

FREMTIDENS KØBENHAVN PÅ FILM

Hovedstaden spiller sig selv på nye måder
i nyere danske film

Max Kestners smukke hovedstadsforelskede dokumentarfilm *Drømme i København* (Kestner 2009) afsluttes med instruktørens voice over, der efter at have portrætteret en række individuelle københavnerskæbner, atter zoomer ud: ”Hans første kys fik han i en port på Nordre Frihavnsgade”. Det er svært ikke at komme til at tænke på den kommentar, når man bevæger sig ned ad Nordre Frihavnsgade på Østerbro. Svært ikke at forestille sig, i hvilken port det mon har været, at denne ukendte mand har fået sit første kys. Hvor er det sted, der har haft så stor betydning for ét menneske, men som formentlig er helt ligegyldigt for de fleste andre. Og hvem ved, om der også er andre, der knytter præcis de samme minder til just det samme sted.

Replikken tjener som et svar på filmens indledning, hvor Kestner – efter at have konstateret, at ”København har 109 fodboldbaner, 395 kilometer cykelsti og 3591 bænke malet i en særlig farve kaldet københavnegrøn” – fremlægger filmens præmis: København tilhører både os alle og hver enkelt. Som Kestner formulerer det: ”Fælles for dem alle [københavnerne, red.] er, at de kun har byen til låns. Mens de er her, kan de sætte deres fodaftryk i gaderne og ridse deres navne i murene (...) Og en dag skal de væk og må overlade byen til andre.”

Kestners dokumentariske diagnose af storbyen som en særlig størrelse placeret i et evindeligt stofskifte mellem fællesskabet og de individuelle erindringer, mellem historien og fornyelsen, er forankret i virkelighedens by og byskæbner og repræsenterer et markant københavnerefokus i dansk dokumentarisme. Men kigger man på København som filmby og dermed som fiktionaliseret skueplads for tænkte skæbner, gør denne pointe sig også gældende. For selvom det

i princippet er den samme hovedstad, der skildres i Aage Wilstrups sociale problemfilm *Unge piger forsvinder i København* (Wilstrup 1951), i Franz Ernsts cinéma vérité-inspirerede ungdomsdrama *Ang. Lone* (Ernst 1970) og i Søren Sveistrups *Nordic noir*-kriminalserie *Forbrydelsen* (Sveistrup 2007-2013), så har tidens gang alligevel forandret byen i en grad, så det er både den samme og en anden.

Eneste egentlige storby

København har siden efterkrigstiden var en helt central location i dansk film. Ikke overraskende, når hovedstaden måske i vores ganske lille land står som den eneste rigtige storby og dermed på en anden måde end det er tilfældet i andre, større lande har suget samtlige storbyfortællinger til sig. I 2017 udgav undertegnede sammen med Sophie Engberg Sonne bogen *Filmens København – Hovedstaden i levende billeder* på Gyldendal. Bogen er ingen fyldestgørende registrant over samtlige film, der nogensinde er optaget i København, men en kortlægning af de forskellige temaer københavnerfilmene tegner og en analyse af samspillet mellem virkelighedens og filmens København. *Filmens København – Hovedstaden i levende billeder* er inspireret af andre lignende analyser af filmbyer, eksempelvis arkitekt, filmmager og forfatter James Sanders' toneangivende mammutværk *Celluloid Skyline* (Sanders 2003) om New York på film, Thom Andersons video-essayistiske analyser af Los Angeles som baggrund, karakter og subjekt i *Los Angeles Plays Itself* (Anderson 2003) og Nguyễn Trọng Bìnhs *Paris au cinéma* (Bình 2005).

I denne artikel er det analytiske udgangspunkt et tilsvarende. Blikket er placeret mellem den faktiske by og det filmiske portræt og gennem nedslag i fire væsensforskellige, nyere danske film – Heidi Maria Faissts *coming of age*-drama *Frit fald* (2011), Nicolas Winding Refns mørke *Pusher*-trilogi (1996, 2004 og 2005), Fenar Ahmeds gangsterthriller *Underverden* (2017) og Max Kestners dystopiske science fiction-thriller *Qeda* (2017) – funderer jeg over, hvordan Københavns byudvikling har banet vej for nye fortællinger om hovedstaden, og hvordan arven til fortidens film stadig kan ses i filmenes byportrætter.



Louise (Frederikke Dahl Hansen) er mutters alene i Ørestadens identitetsløse wasteland i Heidi Maria Faissts ungdomsdrama Frit fald (2011) (screenshot).

Barndommens nye gader

Der er langt fra de toppede brostensbelagte stræder i indre København til nybyggeriet i Ørestaden, hvor Heidi Maria Faissts *coming of age*-drama *Frit fald* (2011) udspiller sig. I 2011 var den nye københavnerbydel placeret yderst på Amager omkranset af åbne vidder og vild natur stadig *in the making*, og Faisst bruger denne bymæssige tilblivelsesproces som en metaforisk spejling af den situation, filmens unge hovedperson, teenagepigen Louise (Frederikke Dahl Hansen) står i (Boysen & Sonne, 2017). Louise vokser op hos sine søde og beskyttende bedsteforældre i et klassisk parcelhus på Amager, men går i 8. klasse i et af Ørestadens nye byggerier. Det er også her, hendes mor Susan (Anne Sofie Espersen) flytter ind i en etageejendom, da hun bliver løsladt fra fængslet, hvor hun har afsonet en narkodom. Mens bedsteforældrene repræsenterer restriktioner, regler og begrænsninger, markerer Susans tilbagevenden en løsrivelse i Louises tilværelse. Som åbningsscenen, hvor Louise skrigende suser ned fra den 63 meter høje



Området omkring storcenteret Fields bliver et af de få steder, man kan placere geografisk i Frit fald, som ellers primært betjener sig af anonyme locations (screenshot).

forlystelse Det gyldne tårn i Tivoli, åbenlyst foregriber, så står den vaklende unge pige med sin mor tilbage som tvivlsom rollemodel med mere end usikker grund under fødderne. Rulleskøjtede mellem Ørestadens nyopførte højhuse, som endnu er så nye, at der ikke er tilstrækkeligt liv mellem bygningerne, famler Louise efter den følelse af identitet og samhørighed, som kendetegner teenagelivets, og som i *Frit fald* accentueres af en bydel, der heller ikke for alvor ved, hvad den skal blive. Det levede liv har endnu ikke sat sig i fugerne, og Ørestaden skildres gennem fotograf Manuel Albertos flimrende billeder som "et nybygget identitetsløst *wasteland*, hvor tomheden troner sig op" (Boysen & Sonne, 2017; 172). Faisst placerer Louise som en ensom satellit i de nøgne, identitetsforladte byrum uden mulighed for at bruge byen som medspiller. For ingen unge har før hende trådt deres barne- og ungdomssko i Ørestadens gader, og som filmfigur har Louise ikke – som Esther (Sofie Gråbøl) i *Barndommens gade* (Henning Jensen 1986) i Vesterbros baggårde eller Iqbal Farooq (Hircano Soares)



Det er ikke til at se det, hvis man ikke ved det. København ligner ikke sig selv i Frit fald (screenshot).

i filmatiseringerne af Manu Sareens populære børnebøger (Harkamp 2015) på Blågårdsgade – byens lagrede erindringer at trække veksler på. Det geografiske sted, Ørestaden, bliver som den finske film- og arkitekturteoretiker Juhani Pallasmaa formulerer det et ”lived space” (Pallasmaa 2001), men et levet rum, der er defineret ved sit fravær af netop liv, og hvor metroen, der i Ørestaden kører på højbaner og ikke er placeret underjordisk, synes at være eneste forbindelse til det København, som den spritnye bydel er placeret på kanten af, men hverken – i Faissts fortolkning i alle fald – har æstetisk eller historisk forbindelse med.

For et publikum, der ikke er bekendt med Københavns geografi og ikke kender til Ørestadens historik, kan det være vanskeligt gennem *Frit fald* at gennemskue, om bydelen er på vej til at blive til eller om den er i færd med at forfalde. Faisst leger stilistisk med en undergangsæstetik, der sender æstetiske og tematiske hilsner til Francis Lawrences postapokalyptiske thriller *I Am Legend* (Lawrence 2007)



Kun metroen, der i Ørestaden er placeret på højbaner, forbinder den nye bydel med det gamle København i Frit fald (screenshot).

med Will Smith i hovedrollen som virologen Robert Neville, der er den eneste overlever på Manhattan efter at et dødbringende virus har slået alle andre ihjel. I *I Am Legend* er New York åbenlyst ruinøs, og alle byens kendte monumenter er raseret af ødelæggelserne. Anderledes forholder det sig i *Frit fald*, hvor Ørestaden ikke er plaget af destruktion – ødelæggelserne handler om tillid og foregår inden i Louise selv – men hvor de endnu ikke færdige bygninger runger af en ufærdig tomhed og byplansmæssig forvirring, der reflekteres i Louises vanskelige *coming of age*.

Som film om den københavnske margin skriver *Frit fald* sig ind i en stærk tradition af danske ungdomsforstadsdramaer. Nogen forstad i egentlig forstand er Ørestaden naturligvis ikke, men Faisst bruger den knopskudte bydel på samme måde som Anders Gustafsson udnytter Vestegnens betonblokke i ungdomsdramaet *Bagland* (2003) og Christian E. Christiansen gør forstaden til et ”lovløst anywhere” (Boysen & Sonne 2017) i den brutale *Råzone* (2005). I disse film, der æstetisk og tematisk trækker veksler på socialrealistiske, centraleuropæiske

forstadsskildringer som hos Jacques Audiard, Mathieu Kassovitz og Jean Pierre og Luc Dardenne, står forstaden og forstadserfaringen som en tilstand snarere end en geografisk præcision. I *Frit fald* står det specifikt stedbundne helt centralt, selvom de steder, som Faisst lader Louise bevæge sig rundt er meget anderledes end de steder, vi er vant til at forbinde med københavnerskildringer. Snarere har de åbne, vindblæste pladser, mellemrummene mellem højhusene og de kunstigt anlagte kanaler karakter af det, den franske antropolog Marc Augé (1935-2003) i sin afgørende bog om supermoderniteten kalder *non-places* (Augé 1995). Men paradoksalt nok bliver disse tilsyneladende anonyme steder, fordi de for Louise repræsenterer et ikke bare geografisk, men også identitetsmæssigt tilhør, ladet med betydning, der transcenderer den semantik, der normalt forbindes med dem.

Virkelighedsnær genreleg

Helt centralt i nyere dansk filmhistorie står Nicolas Winding-Refns *Pusher*-trilogi (Winding-Refn 1996-2005), der også i kraft af sine afgørende valg af locations står som et tydeligt vidnesbyrd om en hovedstad i forandring. Den første film af det, der som udgangspunkt aldrig var tænkt som en trilogi, foregår på Vesterbro i netop de år, hvor Vesterbro skiftede ham (Boysen & Sonne 2017), og hvor gentrificeringen i løbet af 1990'erne transformerede den før så brogede bydel til et familievenligt, herskabeliggjort (Gutzon Larsen og Lund Hansen 2009) bylandskab med smarte caféer og sammenslåede gårde og lejligheder.

Det er dog stadig det snuskede, 'gamle' Vesterbro, der danner bymæssigt bagtæppe for *Pusher* (1996), hvor pusheren Frank (Kim Bodnia) og makkeren Tonny (Mads Mikkelsen) bevæger sig hjemmenvant rundt i Vesterbros gader (med udgangspunkt i lageret i Viktoria-gade) med politiet og den eksjugoslaviske bagmand Milo (Zlatko Buric), som Frank efter at have mistet 200 gram rygeheroin skylder en mindre formue, i hælene. København skildres i *Pusher*, som er filmet i nærdokumentarisk, voldspoetisk æstetik med håndholdt kamera af Morten Søborg, i gadehøjde, hvor Tonny og Frank enten til fods eller i bil glider gennem byens trafikale hovedpulsårer – over Dronning



Tonny (Mads Mikkelsen, th.) forsøger uden held at imponere sin far, Smeden (Leif Sylvester), på værkstedet yderst på Islands Brygge i Pusher II (screenshots).

Louises Bro til Frederiksborggade og parkeringspladsen bag Føtex på Vesterbrogade – mens Refn genrebevidst og metafilmisk lader dem imitere dialogen fra lejemorderduoen (John Travolta og Samuel L. Jackson) i Quentin Tarantinos på det tidspunkt bare to år gamle Guldpalme-vinder *Pulp Fiction* (Tarantino 1994) i deres eklektiske samtale om sex, vold og våben (Boysen & Sonne 2017). Gennem Frank og Tonny forankrer Winding-Refn os i byen i *Pusher* på en måde, så man mærker dens pulserende nærvær som et lige dele trygt og genkendeligt byrum og som københavnske *mean streets*, der har lige så meget eller måske endda mere tilfælles med storbyforbilleder som New York og Los Angeles som med det filmiske københavnerkort, som den danske filmhistorie hidtil har optegnet. Tonny og Frank er måske nok på flugt, men de er også hjemme. Der er i *Pusher* en sært nøgtern slumromantisk besyngelse af Vesterbros forråelse, som også ses i Sune Lund-Sørensens Dan Turèll-filmatisering *Mord i mørket* (1988). Både Turèlls navnløse journalist og Tonny og Franks vandrer gennem Vesterbros gader, gyder og baggårde. De har deres ”ordinære praksis” (Certeau 1980) i gaderne, hvor overblikket måske fortøner



sig, men hvor de til gengæld kan udnytte de rum, der ellers ikke kan ses eller tilgås.

Nye locations, nye fortællinger

Denne rum- og byopfattelse forandres og udfordres radikalt i de to efterfølgende film i trilogien. I *Pusher II* (2004) er handlingen rykket til Amager, nærmere bestemt Islands Brygge, hvor Tonnys far 'Smeden' (Leif Sylvester) har sit værksted. Tonny, der netop er kommet ud af fængslet og just har fundet ud af, at han er blevet far, opsøger Smeden, som er en af Københavns mest driftige gangstere, og som har overtaget den enorme gæld, Tonny har oparbejdet, mens han har rusket tremmer. I *Pusher II* foregår hele handlingen (bortset fra filmens indledende scene i fængslet) på Amager, og hvor politiet i *Pusher* konstant var i hælene på Frank og Tonny er de nu forsvundet, som er Amager er et lovløst *wild west*, hvor anløbne typer har frit spil (Boysen & Sonne 2017). Tonny er en fremmed på Amager og færdes i de centrale locations – et solcenter på Amagerbrogade, bodegaen Fair

Play Dansebar i Kurlandsgade, hvor venen Ø holder bryllupsfest, og et generisk højhus ved lufthavnen – som en outsider uden forbindelse til byen. Den stedbundenhed, der kendetegnede *Pusher* er erstattet af en følelse af diffus vildfarelse.

Placeringen af Smedens værksted yderst på Bryggen med udsigt over H.C. Ørstedsværket på sydhavnssiden er også bemærkelsesværdig. I 2004, hvor *Pusher II* er optaget, var Københavns Kommunes første lokalplaner for Islands Brygge ved at blive realiseret, men byfornyelsens luksusejerlejligheder med altaner med havudsigt er endnu ikke nået så yderligt som til Smedens dubiøse residens, der således vidner om et *been there*, der ikke længere eksisterer, men som gennem filmen har sat sig som et varigt spor. Et fortidigt Amar'ikana, hvis aura nu er begravet under herskabelige, moderne lejligheder. Men det var der. Sådan så der ud på Bryggen i 2004, og billederne fra *Pusher II* insisterer via fotografiets og filmbilledernes forpligtelse på virkeligheden på et haven-været-der (Barthes 1981).

Det samme kan siges om udsigten over Sydhavnen, der i dag heller ikke bare tilnærmelsesvis ville ligne udsigten fra *Pusher II*. Også her er det tidligere så faldefærdige industriområde blevet byfornyet til nær ugenkendelighed. I sit epokegørende mammutværk *Celluloid Skyline* (Sanders 2003) om New York som filmby diskuterer arkitekt, forfatter og filmmager James Sanders netop dette forhold, hvor virkelighedens byer og de filmiske repræsentationer af dem står i et dialektisk forhold, hvor vekselvirkningen mellem den virkelige bys evindelige (nødvendige) foranderlighed kontrasteres af filmbyens fastfrysning af byen på ét bestemt, fikseret tidspunkt. Disse lag af versioner af byen lægger sig som palimpsester oven på hinanden og skaber arkæologiske lag af de samme steder. Filmet i dag ville det ikke give mening at lade *Pusher* udspille sig på indre Vesterbro og *Pusher II* foregå på Islands Brygge, for den virkelige by har svaret igen med nye praksisser og livsformer.

På kanten af byen

I *Pusher III* (2005), der har den voldsomme undertitel *I'm the Angel of Death*, befinder vi os et helt tredje sted i byen. Væk er Tonny og

Frank fra trilogiens første to film, og hovedfiguren er nu Milo (Buric), den eksjugoslaviske narkohandler, som Frank kommer i kløerne på i trilogiens første film. Milo er også forsvundet fra Vesterbro og opholder sig nu udelukkende på ydre Nørrebro. Refn placerer igen handlingen helt nede i byens gader, og navigerer på intet tidspunkt efter klassiske københavnerlocations, som kunne hjælpe tilskueren til at orientere sig i den filmisk fremstillede by. *Pusher III* efterlader for alvor sit publikum med en oplevelse af at København er en mangefacetteret storby, der – ikke ulig den amerikanske forfatter Alistair Cookes ikoniske karakteristisk af New York som ”the biggest collection of villages in the world” – opererer efter forskellige præmisser alt afhængig af, hvor i den man befinder sig.

Gentrificeringen på Nørrebro var i 2005 ikke nået til brokvarterets yderkant, hvor bydelen bliver til Nordvest, og hvor *Pusher III* foregår, og det ses tydeligt i det kvarterportræt, Refn får fremmanet i filmen. Det er *et andet* København, vi præsenteres for, forstået i forhold til de filmhistorisk klassiske hovedstadsrepræsentationer, som i langt højere grad har koncentreret sig om områder tættere på centrum. Så med *Pusher III* foretager Refn en elastisk udvidelse af både byens geografiske grænser og af de fortællinger, der kunne tænkes at udspille sig i den. For vi er langt fra ”Nyhavns hårde bander” i Bodil Ipsen og Lau Lauritzen Jr.’s skæbnedrama *Afsporet* (1942) og fra Rådhuspladsens foruroligende fordærv i Palle Kjærulff-Schmidts *Bundfald* (1957) på Nørrebros yderste kant, hvor den latente fare ikke er italesat så meget som den er en lakonisk kendsgerning. *Pusher III* udspiller sig i løbet af ét enkelt døgn og mimer således i sin hektiske opbygning sit billede af København. Milo står stadig for en stor del af den københavnske narkohandel, men udfordres både af andre rivaliserende bander med forskellige etniske ophav og fra egne rækker af sin forhenværende stikirenddreng Lille Mohammed (Ilyas Agac), som kalder sig selv ”Kongen af København”, og som forsvinder med et stort parti af Milos ecstasypiller. Milo selv kæmper med at holde sig fra stofferne, for han skal være klar i hovedet til sin datters 25-års fødselsdag, der



Forstadsbetonen er altomfavnende på blokken i Albertslund, som Zaid (Dar Salim) troede, at han for længst have kappet alle rødder til (screenshot).

skal fejres samme aften, men gode råd er dyre, da alle hans håndlangere er blevet nedlagt af madforgiftning.

Det er i særlig grad i tematisk henseende, at *Pusher III* føjer et nyt lag til forestillingerne om København. I sin brutale tematisering af bandekriminalitet som en både integreret og marginaliseret del af byens anatomi placerer filmen sig et sted mellem virkelige kendsgerninger og et genreoverdrev, hvor særligt den udpenslede vold formentlig overskrider den faktuelle virkelighed.

København som vertikal metropol

Det er ikke mindst i skildringerne af et stadig mere kriminelt København, at forandringerne i byskildringerne står tydeligst frem. Fenar Ahmad, der spillefilmdebuterede med vestegnsdramaet *Ækte Vare* (Ahmad 2014), bekender åbenlyst at stå på skuldrende af *Pusher*-trilogien, der klinger som et intertekstuel lag i den barske genrefilm *Underverden* (Ahmad 2017). Alligevel tegner *Underverden* sit helt



Fra altanen i penthouselejligheden på Islands Brygge kan Zaid (Dar Salim, tv.) skue ud over den gentrificerede del af Københavns sydhavn i Underverden (screenshot).

eget portræt af København, der i hænderne på Ahmad bliver spændt ud til en vertikal hovedstad, og kommer til at mime de mange ”højt at flyve, dybt at falde”-fortællinger, som kendetegner byer, som for eksempel New York, der stræber i højden. Hvor København på film historisk set har været præget af de relativt lave bebyggelser, hvor kun kirketårne og spir stikker op og bryder det femetagers *city scape*, som er så karakteristisk for i hvert fald indre København og de indre brokvarterer, så bliver udstrækning i både højde og dybde i *Underverden* en både tematisk, æstetisk og bymæssig pointe.

Underverden indledes med netop en markering af højdeforskellene i København ved at lade kameraet tilte i en nedadgående bevægelse fra en indstilling af hovedstaden i gråvejrs til via et dybt dyk at lande i en sort bil, hvor den unge Yasin (Anis Alobaidi) sidder og mentalforbereder sig på et bankrøveri, der skal skaffe ham de penge, han skylder gangsteren Semion (Ali Sivandi). Men røveriet slår fejl og i stedet for at slippe afsted, må Yasin med politiet efter sig styrte afsted og smide sportstasken med penge fra sig på vej mod Vesterbrosiden af Sankt



Fra toppen til bunden: Zaid (Dar Salim) er på besøg i barndommens sociale boligbyggeri (screenshot).

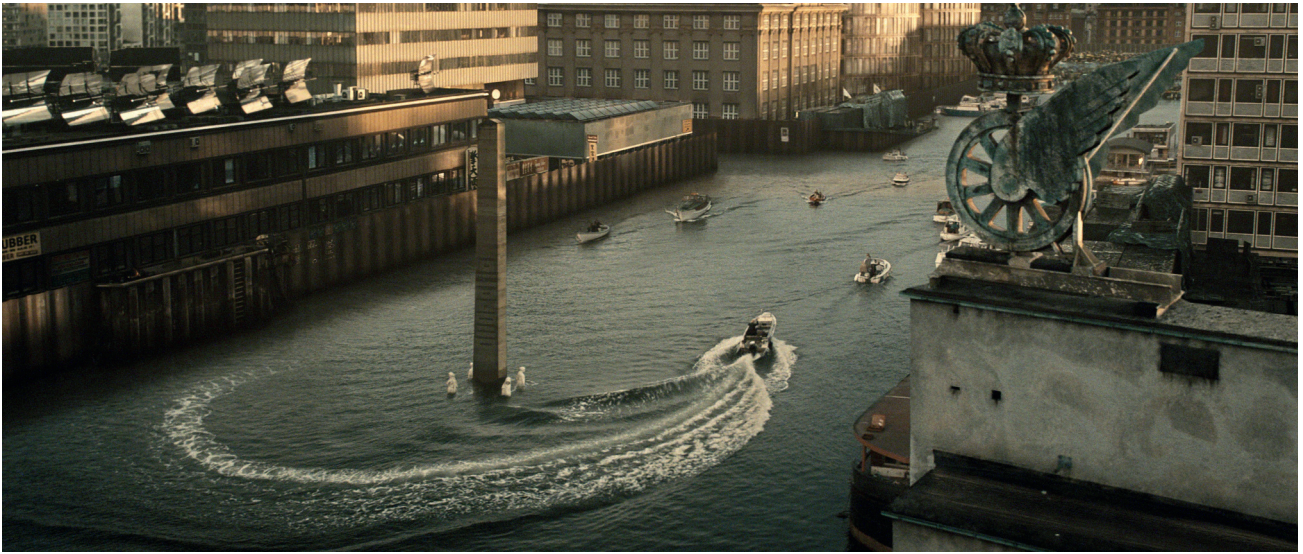
Jørgens Sø i en scene, der sender kærlige, intertekstuelle hilsner til Franks hektiske løb samme sted i den første *Pusher*-film (Boysen & Sonne 2017)

Yasin befinder sig både i bogstavelig og i overført betydning på bunden af København. Han holder til i en rygerklub i kælderen i en betonboligblok i Albertslund, hvor han og storebroren Zaid (Dar Salim) voksede op med irakiske forældre. Zaid, der er den centrale figur i *Underverden*, har formået at vriste sig fri af barndommens gade og sin sociale arv. Han residerer nu med sin gravide, etnisk danske kæreste (Stine Fischer Christensen) i en penthouselejlighed på toppen af frøsiloen på Islands Brygge, der er omdannet til luksuslejligheder og nu lyder navnet Gemini Residence, ikke langt fra den placering, som Tonny og Smeden indtog i *Pusher II*, men hvor Islands Brygge og udsigten over Sydhavnen så helt anderledes ud. Frøsiloen var tidligere en af tre rå, nøgne industribetonsiloer i den daværende Sojakagefabrik, men står i dag som noget ganske andet. Hvor Yasin sidder fast på bunden, er Zaid i enhver forstand steget til tops. Ikke bare privat

bor han øverst i en lejlighed, hvor dansk design, lækre malerier og en kommende arving på vej vidner om drømme, der er gået i opfyldelse, han arbejder også som hjertekirurg på Rigshospitalets øverste etage.

Men Zaid's kultiverede tilværelse skubbes ud af kurs, da Yasin bliver straffet for sin gæld og slået ihjel. Zaid kæmper med dårlig samvittighed over at have afvist broderens hjerteskræende tryglen om hjælp og beslutter sig for at tage hævn. Som en anden Batman på motorcykel suser Zaid nu gennem København, der er som forvandlet til en lyssky krigszone, hvor banderne ikke lader nogen være i tvivl om, hvem der bestemmer. Gennem Zaid's fald fra tinderne – det er ikke let at beholde et job som respekteret kirurg og hengiven ægteemand og kommende far, når man nat efter nat tager på blodigt hævntogt – mudrer Ahmad forskellene mellem betonforstadens dynd og succesens top. For Semion holder kun til i rygerklubbens kælderlokaler, når han skal uddele beskeder til de lydige håndlangere. Privat bor også Semion, der skovler penge ind ved at sælge stoffer (blandt andet til Zaid's venner til en fancy fernisering i Bredgade), også i en penthouselejlighed i et nybygget kompleks, ligesom Zaid støder på Semion på bøfrestauranten MASH på toppen af Tivoli Hotel.

Da Zaid vender tilbage i *Underverden II* (Ahmad 2023) afsoner han den fængselsdom, han fik for sine forbrydelser i den første film. Han er blevet skilt og har kun sporadisk telefonkontakt med den søn, han ikke har noget forhold til, og da en PET-agent (Birgitte Hjort Sørensen) får ham fri for at han til gengæld kan hjælpe hende med at optrevle den nye københavnske storgangsters netværk, er han fuldkommen udstødt af sit gamle liv. Han har mistet sin situering i byen. Penthouselejligheden og prestigejobbet er væk, og Zaid flytter direkte ind i en af de betonskyskrabere, hvor de bandemedlemmer han skal forsøge at komme tættere på, også bor. Det København, der tegnes i *Underverden II*, er endnu mere brutalt og fragmenteret, end i byen fremstår i *Underverden*, og referencepunktet er her i endnu mindre grad den indre bykerne, hvor kun Tivoli, som Zaid besøger med sin fremmedgjorte søn, står som et samlende fikspunkt, der overskrider bymarginens ekstremer. For Stine, Zaid's nu ekskone, der har giftet sig



København anno 2095 i Max Kestners Qeda, hvor enorme saltvandmasser har oversvømmet byen (screenshot).

igen og er gravid med sin nye mand, er flyttet til en velhaverforstad nord for København, hvis larmende luksus etablerer en endnu mere skærende kontrast til de betonblokke, Zaid er dømt til at færdes i.

Flydende nekropolis

Det er i den grad et fremtidens København, der skildres i dokumentarist Max Kestners første forsøg på en fiktionsfilm, nemlig *cli fi*-dystopien *Qeda* (Kestner 2017). Vi er langt fra Kestners *Drømme i København* i fortællingen om et København anno 2095, der efter en total klimakatastrofe nu er dækket af saltvand, fordi havene er steget ad absurdum og alt naturligt ferskvand er forsvundet. Undergangen er nær, og eneste mulighed for overlevelse synes at være at lade efterretningsagenten Fang Rung (Carsten Bjørnlund) undergå en molekylær spaltning og sende den ene halvdel af sig selv – en halvdel der går under navnet Gordon Thomas (også Bjørnlund) – tilbage til 2017 for at finde løsninger til at afværge den miljøtragedie, der i fremtiden er en realitet. Men da Gordon løsriver sig fra Fang Rungs overvågning, tvinges Fang selv til at rejse tilbage til tiden før katastrofen for at finde sin dobbeltgænger igen.



*Amager er stort set forsvundet i fremtidens København i
Max Kestners klimadystopi Qeda (screenshot).*

Her forelsker han sig i det København, der var en gang. Eller det vil sige det København, der er vores nutid, men som skuet med et blik forankret i 2095 repræsenterer en fjern fortid. I fotograf Rasmus Videbæks forjættende (og digitalt konstruerede) billeder af København spalter byen sig også i to; en frodig fortid kontrasterer sig op imod en gold fremtidsnutid. Det bliver helt konkret, når Kongens Have på den ene side fremstår grøn og yndig, som vi kender den, og knap 80 år fremme i tiden er en ørkenlignende slette, hvor saltmasserne har kvalt al mulighed for liv.

I det fremtidens København, som skrives frem syne i det klimamareridt, som *Qeda* repræsenterer, befinder hovedstaden sig et *unheimlich* sted mellem det genkendelige og det fremmede. De kolossale vandmasser har oversvømmet byen i en grad, så den tidligere infrastruktur med veje og cykelstier er forsvundet til fordel for sejlads gennem gaderne. København ligner et oversvømmet nekropolis eller en nær-apokalyptisk udgave af Venedig, hvor kun de højeste bebyggelser holdes oven vande. Derfor ligger det ministerium, hvor Fang Rung har sit kontor, på øverste etage af Arne Jacobsens ikoniske SAS-hotel, og fra sit vindue kan han kigge ud over vandet ned på Frihedsstøtten ud for Hovedbanegården, der står som en teltpæl i vand og vidner om

tidligere tiders monumentarkitektur i en by, der er ved at forsvinde. Helt forsvundet er Amager, som ligger helt under vand, allerede. Byen er forsumpet, og håbet næsten ude. For fremtiden og for fremtidens København.

Hvor fremtidens filmiske København er på vej hen, er det for tidligt at gøre andet end at gisne om. Om bare et årti eller halvandet vil det stå meget klarere, hvilke roller og hvilke betydningsdannelser, København vil repræsentere i det kommende års danske film. Men det står allerede nu klart, at rammerne udvider sig. Indre by og de centrale brokvarteer, der tidligere var essentielt københavnske også på film, og hvor Olsen-banden (Balling & Bahs 1968-1998) slog deres folder sammen med andre filmskæbner, er ikke længere nødvendigvis udgangspunktet for hovedstadsskildringer. Vi ser også en tydelig tendens til ikke at navigere efter klassiske københavnermonumenter i både filmbilleder og -fortællinger. Mødesteder er ikke nødvendigvis Rundetårn eller Nyhavn, men snarere tidligere uudforskede mellemrum, som udvider byoplevelsen og byopfattelsen og føjer nye lag til filmens København.

Litteratur

- Augé, Marc: *Non-Places: Introduction to a Theory of Supermodernity* (Verso 1995).
- Barthes, Roland: *Det lyse kammer* (Politisk Revy 1981).
- Bình, Nguyễn Trọng: *Paris au cinéma* (Parigramme 2005).
- Boysen, Katrine Sommer; Sonne, Sophie Engberg: *Filmens København – Hovedstaden i levende billeder* (Gyldendal, 2017).
- Certeau, Michel de: *The Practice of Everyday Life* (University of California Press 1980).
- Larsen, Henrik Gutzon; Lund Hansen, Anders: "Herskabeliggørelse – Gentrification på dansk" (Geografisk orientering 2009).
- Pallasmaa, Juhani: *The Architecture of Image: The Existential Space in Cinema*, (Building Information Limited 2001).
- Sanders, James: *Celluloid Skyline* (Knopf 2003).

Film

- Ahmad, Fenar: *Underverden* (2017).
 Ahmad, Fenar: *Underverden II* (2023).
 Ahmad, Fenar: *Ækte Vare* (2014).
 Anderson, Thom: *Los Angeles Plays Itself* (2003).
 Christiansen, Christian E.: *Råzone* (2005).
 Ernst, Frantz: *Ang. Lone* (1970).
 Faisst, Heidi Maria: *Frit fald* (2011).
 Gustafsson, Anders: *Bagland* (2003).
 Harkamp, Tilde: *Iqbal Farooq og den hemmelige opskrift* (2015).
 Henning Jensen, Astrid: *Barndommens gade* (1986).
 Kestner, Max: *Drømme i København* (2009).
 Kestner, Max: *Qeda* (2017).
 Kjærulff-Schmidt, Palle: *Bundfald* (1957).
 Lawrence, Francis: *I Am Legend* (2007).
 Lund-Sørensen, Sune: *Mord i mørket* (1988).
 Refn, Nicolas Winding: *Pusher-trilogien* (1996, 2004 og 2005).
 Sveistrup, Søren: *Forbrydelsen* (2007-2013).
 Tarantino, Quentin: *Pulp Fiction* (1994).
 Wilstrup, Aage: *Unge piger forsvinder i København* (1951).