dette er meget stemningsskabende for filmen. Lyset er gennemgående hvidt og koldt, og der er tilsyneladende ikke

brugt kunstig lyssætning til at skabe fokus på karaktererne eller fremhæve bestemte elementer, da den hvide vinterbelysning er gennemgående for filmen undtaget scener om aftenen/natten, hvor mørket falder på. Denne brug af det blege lys er medvirkende til at skabe førnævnte melankoli, hvilket understreges af settingen i den øde, snedækkede skov med nøgne træer.

Lydsiden er vigtig i filmen, da denne bruges som en fremadskridende faktor for handlingen. Musikken er i særdeleshed vigtig, da brugen af denne, ligesom lyssætningen, er meget stemningsskabende. USSR's nationalsang optræder gennemgående, men betydningen af denne ændres, som filmen skrider frem. Første gang denne spilles, ser vi den stolte RS, som patruljerer i sin pletfrie uniform med ret ryg (00.52), hvormed der skabes en storladen stemning, som underbygger den nationale stolthed. Der er tale om en *diegetisk lyd* (Rose & Christiansen 2009: 262), da denne stammer fra – eller skal forestille at stamme fra – højttaleren i tårnet. Næste gang sangen fremkommer, er det, da RS vågner op som zombie (04.41). Her forekommer musikken ironisk, men også en smule uhyggelig, da det netop ikke korresponderer med den storladne og stolte stemning, som sangen indbyder til, men snarere forekommer det voldsomt og skræmmende. Senere i filmen ses den duknakkede RS vandre hvileløst rundt, hvor musikken atter spiller, men hvor den er forvrænget og 'dør hen' (08.19). Der markeres dermed, at det ikke blot er unionen, der er faldet, men også RS' identitet, hvilket senere analyseres i forbindelse med Raskins parameterteori. Afslutningsvis spilles sangen igen for fuld styrke, da RS spiser datterens indvolde i outroen (11.44), hvilket frembringer et grotesk udtryk grundet kontrasten mellem den voldsomme handling og den stolte nationalsang. En anden karakteristisk brug af musik i *Outpost* er, da RS får øje på datteren, efter hun har kaldt på ham (10.40), hvor den *non-diegetiske* musik (ibid.) først er 'kriblende' og der efter bragende og tiltagende i styrke, hvormed der ledes op til, at der skal ske noget uhyggeligt, hvilket eskalerer i angrebet på datteren. Her gøres der brug af et stiltræk fra gysergenren, hvor det uhyggelige ofte underbygges af lydsiden, som indikerer, at der kommer noget 'snigende'. Brugen af reallyd i filmen er ofte *handlings- og procescentreret* (Grodal 2000: 22), som når bladene knaser under RS' fødder (06.19) eller den smaskende lyd, da han fortærer datteren (11.07), som ikke ledsages af underlægningsmusik, hvormed disse forekommer ekstra udtryksfulde. Dette er også tilfældet med den *atmosfæreskabende baggrundsstøj* (ibid.), som når vinden suser og fører os ind i filmens kolde univers (00.01), eller da regnen siler ned, da datteren nærmer sig RS (10.10). Underlægningsmusikken er desuden, foruden USSR's nationalsang, den samme igennem hele filmen, hvilket formodentligt hænger sammen med rettigheder i forbindelse med brug af musik, hvorfor der blot er blevet produceret ét nummer med titlen *Walking 20 years*, som dog både

indebærer en melankolsk og sørgelig stemning, som da vi ser RS vandre hvileløst rundt i skoven (07.00), men også en mere underfundig og forventningsskabende stemning, som da man første gang aner datteren som en orange skikkelse i horisonten (08.30).

Klipningen i *Outpost* er primært *kontinuitetsklipning*, hvormed modtageren ofte ikke bemærker klipningen, og derfor får en fornemmelse af et sammenhængende handlingsforløb, som når der benyttes *motiveret point of view* (Rose & Christiansen 2009: 261), da RS kigger efter den hvide rotte (06.11, 07.28). Dog benyttes der også *montageklipning* (ibid.), der i særdeleshed har æstetikken og den overvældende natur for øje, som eksempelvis efter RS har angrebet datteren, hvor der klippes til supertotalbilleder af snedækkede træer efterfulgt af toppen af vagttårnet med træer omkring (11.15). Denne scene fra vagttårnet ses også indledningsvist i filmen, hvor RS står og ryger i toppen af tårnet (01.21); der forekommer dermed en tilbagevenden til et tidligere stadie, men med den undtagelse at RS i slutningen ikke er i tårnet mere, da der efter de første rulletekster klippes til scenen, hvor han mæsker sig i datterens indvolde (11.44). Der forekommer endnu et brud på kontinuitetsklipningen lige efter, RS er blevet ramt af det giftige stof, da billedet af hans kone klippes ind i et sekund efterfulgt af en 'flatline'-lyd (04.28), hvormed der indikeres, at hun er den sidste, han tænker på, inden han dør.

Raskins parameterteori

Raskin opstiller syv set parametre, som afbalancerer og kompletterer hinanden i kortfilm. Når begge komponenter i et givent par er til stede, vil deres samspil berige filmen, hvorimod filmens fulde potentiale ikke udfoldes, hvis kun den ene komponent er til stede, eller hvis de to er ude af balance. Raskin understreger dog, at ikke alle syv parametre nødvendigvis skal mestres til perfektion for at skabe en god kortfilm, da blot få bemestrede parametre kan skabe et mesterværk grundet deres potente balance (Raskin 2002: 165). Tre af disse parametre er udvalgt og analyseres i forbindelse med *Outpost* i nedenstående, hvormed tematik blandt andet behandles.

Det første parameterpar er karakterfokus over for karakterinteraktion. Karakterfokus er klarheden over, hvis historie der bliver fortalt, hvilket i særdeleshed kommer til udtryk, når en karakter er alene eller ikke interagerer med andre (Raskin 2002: 165). Dette må siges at være tilfældet i *Outpost*, hvor de første 8,5 minutter kun omfatter RS, som er alene ved yderposten. Det er hans historie, der bliver fortalt, men det faktum, at vi aldrig hører hans navn, og at han blot får en generel besked over radioen henvendt til alle russiske landsmænd og kammerater gør, at han for beskueren kommer til at fremstå som en metonymi for en gruppe af mennesker – nemlig de russiske

soldater, fædre og ægtemænd, hvis identitet vakler efter unionens fald, hvilket jeg vil behandle senere i opgaven. Det indikeres allerede kort efter beskeden om unionens fald, at der er andre karakterer, der spiller ind, nemlig hans kone og datter, som han har billeder af i sin hue (02.11). Det er dog først, da datteren finder ham i skoven, at der opstår en egentlig interaktion, idet datteren siger: ”Far?”, hvorefter han angriber hende (10.35). Karakterinteraktionen har til formål at bringe kortfilmen til live (ibid.: 166), og trods den sparsomme interaktion i *Outpost* fungerer fraværet af denne i høj grad som en måde at skabe *suspense* og *mood* (Riis 1998), da beskueren sættes i en afventende position med følelsen af, at situationen vil eskalere.

Konsistens og overraskelse er et parameterpar, som omfatter det aspekt, at karaktererne præferabelt både skal være konsistente i deres udtryk, men samtidig skal de overraske modtageren. Overraskelsesmomentet kan enten være idiosynkratisk i kraft af, at karakteren fremstår uforudsigelig og gennemgående i filmen konstituerer små overraskelser, eller det kan være bedragerisk, idet selve grundopfattelsen af karakteren ændres i slutningen af filmen, da andre karakterer og seeren er blevet misledt (Raskin 2002: 167). *Outpost* forholder sig ikke entydigt til det idiosynkratiske eller bedrageriske samspil mellem konsistens og overraskelse, men rummer derimod elementer af begge. Indledningsvist præsenteres vi for RS som værende en trofast og alvorlig karakter, der passer sin vagt i fuld uniform og med en stolthed at dømme fra hans holdning og ansigtsudtryk (00.54), men han rummer også en følsom side, hvilket manifesteres via billederne af hans kone og datter i huen. Inden han kommer i uniformen, står han i starten af filmen i undertrøje og ryger, og her kommer en tatovering af *Taiji*-tegnet til syne på hans bryst (00.27), hvilket symboliserer altings iboende dualitet, hvormed det allerede her indikeres for os, at han er en kompleks karakter. Skiftet fra menneske til zombie markerer et afgørende overraskelsesmoment i filmen, som ændrer hans karakter til noget, der ikke umiddelbart er konsistent i forhold til hans tidligere jeg. Han bliver først dyrisk og frådende, og han løber manisk rundt om vagttårnet og forsøger at fange en hvid rotte, som dog slipper fra ham (05.32). Efterhånden bliver han dog antipatisk og jagter ikke rotten mere, men ser blot til, mens han går opgivende rundt (07.29). Om end RS skifter fra at være menneske til zombie, er disse to positioner ikke helt inkonsistente og isolerede entiteter grundet den gennemgående tilstand af ensomhed. Før transformationen skulle han blot holde ubudne gæster væk fra det indhegnede område, men efterfølgende bliver han selv hegnet ind og fastholdt alene på yderposten, hvilket kommer til udtryk, da han forsøger at fange den hvide rotte men bliver stoppet af hegnet (06.24).

Parameterparret simplicitet og dybde omfatter en balancegang mellem at give seeren plads til at fordøje begivenhederne, hvilket muliggøres via en simpel historie, samtidig med, at denne er mindeværdig og dyb (Raskin 2002: 170). *Outpost* kan i høj grad siges at brillere i sin simplicitet, som imødekommer Raskins fire foreslåede elementer: et fåtal af lokationer, brug af settings og kostumer, der ikke koster ret meget, et minimalt cast og en kort indspilningstid på en dag eller to (ibid.). Filmens simple udtryk kompromisser dog ikke med dybde, som kommer til udtryk via dens tematikker. Brug af monstre i film er ifølge Jørgen Riber Christensen et udslag af angst, som via monstret gøres konkret; når angsten transformeres til et væsen, er det lettere håndterbart. Konkret er brugen af zombien som monster et udtryk for det moderne menneskes frygt for at blive identitetsløs (Urth 2010). Dette har en væsentlig betydning i forhold til *Outpost*, hvor RS' identitet som USSR-soldat vakler, da unionen falder. Det udmønter sig i hans forvandling fra menneske til zombie, som er et udødt væsen, der traditionelt set ikke længere besidder menneskelige træk, men som blot er en tom skal. Fraværet af eksempelvis navn og individualiserede karaktertræk ved RS gør, at han kommer til at fremstå som en metonymi for de russiske soldater, hvis identitet kompliceredes efter unionens fald i en ny verden, hvor deres ideologi og livsværk ikke længere var tidssvarende. RS bliver bedt om at destruere fortroligt materiale fra USSR, men han selv kommer til at stå som et uhyggeligt bevis for unionens eksistens, som ikke lige sådan lader sig begrave og stadig i 2011 vandrer rundt. RS er i en limbotilstand, hvilket konkret manifesteres via hans position mellem det levende og det døde, som bliver en allegori for den nye verden og det gamle USSR. Den primære tematik i filmen er altså identitetskonflikten, som her konkretiseres via unionens fald, men som i særdeleshed også er vedkommende i dag, hvor der er stor fokus på at 'skabe' og iscenesætte sin identitet, og hvor det for mange er svært at finde et fast ståsted. En anden væsentlig tematik i *Outpost* er ensomhed, som gennemsyrrer hele filmen, og som forstærkes via tidligere nævnte kontrast mellem den overvældende store skov og RS, som er helt alene. Det manifesteres desuden ved, at når de tre årstal 1991, 2001 og 2011 vises, ser man RS alene ved radiotårnet – først da han står og ryger oppe i toppen af tårnet (00.30), dernæst i et ekstremt frøperspektiv, hvormed man ser det enorme tårn og RS nedefra (07.16), og til sidst mens den duknakkede og forhutlede RS går hen mod tårnet i en dyb fure, der indikerer, at han har gået der mange gange (08.18). Denne gennemgående skildring af RS alene ved tårnet understreger dermed den ensomhed, som både finder sted før og efter transformationen. Man fornemmer et afsavn fra hans side, da han tager billederne ud af sin hue og kigger på dem (02.12), samt da han ser billedet af sin kone som det sidste inden hans endeligt som menneske (04.28). Da datteren endelig kommer efter ham, kan de

ikke forenes på lykkelig vis, da han ikke længere er et menneske, men som tidligere nævnt finder der en særegen genforening sted i kraft af hans fortæring af hende.

Konklusion

Outposts genre som værende story cinema indeholdende karakteristika fra image cinema understreges af filmens stilistiske virkemidler. Der er fokus på den gode fortælling, men samtidig er æstetikken i højsædet, hvilket kommer til udtryk via montageklipping af den overvældende natur, som den russiske soldat befinder sig i. Denne kontrast mellem den store og kolde natur og den russiske soldat giver et gennemgående billede af, at ensomheden er en vigtig tematik for filmen. Soldaten er alene gennem hele filmen, og først til sidst forekommer der en kuriøs forening mellem ham og hans datter, da han angriber og fortærer hende. Zombiegenren inddrages også, og dennes konventioner følges i nogen grad, men den udfordres blandt andet også i kraft af, at seeren føler sympati for protagonisten, der transformeres til en zombie, som traditionelt set blot er en tom skal, som mere indgyder frygt end sympati. Zombiegenrens inddragelse har indflydelse på filmens tematik, som i særdeleshed præges af en identitetskonflikt, der konkretiseres via unionens fald, der efterlader den russiske soldat og hans ligemænd i en limbotilstand mellem deres gamle kommunistiske idealer fra USSR og den nye verden. Dette manifesteres via den russiske soldats forvandling til en zombie, der netop er et væsen, der svæver mellem det levende og det døde, og som symboliserer menneskets frygt for at blive identitetsløs.

Trods det faktum, at kortfilm ofte ikke når ud til mange mennesker, har *Outpost* potentialet til et mangfoldigt publikum, da den jævnfør ovenstående behandler tidssvarende tematikker vedr. identitetskonflikt og ensomhed, og samtidig bruges det aktuelle monster – zombien – som allegori for dette. Filmens udtryk er ligeledes tidssvarende med sit fokus på æstetik med flotte og minimalistiske billeder, som skaber et unikt univers, der ikke bærer præg af lavbudget og begrænsede midler.

Litteraturliste

Primærlitteratur

Film:

Blaakilde, Esben (2012): *Outpost*, Tadaa!! Film

Sekundærlitteratur

Artikler:

Monggaard, Christian: "Kamæleonen", i *Filmmagasinet EKKO*, 19. marts 2005

Riis, Johannes: "Toward a Poetics of the Short Film", i *P.O.V.* nr. 5, 1998

Urth, Jens: "Den store guide til monstre", på *Videnskab.dk*, 31. oktober 2010

Yeatman, Bevin: "What Makes a Short Fiction Film Good?", i *P.O.V.* nr. 5, 1998

Bøger:

Bondebjerg, Ib (2003): "Filmen i mediekulturen", i *Dansk mediehistorie 1995-2003*, 1. udgave, Samfundslitteratur

Grodal, Torben Kragh (2000): *Filmoplevelse – En indføring i filmteori*, 1. udgave, Institut for film- og medievidenskab

Müller, Tue Steen (1986): "Kortfilmen – pessimismen, optimismen og filmene", i *Danske kortfilm*, Forlaget FilmMovi

Raskin, Richard (2002): *The Art of the Short Fiction Film*, McFarland & Company

Raskin, Richard (2009): "Kortfilm", i *Medie- og kommunikationsleksikon*, Samfundslitteratur

Rasmussen, Frans (1986): "Danske propagandafilm under besættelsen", i *Danske kortfilm*, Forlaget FilmMovi

Rose, Gitte, Christiansen, Hans-Christian (2009): *Analyse af billedmedier - En introduktion*, 2. Udgave, Samfundslitteratur

Websites:

<http://www.carlthdreyer.dk/filmene/kortfilm.aspx>

<http://www.cphpix.dk/p/art.lasso?n=172>

<http://www.cphpix.dk/p/art.lasso?n=186>

http://www.dfi.dk/Branche_og_stoette/New-Danish-Screen.aspx

http://www.dfi.dk/Boern_og_unge/Undervisning/Film-i-gymnasiet/Filmvejledninger-og-undervisningsmaterialer/Andre-materialer/Joergen-Leth/Tour-de-Leth/The-Joergen-Leth-Collection.aspx

<http://www.dfi.dk/FaktaOmFilm/Dansk-filmhistorie/1896-1910.aspx>

<http://www.dfi.dk/FaktaOmFilm/Dansk-filmhistorie/1940-1949.aspx>

<http://www.dfi.dk/FaktaOmFilm/Dansk-filmhistorie/1980-1989.aspx>

<http://www.dfi.dk/FaktaOmFilm/Dansk-filmhistorie/1990-1999.aspx>

<http://www.dfi.dk/faktaomfilm/film/da/1790.aspx?id=1790>

<http://www.ekkofilm.dk/om/om-ekko/>

<http://www.ekkofilm.dk/shortlist/film/>

<http://tadaafilm.dk/>

<http://tadaafilm.dk/om/>

Alle websites er senest tilgået d. 3. juni 2013.