

Efter vandgangen i Far-filmene er vennerne nu ude i tovene i den Morten Korchske 50er provins. Og så er Walter & Carlo blevet udnævnt til firstjernede postmodernister med ret til at kalde sig kunstnere.

Af Kaare Schmidt

Walter & Carlo som postmodernister

Yderpunkterne i debatten om de aktuelle danske films kvaliteter eller mangel på samme markeres af Lars von Triers film på den ene side og Jarl Friis-Mikkelsen & Ole Stephensens på den anden.

Trier er kunstneren, der hæver sig på avantgardismens vinger og skaber røre helt ind i de finkulturelle cirkler, hvor dansk film ellers stadig identificeres med Morten Korch. Trier har endda opnået prædikatet postmodernist, og så kan det nok ikke blive finere i vor tid. Jarl & Co. har til gengæld opnået det næsten lige så usædvanlige for danske film, at lokke folk i biografen, så man skulle tro Morten Korch var vendt tilbage. Selvfølgelig på den bekostning, der følger af andedammens naturlove, at filmene frakendes enhver kvalitet af anmelderne – og dermed også kan bruges som kasteskyts mod administrationen af den statslige filmstøtte, som de to Walter & Carlo film nød godt af.

Men – de sidste skal blive de første, retfærdighed er der til. Hvad anmelderne overså var, at Walter & Carlo filmene er lige så postmodernistiske som *Forbrydelsens element* og *Epidemic*. "Yes, det er postmodernisme", skriver således Tania Ørum (der forsker i forholdet mellem køn og æstetik ved Københavns Universitets Center for Kvindeforskning) i litteraturtidsskriftet Kritik nr. 79/80, 1987, hvor hun dog ikke nævner Trier men gør en del ud af anmeldernes forsyndelser overfor Walter & Carlo:

Filmens postmodernistiske bearbejdning af populær-kulturens og massemediernes stilskabeloner har tilsyneladende gjort dem uforståelige for dagspressens traditionelle filmanmeldere, som med deres bagudvendte optik – indrettet på at skelne selv hårdfine nuancer inden for filmens *mainstream* – ikke har kunnet se forskel på pastiche og ramme alvor, kritik og reproduktion. I deres blindhed for udtryksformen har disse anmeldere fæstnet sig ved indholdssiden og har ganske primitivt sluttet fra tilstede-

værelsen af populærkulturelle motiver til, at der så var tale om et stykke ureflekteret populærkultur. (s. 34)

Anmeldernes "fejllæsning" fremhæves så stærkt gennem hele artiklen, fordi Ørum tager fat i *kulturkløften*: Far-filmene når masserne med et budskab, som det ikke er lykkedes en intellektuel elite at gøre "forståelig for en bredere offentlighed"... "indsigter, der gør det muligt at tolke det kulturelle, politiske og personlige liv på andre måder end de traditionelle".

Yes, det er postmodernisme

Far-filmenes oversete pointer vedrører ifølge Tania Ørum danskheden og kønsrollerne, som beskrives kritisk gennem en postmoderne form.

Det er Johnny. Reimars party-Danmark, der gøres grin med, den småtskårne, selvglade og fremmedfjendtlige danske hygge. Ikke som parodi, for det forudsætter et alternativ, men som pastiche, fordi postmodernismen har et indforstået forhold til det, der kritiseres. På samme måde fremstilles de traditionelle kønsroller som klicheer. Helt til grin er

jo netop Far himself, mens de kvinder han dirigerer rundt som staffage faktisk er de handlekraftige, der redder beskojterne ud af ilden.

Disse to temaer findes på handlingsplanet, men de løftes til noget mere universelt via fortælleplanet. I stedet for en sammenhængende fortælling ses en spex-agtig ophobning af episoder, hvis synsvinkel og skiftende stil afslører hvordan film konstruerer konventioner og iscenesætter virkeligheden.

I *Op på fars hat* ser vi netop ikke det, som Carlo gerne ville have iscenesat, men derimod fotografen Ellys fejlskud (som ville være fraklip i Fars film). Og i *Yes, det er far*, hvor Elly og hendes kamera for det meste er fraværende, sættes "Walter & Carlo ind i en serie historiske og aktuelle filmsprog", der tydeliggør klicheerne, kritisk og progressivt. Sådan punkteres det klassiske filmsprogs "dominerende mandlige blik" og den olympisk fortalte histories harmoniserende overblik. Dermed spejles og kritiseres den moderne fragmenterede (kapitalistiske) verden og dens patriarkalske grundlag. Yes, det er postmodernisme.



Tilbage står to spørgsmål. For det første: er det rigtigt? For det andet: er filmene gode?

At der er more than meets the eye i Far-filmene vil jeg gerne skrive under på. Jarl Friis-Mikkelsen er ligesom Tania Ørum cand. mag. i dansk og engelsk, og han kunne givetvis have skrevet en analyse, der svarede til hendes, hvis han havde haft lyst. Altså en intellektuel, der blot har udskiftet pennen med kameraet.

Eller har han? Det er netop her, på udtrykssiden, at jeg mener både filmene og analysen halter. Jeg kan følge begge dele et stykke ad vejen, fordi jeg mener at kunne se, hvor de vil hen, og sympatiserer med det (hurra for folkelig underholdning af kvalitet). Men problemet er, at dette mere – end hvad der findes i traditionel, lavpandet dansk filmkomedie – ikke rigtigt møder øjnene. Det er ideer, der kun sporadisk er realiseret filmisk. Det er snarere intention end det er realisation, og det er kun hvad angår intentionen, at Ørums analyse rammer rigtigt.

Nul, det er krøller i hjernen

På handlingsplanet realiseres intentionerne til en vis grad, men her adskiller filmene sig næppe væsentligt fra *Far laver sovsen*, *Mor bag rattet* og sådan noget, eller Bob Hope/Bing Crosbys Road-film, hvis tilsvarende spex-agtige komik også vender konsroller, kulturelle konventioner og filmklischeer på hovedet, fordi det nu engang er et af farcens klassiske greb at lave parodi og pastiche, gøre helten til fjols m.v. Forskellen er blot, at Far-filmene er mindre morsomme. Og selv om man skulle gribe chancen til at udnævne f.eks. Hope & Crosby til postmodernister, så bliver disse ultrakonservative spasmagere næppe særligt kritiske eller progressive af det.

På fortælleplanet kan Far-filmene slet ikke leve op til Ørums iagttagelser. I *Yes, det er far* skulle personerne være indfanget med forskellige historiske og aktuelle filmsprog (eller filmiske koder). Hvilke mon? Der nævnes ingen eksempler, medmindre beskrivelsen af Carlo, der synger titelsangen "stående på en klassisk musicaltrappe og garneret af kælnе, letpåkledte damer" er et sådant. Og det ville vel ikke have set anderledes ud i en hvilken som helst filmparodi (eller teater ditto) og har strengt taget ikke meget at gøre med filmsprog.

Sagen er jo nok, at Ørum har misforstået anmeldernes afvisning af filmene. I stedet for at være blinde for udtrykssiden har de nok set bort fra de intentioner, som kan spores i indholdet, og har forholdt sig til den diletantiske fremstilling. Selv om filmene ikke har en sammenhængende historie kunne de godt hænge sammen, også i postmodernistisk regi, f.eks. med en stilblanding. Men der er ingen anden stilblanding end den, der opstår når der ingen stil er overhovedet.

Hvis postmodernismens alt er lige gyldigt skal holde, så skal der være noget gyldigt at sætte lige. I Far-filmene er kun ubehjælpelighed.

Lidt mere realitet er der i Ellys kameraføring i *Op på fars hat*: "Ellys kameraøje er ikke filmmediets klassiske dominerende mandlige blik, men tværtimod et markeret uprofessionelt og underkuet blik" (som "kun er sporadisk" i næste film). Men det svarer alligevel ikke helt til de faktiske forhold inden for jernindustrien. For Elly er nemlig heller ikke, som det påstås, "den gennemgående fotograf" i første film. Her viste problemet sig med at overføre ideen fra de oprindelige korte TV-indslag i lørdagsunderholdningen, hvor Carlos iscenesættelse og Ellys vaklende kameraføring var handlingsmotiveret som parodi på lokal-TV. Overgangen til film skete jo ved tilføje af en gennemgående historie (om diamantsmugleri), hvor Elly nu blev person i handlingen og så af gode grunde ikke kunne være allevegne. Man skønnede vel også, at dårlige videooptagelser ikke kunne gøre det ud for en hel film i biografen. Derfor blev hendes kameraarbejde kun sporadisk.

Alligevel kan pointen med blikket jo være (sporadisk) god nok, blandt andet fordi det faktisk på original måde lykkes at gøre grin med selvglade Carlo. Her er sagen blot, at det i lige så høj grad er Carlo, der er uprofessionel. Det er trods alt det, Ellys kamera afslører, så hvorfor skal hun have æren af at være den "ægte" uprofessionelle?

Men kan man da i et videre perspektiv sætte det mandlige blik lig professionalisme og det kvindelige lig uprofessionalisme? Det fører ind i diskussionen om en særlig (faktisk eller mulig) kvindelig æstetik. En tilsvarende problematik ses dog også i blandt andet eksperimentalfilmens gentagne opgør med "Hollywood-æstetikken" og lignende, f.eks. Andy Warhol, eller den tidlige Fassbinders og den mellemste Godards handlingsløse, verfremdede film med dræbende uklippede sekvenser m.v. Ofte er sådanne forsøg endt ved et nulpunkt, og af og til har de (for en lille inderkreds) gjort opmærksom på konventionernes konventionalitet og på længere sigt bragt fornyelse også til den konventionelle film.

Ligger der sådanne muligheder i Ellys uprofessionelle kameraarbejde? Nej, det fungerer – når det fungerer – alene i kraft af kontrasten i den givne kontekst, overraskelsen og det frydefulde, når det forventelige



brydes og hvad som helst kan ske. Det er ganske enkelt opskriften på en vittighed, og den samme vits optræder endda i en hel TV-serie, nemlig den med "bøffer" fra film- og TV-optagelser. Så der er tale om et helt konventionelt farceelement, der ikke er mere postmoderne end verden har været i hele farcens levetid.

Og hvorfor denne begejstring for det uprofessionelle? Det er en gennemgående tendens i en vis form for kritisk kulturkritik at demonstrere sin afstandtagen fra poplærkulturen ved at hæfte sig ved professionalismen og så mekanisk søge alternativet i dens simple modsætning. Det gælder også bekymrede pædagoger, der tror at lidt video-praktik i skolerne sætter børnene i stand til at gennemskue ideologien hos James Bond, og bekymrede medieforskere, der tror at hjemmeflikket lokal-TV er folkets sande røst. Og så går det pudsigt nok altid ud over billedsproget i film, TV og video, mens de færreste formentlig ville hævde, at den dårligt skrevne roman eller artikel var morgenrøde over aftenlandet. På bunden er der nok tale om en litterært funderet finkulturs afvisning af det, den ikke bryder sig om og slet ikke forstår.

For analysen af Walter & Carlo er det ganske betegnende, at deres udgangspunkt faktisk var parodien på det uprofessionelle. Og så er det ganske ironisk, at Far-filmene selv blev til det dilettanteri, som Walter og Carlo med Ellys kameras hjælp gjorde grin med på TV.



Walter & Carlo på landlov

Kampen om Den Røde Ko er Morten Korch parodi, skåret efter Bob Hope/Bing Crosby opskriften: overdrivelse af velkendte genre-træk, genrebrud, og filmsproglige illusionsbrud. Som lige netop Korch-parodi fungerer filmen ikke særlig godt, men den er fyldt med tossede indfald, og hvis man ikke har alt for høje forventninger, så er der gode chancer for et billigt grin.

Musikken slår fra starten tonen an med højstemt dansk sang over markerne, fulgt op med parafraser over Det er sol og det er sommer samt boblende humørmusik efter Sven Gyldmarks værste tralalum-klange, der ansløg har-vi-det-ikke-sjovt-allesammen i de gamle film.

Skabelonen er der også: Den onde storby-sagfører har fået fingre i den lokale bank og kan nu sætte den rare godsejer på porten, hvilket vil knuse dennes søde adoptivdatters hjerte. Den stoute bonde Svend Aage harnes, og hans bondesnu ven Niels Peder finder ud af, at den flinke forkarl kan vinde det store løb, hvis koen Rosa og Jodle Birge på samme tid hiler efter det sløve øg. Og adoptivdatteren er i virkeligheden ægte datter (og det er en laaang historie) og arving til godset og får Svend Aage i enden.

Det giver afsæt til en del spøjse indfald. Såsom Svend Aage, der viser helteposur ved lystigt at svinge øksen over brændet og flække hele huggeblokken, mens hans sidekick Niels Peder med malbergsk fornøjelighed konstaterer, at honsene nu lægger hele bakker med æg. *Jodak!*

En god parodi er til en vis grad selv det, den parodierer. Men meget mere end skabelonen og enkeltstående indfald bliver genre-overdrivelserne ikke til. *Koen* dykker ned i den korchske godtepose på må og få, Korch-universet er simpelt hen ikke forstået godt nok til at give parodien retning. Den eneste person, som helt gennemført når korchske højder er Niels Peder Pedersen, der i Ole Stephensens præcist overgearede filmbondske maskering er så tæt på Peter Malberg, at Malberg lige så vel kan ses som parodi på Stephensens. Korch-filmene var jo også komedier.

De øvrige personer flagrer i alle retninger, og selv den drevne Axel Strøbye kan ikke finde ud af den onde sagfører, som med sine "12 vrede mænd" (dumme bønder) vil have KommuneKemi på godsets grund. Der kunne jo så være tale om bevidst genrebrud, ligesom de sproglige moderniteter i det landlige tungemål ("Det er ubelievable bøvet, Niels Peder"). Men jeg tror det er helt ufrivilligt, når f.eks. Jarl Friis-Mikkelsen i sin Poul Reichardt rolle trods film-landbo-heltens ubestikkelige naivitet alligevel minder mere om den selvglade by-charmør Ebbe Langberg i en Cavling-film. Derfor kommer der heller



ikke så meget ud af den intenderede kontrast, når Jarlen træder ud af Svend Aage og som selvglad frikadelleskuespiller brokker sig til instruktøren over optagelsernes gang.

Disse illusionsbrud er ellers (foruden musikken og Stephensens) det mest vellykkede. Som når Niels Peder i den smukke natur cykler ind i en traggrammofon og underlægningsmusikken hopper i rillen. Eller når kameraet vælter en væg for at komme ubesværet fra et rum til et andet. Og da Svend Aage ser heltinden i fare, taber underkæben, for derefter i *egen* slowmotion at løbe ud til sin hest og ride afsted i elendig bagprojektion, hvor man kan se gyngehesten under ham.

I forbindelse med diskussionen af det postmoderne kan sådanne numre og især spring til selve indspilningen og til publikum, der ser filmen i biografen (hvor sagføreren har henlagt et møde, fordi han troede der ikke var publikum mere), måske opfattes som afsløring af, hvordan film skaber konventioner og iscenesætter virkeligheden. Ligesom når 60ernes metafilm modarbejdede filmsprogets illusionskraft for at finde en ny (film-) virkelighed. Men der var det heller ikke nok at vise kamera, biograf og filmfolk, da det kun skaber yderligere filmsproglig illusion: nu ser vi vel nok virkeligheden. I virkeligheden er det jo lige så iscenesat som en almindelig fortælling.

Koen har givetvis heller ikke skænket den slags dybder mange tanker. Det gælder alene om at trække vitser i land, og de første gange der springes til indspilning og biograf går det helt godt, fordi der skabes ping-pong mellem handling og filmfolk/publikum.

Midt i en vigtig scene kokser Niels Peder og Svend Aage i dialogen, kameraet kører tilbage og viser filmholdet, og Jarlen går ud

og diskuterer sagen med instruktøren (Jens Okking). Da han kommer tilbage i handlingen er dialogen blevet til monolog, hvor Svend Aage i formfuldendt duarder-dialekt omstændeligt fremlægger problemerne for Niels Peder, som om denne intet vidste i forvejen, så det faktisk alene er publikum, der får handlingen forklaret. Denne form for primitiv indskrivning af handlingsgangen i personernes dialog tynger også mange nye danske film (og nåede ufrivilligt parodiske højder i TV's *Rejseholdet*), så her er parodien lige i øjet.

Da Svend Aage og heltinden senere kokser i romantikken, fordi heltens (her ganske i korchsk ånd) slet ikke nærer kødelige tanker – hvad han også jævnlgt brokker sig til instruktøren over – går kameraet tilsvarende tilbage og viser biografen med publikums højlydte protester. Så forstår Svend Aage og går til makronerne, og tilskuerne applauderer med flag, skralder og bannere. Der er naturligvis ikke det der ligner elegancen og artistieriet i Woody Allens *Den røde rose fra Cairo*, men inden for den bælgøjede danske farcetradition er der en vis originalitet over *Koen* og tilstrækkeligt mange bevidste platte vitser til at opveje de utallige numre, der bare er platte.

Kampen om Den Røde Ko

Danmark 1987. Instr. & Manus: Jarl Friis-Mikkelsen & Ole Stephensens. Foto: Peter Klitgaard. Musik: Jan Glæsel. Prod: Sven Methling – Regner Grasten Film, Øbberrøv, Special Assignments.

Medv: Jarl Friis-Mikkelsen (Svend Aage med blødt d), Ole Stephensens (Niels Peder Pedersen), Axel Strøbye (Sagføreren), Mari-Anne Jespersen (Nicolette), Anne Cathrine Herdorff (Irma), Poul Bundgaard (Godsejeren), Morten Eisner (Forkarlen), Preben Kristensen (Bankbestyreren), Jacob Haugaard (Bondekniold).

Udl: Regner Grasten. 84 min. Prem: 27.11.1987.