

Barnhemmet



Barnhemmet är en säkert utförd, på många sätt klassisk skräckfilm som på ett stilfullt sätt laborerar med genrens etablerade symboler. Men berättelsen är inte entydig. Likt sina föregångare inom "spanska vågen" utspelar sig filmen mot en kuliss av smärtsam verklighet när den behandlar teman som tid, rädsla, kunskap och existens.

Barnhemmet är också med sin tydligt talade spanska en utmärkt film att se inom spanskämnet.

Rekommenderad för åk 9 / gymnasiet

EN FILMHANDLEDNING AV
ELSA COJNBY

Handling

Laura återvänder efter trettio år till det barnhem där hon spenderat en lycklig tid av sin uppväxt. Med sig till det gamla och nu sedan länge övergivna huset har hon maken Carlos och parets sjuårige son Simón som liksom Laura är adopterad, även om hans föräldrar har valt att hemlighålla det för honom. Familjen flyttar in i huset, som har en hel del renoveringsbehov, med intentionen att slå upp

dess portar på nytt, den här gången för barn med särskilda behov.

Det dröjer inte länge förrän Simón får osynliga vänner i huset, något hans föräldrar tar ganska lätt på. De tänker att det är ett naturligt resultat av hans ensamhet och bristen på lekkamrater. "Låtsaskompisarna" lär således försvinna så snart de riktiga barnen anländer.

Men Tomas, Watson och de andra barnen Simón påstår sig kommunicera med, ter sig snart kusligt svåra att avfärda som rena fantasifoster. För att vara en produkt av sjuåringens inbillningsförmåga tangerar de på ett oroväckande sätt den verklighet Laura och Carlos försöker skydda sin son ifrån. Simón vet plötsligt om att Laura och Carlos inte är hans biologiska föräldrar och inte nog med det, hans nya vänner har sagt att han ska dö. Laura förfasas över Simóns påståenden, väl medveten om att hennes adopterade son är HIV-positiv.

I ett försök att finna en rationell förklaring till sonens nyförvärvade insikter riktas misstankarna mot den mystiska äldre kvinna som också har dykt upp i huset. Kvinnan, som presenterar sig som Benigna, kommer oanmäld och påstår sig vara från socialtjänsten. Men hennes besök och beteende är allt annat än normalt och när Laura senare kommer på henne med en spade i handen i ett av uthusen kräver hennes obehagskänsla att hon agerar.



Några enkla eftersökningar ger vid handen att någon Benigna alls inte arbetar på socialtjänstkontoret.

Dagen för invigningen har Laura fullt upp med trädgården som är belamrad av gäster, förväntansfulla barn i maskeraddräkter och spända anhöriga. Simón pockar på sin mors uppmärksamhet och frågar om hon vill se hur hans kompis Tomas bor, men Laura har inte tid med Simóns lekar och skjuter honom åt sidan. Strax därpå blir Laura skrämmd och inlåst i badrummet av ett maskerat barn. Efter incidenten, när hon hjälpts ut, söker hon efter sin son. Frustrerad, förvirrad, skrämmd och allt mer desperat sliter hon ansiktsmasker av barnen på jakt efter sin son. Men han är och förblir försvunnen.

Nyöppnandet av det gamla huset får ett abrupt slut i och med Simóns försvinnande och Laura och Carlos för en kvalfylld kamp mot klockan för att hitta sin son. Dagar blir till veckor och vetskapen om hur mycket Simón behöver sina livsviktiga tabletter, bromsmedicinen, lägger om möjligt extra tyngd på bördan.

Laura välkomnar alla till buds stående medel i sitt sökande och bjuder så in ett medium till huset. Då får hon bekräftat det hon själv har börjat tro; huset är hemsökt.

Trots Carlos skepsis tillåter sig Laura att ge sig hän åt det han avfärdar som parapsykologiskt nonsens. Den lek som Simón tidigare lärt sin mamma blir nu hennes medel för att lösa mysteriet med hans försvinnande. Pusselbit läggs till pusselbit, det visar sig att den gamla kvinnan, Benigna, har jobbat på barnhemmet när Laura var barn. Hon hade själv en son, Tomas. Han var vanskapt och undangömd i en specialinredd del av källaren och de få gånger han lekte med de andra barnen bar han en huva över ansiktet som maskering. En dag hittades Tomas drunknad och den hemska olyckan förklarades med att de andra barnen, intet ont menande, som en lek vägrade släppa ut pojken ur en vattenfylld grotta om de inte fick se hans ansikte. Laura blir varse att fler hemskheter inträffade sen hon blev adopterad och lämnade barnhemmet; barnen som var med när Tomas drunknade försvann för att aldrig återfinnas. Den fasansfulla sanningen går

upp för Laura när hon gräver fram kvarlevorna efter sin barndoms lekkamrater i uthuset där hon tidigare överrumplade Benigna med spaden. Den då unga modern hade hämnats sin sons olycka med att ta livet av dem som hon ansåg var skyldiga till hans död. I Tomas "bostad", den källare där han hållits gömd, finner Laura så sin egen döde son. Den murkna gamla trappan ner i husets omsorgsfullt gömda del hade gett vika när Simón varit där under invigningen. Och då Simón vare sig förmår ta sig upp eller att någon hittar honom, blir han, likt husets andra osaliga andar, en mörk hemlighet inom dess väggar.

När Laura hittar sin son, tar honom i sina armar och krampaktigt kramar den förtvinande lilla kroppen - vaknar den till liv. Simón, Tomas och Lauras barndomsvänner välkomnar henne till sin värld, en värld där tiden står stilla och de tillsammans skrattar åt att Laura har blivit gammal. En värld som, liksom Peter Pans land för borttappade barn, är verklig för den som tror.

Skräckfilmens språk och vara

Skräckfilm används som paraplybegrepp för en rad olika genrer som syftar till att på olika sätt skaka om, skrämja, väcka avsmak och vända. Slarvigt inhyser begreppet allt från giallo-, mondo-, gore- och splatterfilm till thrillers, med alla tänkbara varianter däremellan.

Man kan påstå att skräckfilmen utmanar antaganden och logik vi annars förlitar oss på. Känslan är kittlande när naturlagarna sviktar och vad vi håller för sant och visst i verkligheten kommer ur balans. Våra sinnen blir otillräckliga samtidigt som gränserna suddas ut, liv och död är flytande och husets väggar och vrår föränderliga.

Skräckfilmen har (i likhet med filmmediet självt!), historiskt sett, kritiserats och marginaliserats. Den har fördömts moraliskt och den har ansetts skadlig eller trivial. Men med tiden har intresset för populära genrer ökat, inte minst som forskare började ställa frågan varför de populära genrererna lockar så stor publik, vilket behov de svarar mot och hur åskådaren använder filmen.

- Vilken relation har du till "populärkultur"? Vad innebär begreppet för dig? Är det värderande? Vilka olika definitioner av begreppet kan man tänka sig?

Barnhemmet låter sig placeras in i vad som kallas "den spanska vågen". Titlar som *The Others*, *The Devils Backbone* och *Pans labyrint* har publik- och kritikerrosats världen över och bär flera gemensamma drag. Gemensamt för dem alla är bland annat en bakgrund av krig, fascism och allvarlig verklighet, starka kvinnliga huvudroller (mödrar), barn, skuld och en problematiserad verklighet.

Den "spanska vågen" liksom genren i sin helhet återkommer till vissa laddade element. I *Barnhemmet* finns förutom den historiska förankringen i barnhemmet som fenomen, Simóns dödliga sjukdom, gåtfulla barn och en stark mor, även de klassiska symbolerna Huset, Nyckeln och Maskeringen.

Som symbol betraktad är huset en av de mest upprepade. Sedan människan blev bofast har det förstås som en synonym till trygghet och existentiell mittpunkt. Det finns även en underförstådd synonymitet mellan en människa och hennes hem och historiskt har släkter och härkomst ofta uttryckts i termer av hus. Kopplingen mellan huset och jaget görs även inom djuppsykologi där det som tilldrar sig i huset tolkas som en sinnebild för vad som tilldrar sig inom oss.

Simón och Lauras lekar syftar till att hitta ledtrådar och nycklar. Mycket riktigt handlar nyckeln om åtkomst, tillträde och bärarens makt att binda och lösgöra. Nycklar används också frekvent som symbol för kunskap och insikt.

Även den maskerade Tomas och maskeradtemat på invigningsfesten låter sig motiveras i relation till leken med klassiska symboler. Förutom att maskeringen är en väletablerad ingrediens i skräckfilmen har den en historisk karaktär som uttryck för en övernaturlig makt. Den ger anonymitet, skalar av, avhumaniserar, distanserar och åskådliggör utan att visa.

- Vilka andra symboler kan du hitta i filmen? Hur kan de tolkas? Kan du komma på andra filmer där hus, nycklar och maskeringar förekommer som symboler? Fyller de några särskilda funktioner?

- Har du någon idé om varför barnen i filmen är missbildade och handikappade?

- I *Barnhemmet* leker regissören med flera av skräckfilmsgenrens mest klassiska grepp. Ett lyckat exempel är från filmens mitt när dörren ner till källaren sakta svänger fram och tillbaka. Publiken spänner sig för de känner på sig att någonting ska hända men dörren stannar upp och faran verkar över. Då, plötsligt, slår dörren igen med en smäll och publiken hoppar till av rädsla och överraskning. Det visar att även de mest förutsägbara skrämseleknep fungerar när det görs på rätt sätt. Tycker du att *Barnhemmet* är en klassisk skräckfilm? Vad gör den typisk eller otypisk?

- Långt innan filmmediets genombrott skrevs det litteratur som föregick skräckfilmgenren. Vilken klassisk

skräcklitteratur känner du till och hur upplevs den idag? Håller den än?

- Människor verkar i alla tider ha haft ett behov av att skrämmas och ge uttryck för sina farhågor, varför tror du?

Rädsla

Rädsla och undvikande beteenden är överlevnadsskydd. Vår förmåga att reagera med rädsla har varit direkt nödvändig för vår fortsatta överlevnad. Forskning visar att vår genetiska beredskap för att lära in rädsla också innebär att hjärnan snabbare uppfattar hotfulla synintryck än neutrala. Utan att vara medveten om det kommer du således snabbare att identifiera ett hotfullt ansikte än ett vänligt. Sådan omedveten varseblivning, subliminal perception, lokaliseras till en del av vår hjärna som kallas amygdala och associeras med känsloupplevelser. Amygdala står utanför vårt medvetna tänkande och till det lilla området, som är lokaliserat bakom hypofysen går det fler nervbanor än vad det går därifrån. Därav drar många forskare slutsatsen att känslor har lättare att påverka tankar än tvärtom.

Med hjälp av en magnetkamera kan man avläsa syrehalten, som avspeglar blodflödet, i hjärnan och studera hjärnans aktivitet under en skräckupplevelse. När aktiviteten ökar i amygdala minskar samtidigt blodflödet till cellerna i pannloben (frontalloben), vilket medför att området fungerar sämre. Medan amygdala är den viktigaste delen i det limbiska systemet, som förknippas med känslor, placeras förnuft och rationell tankeverksamhet till just frontalloberna. Vid en stark känsloupplevelse minskar alltså förmågan att "tänka", att bedöma och resonera förnuftigt kring händelsen. Handlandet är känslostyrt och kan upplevas som "primitivt" och hänsynslöst, när kroppen agerar med ett syfte; att undkomma fara och överleva.

- Som en del av vårt överlevnadsskydd är vi snabba att läsa av andras reaktioner och känslor. Mer eller mindre omedvetet bör vi alltså bli skrämde av andras rädsla. Tror du att du hade reagerat annorlunda på filmen om resten av publiken hade reagerat annorlunda? När Laura skräms av Simóns berättelser om sina osynliga vänner fungerar även det som en markör för oss. Vad hade hänt med filmen om Laura hade reagerat lika svalt som Carlos eller istället för att bli skrämde skrattade och välkomnade Simóns spökkamrater?

- Hur resonerar du kring skillnaden mellan förnuft och känsla? Har du varit med om en situation där du upplevt att du inte kunde tänka klart?

Det är förstås stor skillnad mellan en akut hotfull situation som en brand och en kontrollerad skräckupplevelse, som en film. Kroppens påslag skiljer sig åt, beroende på avståndet till hotet och alla som utsätts för en obehaglig situation reagerar inte likadant. Hur och vad som upplevs som hotfullt skiljer sig också åt, även om vi är programmerade att känna obehag inför företeelse och fenomen som kan skada oss. Men den intuitiva obehagskänslan och medfödda självbevarelsedriften tar tid att reformera, t.ex.



känner många ett motiverat obehag inför höga höjder, men förhållandevis få personer upplever obehag inför motsvarande hastighet, som vi idag enkelt uppnår med olika transportmedel. En hastighet på 32 km/h är lika farlig som en höjd på 4 meter, men evolutionen har inte hunnit programmera in det än.

Oavsett intensitet eller orsak meddelar sig hjärnan och kroppen på samma sätt. I kroppens endokrina körtlar produceras hormon som kommunicerar mellan kroppens celler. Cellerna är utrustade med receptorer, speciella mottagare, som är olika känsliga för olika sorters hormon. I samband med skräck och rädsla brukar man tala om stresshormoner som adrenalin, noradrenalin och kortisol.

Man kan spekulera i varför människor söker sig till den kontrollerade skräckupplevelsen, utsätter sig för faror och njuter av hårresande filmer. "Skräckblandad förtjusning" kan neurovetenskapligt förklaras med utsöndrandet av morfinliknande endorfiner, som jämte adrenalin och andra hormoner påverkar vår kropp.

- Vilka effekter har adrenalin på kroppen? Hur använder man adrenalin inom läkevetenskapen? Varför?

Filmiskt berättande

Skräckfilm lämpar sig väl för att titta närmre på filmiskt berättande, dvs hur filmen förmedlar det den har att berätta. Som vi har sett är genren ganska konventionell och laborerar med en rad väletablerade teman, återkommande element och invanda berättartekniska deviser. Skräcken i sig kan påstås fungera som en avledande manöver, som effektivt för bort våra blickar från just filmens villkor och vara, men medvetandegör man formen är den ett tacksamt studieobjekt för filmmediet i sig.

Det som i vardagligt tal kallas för filmens "berättelse" kan brytas ner i tre beståndsdelar; filmens story, plot och diegesis.

Filmens story, dess historia eller intrig, utgörs av summan av det vi ser och hör som tillhör berättelsen, men

också våra egna slutledningar. Storyn är således resultatet av en mental aktivitet hos åskådaren, den kräver att åskådaren fyller i, ser logik och sammanhang mellan scenerna.

Om någon frågar dig vad en film handlar om är ditt svar, din uppfattning om filmens intrig, alltså det som i filmvetenskapliga sammanhang brukar gå under det engelska namnet "story".

Det finns en poäng med att skilja Berättelsen från Det berättade. Uppfattar du och jag filmen olika kommer vår beskrivning av filmens story också att se olika ut men oavsett om våra tolkningar går isär så ställs vi inför samma presentation - vi ser och hör, i den bemärkelsen, samma framställning. För att kunna separera Berättelsen från Det berättade skiljer man filmens story från det som kallas dess plot. Ploten, som ibland på svenska kallas filmens "diskurs", är allt det vi ser och hör (även musiken och för- och eftertexten), men inte våra implicita slutledningar. Ploten är alltså det sätt som regissören har valt att berätta på.

En del av ploten ingår i diegesis. Diegesis kan enkelt förklaras som filmens fiktiva universum, den värld filmen skapar. Diegesis är alltså allt som rent hypotetiskt kan rymmas inom filmen, till skillnad från element som kommer utifrån. Ljudspåret är ofta ett tydligt exempel; i skräckfilm brukar det mesta av ljudet vara diegetiskt - med undantag för musiken. Ljuden i *Barnhemmet*, karaktärernas dialog, husets knarr och knackningar, vindens susande i lövverken, karusellens gnisslande och regnets smattrande, är ljud som kommer ur filmens värld och som (hypotetiskt) kan uppfattas av filmens karaktärer. Många filmer använder sig av en berättarröst och även om den kan tillhöra någon av karaktärerna i filmen (som kanske berättar om en händelse som en återblick) är den oftast inte tänkt att höras av dem som agerar på filmduken. Den tillhör helt enkelt inte filmens värld utan "ligger ovanpå", som en dialog med publiken. En sådan berättarröst, som på engelska illustrerande nog kallas för "voice over", är icke-diegetisk. Berättarröster och musik är de vanligaste elementen i en film som inte är diegetiska - men även de kan vara det. Ibland hör man till exempel musik i en scen, som verkar "ligga på" (icke-diegetiskt) men som man senare blir varse kommer från en ljudkälla i filmen, kanske genom att någon stänger av en stereo och musiken tystnar.

Det diegetiska ljudet har flera viktiga funktioner, inte minst i skräckfilm. Genom att det betonar mörkret, det fördolda och rummet intill, gör ljudet oss medvetna om våra sinnens otillräcklighet och bristen på kontroll.

- Tänkte du mycket på filmens ljudspår? Förekommer det musik? Varifrån kommer den? Är den diegetisk eller icke-diegetisk?

Isensättandet av berättelsen kallas för mise-en-scène. Mise-en-scène strävar ofta efter att inte märkas; dekor, ljussättning och skådespel ska inte bryta den illusion som filmen försöker skapa. För en film som i första hand vill berätta en berättelse är alltså alla påminnelser om själva filmens vara maskerade för att inte störa flödet i berättelsen.

- La du märke till klipp, kamerarörelser och ljussättning i filmen? Kan du komma på filmer eller genrer där klippning och mise-en-scène istället är gjord för att synas?



Storyns strukturella uppbyggnad kallas för dess dramaturgi. Den klassiska dramaturgiska modellen är uppbyggd kring Aristoteles treaktsstruktur. Filmens början, mitt och slut skiljs åt av två vändpunkter. Den första vändpunkten föregås av akt 1, där stämningen, handlingen och karaktärerna presenteras och tar form. Vid vändpunkten inträffar vanligen något som klargör den huvudsakliga konflikten och tydligt identifierar filmens protagonist. Därefter trappas konflikten upp, når klimax och ytterligare en vändpunkt. Den andra vändpunkten övergår till den sista akten. Nu börjar en förklaring eller utväg låta sig anas och akt 3 innebär att konflikten löses och avtonas.

- Vem är *Barnhemmet*s protagonist? När blir det uppenbart? Varför? När kan man ana huvudkonflikten? Finns det fler, underordnade, konflikter?
- Hur förhåller sig filmen till den klassiska dramaturgimodellen? Är berättelsen linjär? Fundera över en alternativ kronologi, hur skulle den kunna se ut? Kan du komma på att du har sett någon annan film som är berättad annorlunda och i så fall hur?

Den berömde skräckfilmsregissören Alfred Hitchcock har i en välciterad dialog med sin kollega François Truffaut, pekat på hur man kan skapa olika typer av obehag, genom att delge tittaren olika mycket information. Om en man sitter vid ett bord och läser tidningen kan regissören enkelt skrämma slag i publiken genom att låta en bomb detonera. Skrämseleffekten är massiv men kortvarig. Låter regissören däremot publiken veta det protagonisten inte vet, att en bomb är fäst under bordet, uppnås istället en intensiv och långvarig obehagskänsla. Varje tugga eller prasslande med tidningen, varje tickande på mannens armbandsur, samtalen med bordsgrannen - allt frustrerar och stärker känslan av desperation hos den engagerade publiken.

- Vet åskådaren mer än protagonisten eller ser vi berättelsen ur dennes ögon (point-of-view)?

Fantasier om tid och rum

Samtidigt som *Barnhemmet* belyser och problematiserar gränserna för fantasi och verklighet, utforskar den förut-sättningarna för tid och förändring. I filmens inledning förklaras fantasi som en slags tillflykt, något som barnet tar till som bot på sin upplevda ensamhet. I det sammanhanget är fantasin naturligt och om inte välkommen så åtminstone accepterad. Barnets lek och uppfinningsförmåga kontrasteras mot ett vuxet, förnuftigt och rationellt tänkande. Redan innan Simón försvinner presenteras Laura och Carlos för påståenden som inte platsar i deras verklighet och som de således avfärdar som fantasier.

- Ser barn och vuxna världen olika? I skräckfilmgenre är det vanligt förekommande med barn som "ser mer" än vuxna, kan du komma på något exempel? Vad är det som "hindrar vuxna från att se"?

Under filmens gång förändras Laura. Utforskandet och restaureringen av huset svarar mot hur Laura lär känna och utveckla sidor hos sig själv. Man kan diskutera om hon tap-par kontakten med verkligheten eller om hon lär sig att omdefiniera den. Sökandet efter Simón kräver av henne att hon själv tar fram barnet inom sig, ger sig hän det som hennes rationella jag avfärdar och deltar i den lek som fantasin inbjuder till. Frågan väcks om hon är modig - eller galen.

Lauras regression och återförening med sin egen barndom och fantasins värld innebär också ett omkullkastande av den ordning hon tror på. Tiden slås ur spel när det förflutna blir lika närvarande som nuet och rummet fylls av röster från en svunnen tid. Lauras barndomsvenner skrattar åt att hon ser så gammal ut, det är hon som är egendomlig, ryckt från deras värld och underkastad för dem okända lagar.

Tron på tiden som en tvingande naturlag hindrar Carlos från att se det hans fru blir varse. För de vuxna fungerar tiden som ett skydd, men den är också ett ständigt överhängande hot. Tiden separerar nutid från dåtid, strukturerar, förklarar och motiverar handlingar - men den implicerar också ett hot om separation. *Barnhemmet* som skådeplats förkroppsligar både tryggheten och förlusten av den samma.

Om utforskandet av rummet kan förstås som en metafor för minnets mekanismer kan platsen också påstås manifesteras vår uppfattning om tid. I filmen får Laura ompröva sitt förhållande till tiden. Förändring, åldrande och död är inte vad hon trott och insikten därom när hon först när hon vågar erkänna att hon inte vet.

- Varför vill Laura flytta tillbaka till det gamla barnhemmet? Tror du att det har att göra med ett försök att hitta trygghet och motarbeta hotande förändringar (Simóns sjukdom?)?
- Ta reda på mer om tid! Vad är tid? Vad är ditt förhållande till tid?
- Har berättelsen "övernaturliga" ingredienser eller är spökbarn och återförening med de döda metaforer för något annat? Förlorar Laura sitt förstånd eller hittar hon det? Resonera och motivera!
- *Barnhemmet* har flera likheter med J.M. Barries *Peter Pan*. Hur förhåller sig t.ex. Landet Ingenstans och de borttappade barnen till barnhemsbarnen och deras värld?

Tolkning, vetande och vetenskap

Intresset för hur en publik använder en film implicerar ett intressant antagande; att filmens mening egentligen uppstår först i mötet med den som ser filmen. Att så är fallet har vi också konstaterat i samband med skillnaden mellan filmens story och plot. Medan ploten är ovillkorlig är storyn beroende av subjektet, genom att den kräver åskådarens mentala aktivitet för att bli till. Om inte åskådaren fyller i luckorna mellan den information ploten serverar blir filmen obegriplig. Liksom alla språk kräver filmen tolkning för att skapa mening.

- Håller du med om att filmkonsumtion är en kreativ och medskapande handling? Gör det att en films handling är fullständigt relativ? Eller finns det föredragna tolkningar som är mer rätt än andra?

Frågan om filmens absoluta eller relativa innebörd tangerar den frågeställning om verklighetens vara som filmen själv behandlar. Vad som är sanning, kunskap och verklighet, om detta är vad vi tror och om begreppens innebörd är absolut eller relativ.

- Hur resonerar du; finns det en sanning eller flera? Kan det som är sant för mig vara osant för dig? Lever vi alla i samma verklighet?
- I filmen tar Laura hjälp av ett medium för att få information om sin sons försvinnande. Scenen är spektakulär på fler än ett sätt. För Laura innebär mediets närvaro och upplevelse en bekräftelse på det hon själv erfar; att en parallell värld existerar sida vid sida med den hon lever i. Vad innebär den för filmen? Bryter den ner tvetydigheten i berättelsen? Varför/varför inte? Finns det fler scener som är speciellt intressanta ur den aspekten?

- Tror du att det kan existera parallella världar vid sidan om den vi lever i? Vad tror du att döden innebär - ett defini-

tivt slut eller början på något nytt? Är man religiös om man tror på en fortsatt existens efter det liv vi känner till? Är du religiös?

- Vad innebär det att något är "övernaturligt"? Är du öppen för "övernaturliga fenomen"?
- Ta reda på mer om kunskapsteori, vetenskapsteori och parapsykologi!

Eget skapande

Nu när du har sett *Barnhemmet* och något lärt känna hur en skräckfilm byggs upp och med vilka medel genren arbetar besitter du säkert kunskap om hur du kan skrämmas själv!

- Vad skrämmer dig? Vart skulle din egen skräckfilm utspelas? Vilka karaktärer skulle finnas med? Skapa en enkel berättelse som du utgår från när du funderar över hur filmen skulle vara uppbyggd; skilj på filmens story och plot och gör en tidslinje över filmens utveckling! Vad skulle du använda för mise-en-scène? Skulle du använda dig av några symboler? Musik? Ur vems perspektiv berättas historien?
- Har du några ess i ärmen, särskilt kusliga/snygga/hisnande/fascinerande idéer som du skulle väva in i din egen film?

Produktionsuppgifter

Spanien/Mexiko 2007

Originalets titel: *El Orfanato*

Producent: *Álvaro Augustín, Joaquín Padró*

Manus: *Sergio G Sánchez*

Regi: *Juan Antonio Bayona*

Foto: *Óscar Faura*

Musik: *Fernando Velázquez*

Klipp: *Elena Ruiz*

I rollerna

Laura - *Belén Rueda*

Carlos - *Fernando Cayo*

Simón Rivera - *Roger Príncipe*

Pilar - *Mabel Rivera*

Benigna Escobedo - *Montserrat Carulla*

Enrique - *Andrés Gertrúdx*

Tekniska uppgifter

Längd: 105 minuter

Format: Cinemascope

Ljud: Dolby Digital DTS

Censur: Från 15 år

Svensk premiär: 25 juli 2008

Distribution

Folkets Bio, Box 17099, 104 62 Stockholm. Besöksadress:

Bergsunds Strand 39 Tel 08-545 275 20, fax 545 275 27 email:

info@folketsbio.se www.folketsbio.se

Redaktion: *Andreas Hoffsten & Per Ericsson, Barn & ungdom, Svenska Filminstitutet, augusti 2008*