



Vita brevis, ars longa – sagde latinerne: *Livet er kort, kunsten er lang*, en sentens der skulle fortælle, hvordan kunstens uddødelighed triumferer over det stakkede jordeliv. Men i nutidens kulturforbrug er det modsatte ofte påfaldende: Der synes at være en stigende tendens til at dyrke kunstneres liv og levned i stedet for deres kunst. Opmærksomheden samles om Strindbergs galskab, Andersens gebis, Van Goghs øre, Dreyers mor og Fassbinders parforhold, mens værkerne kommer i anden række. Der dyrkes ikke kunst for kunstens skyld, men for kunstneres.

Det gælder kritikken – hvor den biografiske metode efter generel forvisning under nykritikkens, ideologikritikkens og strukturalismens regeringsperioder nu er ved at blive rehabiliteret – og det gælder kunsten selv. Vi oplever for tiden en sand bølge af biografiske kunstnermyter, der gøres til fiktionsemner både i litteratur, teater, tv og film. Efter 60ernes og 70ernes udforskninger af hverdagsmennesket, skal vi nu i de nyfattede 80eres kroniske krise diverteres med det ekstraordinære: Fra rum- og fantasivæsnere til berømte menneskers fantastiske liv – og hvad er mere fantastisk end berømmelsen? Der fokuseres på alle slags ekceptionelle skæbner fra virkelighedens overdrev, men især forgudes den store kunstner i fiktiviserede biografier.

Den biografiske film som egentlig genre fik sin første store popularitet midt i 30'erne,

Den biografiske bølge

af Peter Schepelern

Blandt de virkelige historier har kunsten kastet sig over de store kunstneres liv. Kunstens skabere som fascinerende personligheder fanger interessen hos andre kunstnere, men der er ingen garanti for, at der også bliver ny kunst ud af det.

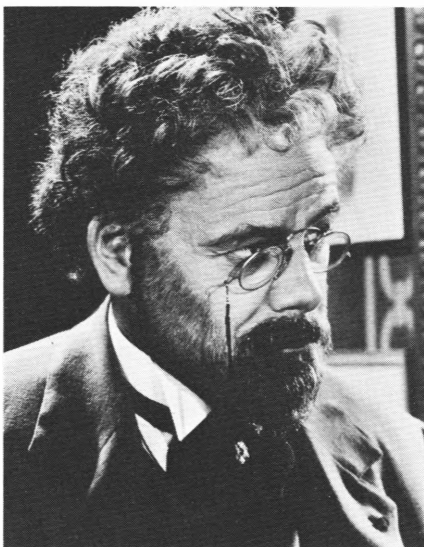


specielt Warner Brothers havde succes med deres 'bio-pics', og i de næste ti år blev der lavet snesevis af film om berømte levnedsløb – det var hovedsagelig regenter, opfindere og kunstnere, der måtte holde for. Symptomatiske var tre film fra hver af disse kategorier, hvori tidens førende amerikanske karakter-skuespiller Paul Muni brillerede som oprørslederen Juarez, som videnskabsmanden Pasteur og som forfatteren Zola. Filmene – *Juarez*, *The Story of Louis Pasteur*, *The Life of Emile Zola*, alle instrueret af William Dieterle – var højt berømmede i samtiden og er smukke eksempler på Hollywoods ædleste humanistiske og demokratiske engagement. De byder på al den bagklogskabens dramaturgi som er obligatorisk for genren. Muni er hver gang en 'stor' mand, som næsten pr. definition må være miskendt af den fordomsfulde samtid og hyldet af den begejstrede eftertid. Berømmthedens liv formede sig som en kamp for anerkendelse, en kamp hvis sluttelige udfald selve filmens eksistens på forhånd tilintetgør enhver tvivl om. Denne formel bruges ikke mindst i kunstnerbiografierne. Både Alexander Kordas genreskabende britiske film fra 1936 om *Rembrandt* med Charles Laughton i titelrollen og filmen om Zola fra 1937 er typiske ved deres begrænsede interesse for værket og ubegrænsede for levnedløbet: Zolas bindstærke forfatterskab tæller kun ringe ved siden af hans indsats i det 'virkelige' liv: engagementet i Dreyfus-sagen, og Rembrants personlige problemer fremstod naturligvis som mere betydningsfulde end hans kunst.

Tendensen bliver så at sige skoledannende med film fra 50'erne som Minnellis *Lust for Life* om Van Gogh og Hustons *Moulin Rouge* om Toulouse-Lautrec, hvor hovedinteressen samler sig om kunstnerens dramatisk exceptionelle levnedsløb, mens hans kunst bliver set som en slags biprodukt, som vi hovedsagelig interesserer os for, fordi det belyser hans interessante livshistorie. Van Gogh-filmene var baseret på en bestseller af Irving Stone, som netop, omend med vekslende held, specialiserede sig i romanbiografier om kunstnere, bl.a. om Jack London, Michelangelo og senest Pissarro, kunstner-romantiske trivialromaner der fortsætter den tradition, som indledes med russeren Merežkovskijs Leonardo da Vinci-roman fra 1900, og som utvivlsomt hos det almindelige publikum har støttet opfattelsen af, at kunstnerens livsløb er den bedste nøgle til deres kunst. I nyere tid fik genren ny kraft fra englænderen Ken Russell, der med sit dynamiske og barokke talent portrætterede stumfilmidolet *Valentino*, billedhuggeren Gaudier-Brzeska og en række komponister: Tjajkovskij i *The Music Lovers*, Liszt i *Lisztomania* og Mahler, hvortil kommer tv-film om Richard Strauss, Prokofiev, Debussy, Bartók, Elgar og især Frederick Delius i den fremragende *En sommer-sang*.

Men selv om der altså er en forholdsvis rig tradition af sådanne filmiske kunstnerbiografier at øse af, er det store medie-fremstød, vi oplever nu, en anderledes massiv kulturbølge.

Mit Afrikas succes er symptomatisk. Der har i årevis været planer om en filmatisering af »Out of Africa«, ligesom der har været



Fra oven: Paul Muni og Emile Zola; Tom Hulce og Wolfgang Amadeus Mozart; Kaj Munk og Benny Poulsen med Merete Voldstedlund.

Øverst Theresa Russell som Marilyn Monroe i *Pigen og professoren*; nederst Marilyn selv med Tom Ewell i scenen på risten fra *Den søde kløe* (*The Seven Year Itch*, Billy Wilder 1955).



talrige andre Blixen-projekter, af hvilke Orson Welles' planlagte adaption af den fantastiske fortælling »Drømmerne« tegnede mest lovende. Trods alle initiativer blev det dog kun til Welles' udmærkede lille filmatisering af *Den udødelige historie* og for nylig en bovlam italiensk televisering af *Ehregard*. Når projektet om en Afrika-film nu omsider lod sig realisere, var det tydeligvis fordi den rette biografiske vinkel i mellemtiden var kommet til. Blixens bog har jo været tilgængelig siden 1937, men først da »Breve fra Afrika« (1978), og Errol Trzebinskis og Ju-

dith Thurmans biografier om henholdsvis Finch Hatton og Blixen (fra 1977 og 1982) har draget sløret væk for de mere intime detaljer i fortættelserens liv, blev det til noget i Hollywood. »Den afrikanske farm« kunne være nok så god, men uden historien om Blixens syfilis og uægteskabelige passion var der ikke blevet nogen film!

Andre nylige eksempler på den fashionable udnyttelse af kunstneres og åndspersoners liv som fiktiviseret materiale er prosaværker om Bang og Brandes og Ingeborg Stuckenberg, og til en vis grad Stangerups

romaner om naturforskeren Lund og kritikerne Møller. Per Olov Enquists højligt succesfulde »Tribadernes nat« og »Fra regnormenes liv« om Strindberg, Andersen, Heiberg og Heiberg er symptomatiske eksempler fra dramatikken, som også har sat Edvard Munch, Holger Drachman, Sarah Bernhardt, Van Gogh, Edith Piaf og Gertrude Stein på scenen. Da Ulla Ryum for nylig kom med endnu et bud på den tilsyneladende uopslidelige historie om Marie Grubbe, fik heltinden typisk nok selskab af Holberg, Blicher, Andersen og J.P. Jacobsen – det var faktisk kun Ryum selv, der manglede. Senest har Shaffers »Amadeus« tiltrukket sig symptomatisk opmærksomhed på verdensplan. Naturligvis er anekdoten om Salieris had til Mozart – en romantisk myte om det gustne overlæg kontra den guddommelige inspiration – i sig selv et ægte kunstnerisk stof, der måtte tiltrække en ferm teaterskrædder som Shaffer.

TV-mediet, der altid fremviser de kulturelle tendenser med ubarmhertig klarhed, bolttrer sig ikke mindre: Vi møder Wagner i en engelsk serie, Strindberg i en svensk, Collette i en fransk, Bach i en østtysk. Det danske udspil, serien om Kaj Munk, illustrerede ganske godt det paradoksale i denne approach set som kulturformidling: Udgangspunktet har åbenbart været den kendsgerning, at Munk, der i en menneskealder holdt dansk kulturliv i ånde på godt og ondt med sin bombastiske dramatik, i lang tid har været negligeret af en eftertid, der ikke havde så megen forståelse for den hule patos og den dubøse ener-dyrkelse hos denne nationale martyr. Men i stedet for så at søge nye værdier – eller forsvare de gamle – i »En Idealist« og »Ordet«, vælger dansk tv at spille penge og kræfter på at snele sig gennem forfatterens lidet givtige levnedsløb, som om det var dér tampen brændte. Hvis værket har mistet sin kraft, hvordan skulle så beretningen om forfatterens kedsommelige livshistorie skaffe den tilbage?

Og så der der måske alligevel en mening i det. For hvordan man end ser på det, så kan det jo ikke nægtes, at denne personkult alligevel ender med at føre et stort og nyt publikum til værkerne selv. Paradoksalt nok har *Amadeus* – ikke mindst i den filmatiserede udgave – været i stand til at udbrede Mozarts musik til et større publikum end værkerne ellers ved deres egen musikalske kraft har formået i de sidste 200 år. Der er også betydelig ironi i det faktum, at Enquists kreative standhugst i danske guldalder biografer går hen og bliver større succes'er end de pågældende forfattere ellers kan notere sig i tidens teaterliv: Interessen for Heibergs og Andersens dramatik er ellers ikke ligefrem overvældende. På tilsvarende måde er det slående, at Blixen-filmen netop ikke specielt henvender sig til Blixen-læsere, men lægger op til at filmpublikummet, således stimuleret, kan søge bøgerne. De talrige nyudgivelser, der dukker op overalt i filmens kølvand, synes da også markedsført ud fra denne omvendte tese: Karen Blixen, der er berømt for at være hovedperson i Meryl Streep-filmen, har faktisk også skrevet nogle spændende bøger!

Men det ændrer ikke ved det præg af kan-



Karen Blixen i Afrika – og Meryl Streep. Til højre: Anthony Quinn som Gauguin og Kirk Douglas som van Gogh i Filmen om van Gogh (*Lust for Life*). Donald Sutherland som Gauguin, se side 19.

nibalisme, som præger denne bølge. Når Enquist bruger Andersen og Heiberg til sit drama, når Stangerup kommer med sine guldalderfund, når Thorkild Hansen svælger i Hamsuns tragedie i sin semi-roman, når film efter film søger en betydningsfuld kunstnerskæbne som stof (aktuelle eksempler er Mai Zetterling *Amorosa* om den svenske forfatter Agnes von Krusenstierna, Paul Leduc *Frida* om den mexicanske malerinde Frida Kahlo, Derek Jarman *Caravaggio* om den italienske barokmaler, Hermann Zschoches østtyske *Hälfte des Lebens* om digteren Hölderlin, John Reids newzealandske *Leave All Fair*, der lader kritikerne John Middleton Murray genopleve forfatterinden Katherine Mansfield, og Henning Carlsens Gauguin-film, *Oviri*, ikke at forglemme), – så beforder det nok disse eneres interessante personligheder, som kan inspirere kunsten så godt som alt muligt andet, men beforder også en i grunden temmelig trivial fascination af betydningsfulde personers interesse-sante liv, småborgerlig tørst efter sensationer fra berømthedernes esoteriske cirkler, i pinlig grad svarende til den kæmpemæssige industri, der lever af at kolportere nyheder om *celebrities* af alle slags til en utålmodigt ventende verden. At kampen mellem den borgerlige nørkler og det uborgerlige naturtalent skulle være interessantere, når dens kombatanter er Heiberg og Andersen eller Salieri og Mozart, svarer til opfattelsen af, at livets almindelige hændelser – fødsler, bryllupper, skilsmisser, sygdomme, dødsfald – antages at være uendelig meget vigtigere at høre om, når de opleves af en skuespiller, en tv-vært eller en kongelig person, end når de indtræffer i et anonymt menneskeliv. Det er for så vidt kun præsentationen, talentet og kunstens 'aura', der adskiller ugebladenes sladder om de kendtes meriter fra den sladder, der når alt komme til alt også er substansen i det meste af den biografiske fiktion i medierne. Vejen »Fra regnormenes liv« til Billedbladet og Se og Hør er måske ikke så lang som »Vejen til Santa Lagoa«.

Men der kan være andre perspektiver i den fiktiviserede kunstnerbiografi end blot en blanding af berømtheds-kult og kunstner-dyrkelse, serveret med fortællingens etablerede stereotyper. I en film som Paul Schraders *Mishima* bruges genren til at pege på essensen: Livsløbet tolkes som værk, den biografiske fantasi bliver den definitive sublimering af forfatterens *oeuvre*. Her finder den klassiske kunstnerbiografi, der sammenstiller *Leben und Werk*, sit ideelle stof. Schrader ræsonnerede over dette forhold, da han skulle lave filmen: »If you're going to make a film about Mishima, make a film about what is special about him, which is this notion of turning one's whole life into a work of art«. Filmen bruger farver til de fiktive afsnit, der gengiver forfatterens værker, og sort-hvid til de reale afsnit om forfatterens liv, et princip der signifikant brydes i de gennemgående scener, der skildrer de dramatiske begivenheder den 25. november 1970, hvor Mishima begik harakiri efter det mislykkede forsøg på at vinde soldaterne for sin sag: Ved at bruge farver har markeres det, at disse handlinger ikke var del af forfatterens biografi, men af hans værk. Værket og livet bliver et udeleligt hele.

Et endnu mere fantasifuldt perspektiv for genren kan man se i Nicholas Roegs nye film: Selv om en fortekst forsikrer, at det er ren fiktion, er det ikke svært at gennemskue at både *Pigen og professoren* samt en del af de andre personer har alt andet end tilfældig lighed med autentiske personer. I traditionen fra biografiske kunstner-fantasier som Thomas Manns »Lotte i Weimar« og Wenders' *Hammett*-film fabulerer Roeg over Marilyn Monroes apokryfe møde en New York nat i 1954 med videnskabsmanden Albert Einstein, baseballspilleren Joe DiMaggio og senatoren Joseph McCarthy: Det er fri fantasi, men det er også autentisk portrættering. Det er biografisk magi som bliver til biograf-magi.