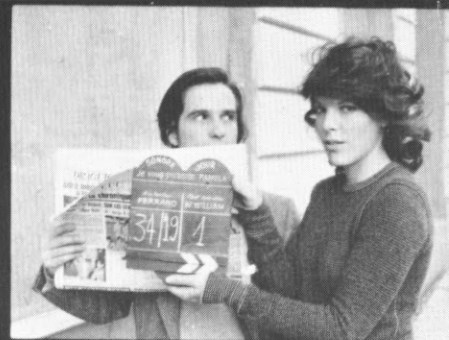


KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUM

189 * 35. ÅRGANG * Biblioteket LITTERÅR 1989 * KR. 45

TEMA: POSTMODERNISME
GREENAWAY * BEINEIX
WELLES * CASABLANCA
LAURIE ANDERSON * 13



NA 22265

NA 2344

NA 2348



→ 27

→ 19A

→ 8



→ 24

→ 28A

NA 2459

NA 2666

NA 2737

NA 2800



TEMA

POSTMODERNISME

DET DANSKE FILMUSEUM Biblioteket

Spøgelsets navn

Peter Schepelern om filmen,
metakunsten og det postmoderne 4

Afstandens æstetik

Arild Andréen på vandring gen-
nem Peter Greenaways labyrinter 24

Tretten sjæle – tretten tanker

Maren Pust om Steen Møller
Rasmussens *Tretten* 29

Spil den igen og igen og igen, Sam!

Eva Jørholt ser på *Casablanca*
gennem postmoderne briller 30

At være på overfladen

Steen Salomonsen ser på dybde
og forførelse hos
Jean-Jacques Beineix 38

Tapre byeksistenser

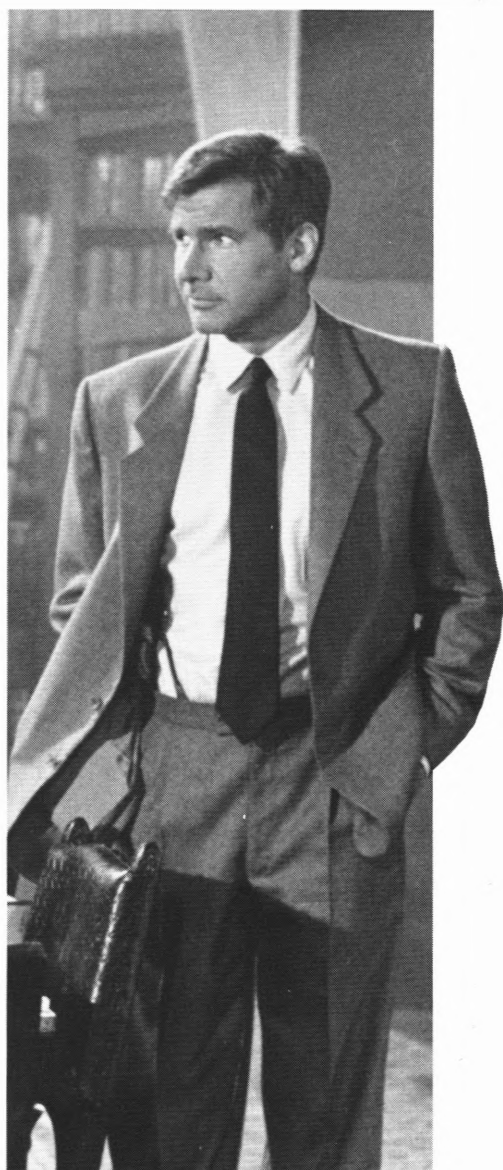
Kassandra Wellendorf om Laurie
Andersons *Home of the Brave* 41

Medier og postmodernisme

Ib Bondebjerg om post-
modernismens filosoffer 42

Et allerhelvedes perspektiv

Niels Aage Nielsen fordyber
sig i Orson Welles' dybde-
perspektiv 46



For- og bagside: Terry Gilliams *Brazil*.

Til venstre:
Fotos fra Truffauts *Den amerikanske nat*.

Herover:
Steven Spielbergs *Indiana Jones og det sidste
korstog*.

KOSMORAMA

189 * Efterår 1989 * 35. Årgang

Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det Danske Filmmuseum. Ansvarshavende redaktør: Kaare Schmidt. I redaktionen: Lene Nordin, Dan Nissen, Eva Jørholt og Peter Schepelern. Design: Helle Daugbjerg. Layout: Kaare Schmidt. Produktion og tryk: Notex - Grafisk Service Center as, København.

Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionen. Kosmorama udkommer med fire numre årligt. Abonnement kr. 150. Enkeltnumre kr. 45. Fås hos boghandlere, i kiosker og i filmmuseets ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, telefon 01 57 65 00 og 01 57 10 03, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30, eller på giro 6 04 67 38.

Spøgelsets navn

Filmen, metakunsten og det postmoderne

af Peter Schepeleern

Der går et spøgelse gennem den vestlige kulturdebat, ingen har set det, alle taler om det: Postmodernismen! Den rører på sig overalt, og man mener at have set dens luftige gevandter både her og der.

En eftermiddag på Krasnapolsky, hvor tidens sortklædte verdensborgere, med Mozarts strygekvarterer fra højtalerne og airbrush-kolorerede sorthvidfotos på væggene, nedslurper en cappuccino eller en stilsikker Perrier og drøfter Wimbledon, Carsten Jensen og de nye 50-ører: Det er postmodernisme, ingen tvivl om det! Sådan går det til i vesterlandet her i den *fin de siècle*, der er aktuel netop nu (som det hedder på netop nudansk). For postmodernismen eller det postmoderne er navn på en hel åndelig situation, en tilstand, en stil og en livsstil, som ikke er så let at indfange. Mest konkret har dette tidsåndens spøgelse synliggjort sig som en stil i arkitektur og design¹, hvor dets konglomerat af højt og lavt, af gammelt og nyt i skønsom, muntert-ironisk blanding har været dyrket, især i USA men også i Vesteuropa, siden 70'erne: Romerske paladser og græske templer genfødt i neonfarver og plexiglas. Men det er også en betegnelse der er hæftet på musik af Philip Glass og Laurie Anderson, på romaner som 'Rosens navn' og 'Tilværelsens ulidelige lethed', på billedkunst af Anselm Kiefer og Julian Schnabel. På tegneserier, video-art, tv og film (*Diva*, altid *Diva!*). Både DSB og KOSMORAMA skeler til det postmoderne design. Og da en amerikansk satiriker for nylig gjorde opmærksom på, at tandpastaen CREST er den mest postmoderne tandpasta, var vist alle der både har et forhold til postmodernisme og til amerikansk tandpasta ikke i tvivl om, at det var en helt træffende observation².

Efter modernismen

Det begyndte med modernismen. Engang hen mod slutningen af 1800-tallet slog den eksplosivt ned i europæisk kultur. En række løsrevne, forskelligartede initiativer (forberedt af forgængere som Baudelaire, Rimbaud, Wagner, Manet, Cézanne og Nietzsche) ændrede radikalt kunstens verdensbillede og efter-

hånden også verdensbilledet. Men da så modsætningen mellem modernisme og tradition havde gnistret i et halvt århundrede, var dette modsætningsforhold ved at være slidt op. Joyce, Eliot og Kafka, Picasso, Kandinsky og Mondrian, Schoenberg, Bartók og Webern var blevet klassikere. Modernismen var selv blevet en tradition³.

Det er i dette tomrum, at en ny modernitet etablerer sig i kunsten. Men er der overhovedet en postmodernistisk epoke? Her må det gælde (som med alle åndelige fænomener), at den er der, hvis vi siger den er der. Den er der i kraft af en konsensus, som ganske vist kun omfatter den beskedne minoritet som kunne have en interesse i at tale om den, og her er der nogenlunde enighed om at omtale den specifikke filosofiske/æstetiske retning som *postmodernisme* og kulturepoken som *postmoderne*.

Hvor f.eks. termen modernisme stort set kun sigtede til en samling forholdsvis distinkte kunstneriske bevægelser (kubisme, ekspressionisme, futurisme, dadaisme, surrealisme, osv.), og ikke fra begyndelsen fremstod som et fælles projekt med en fælles filosofi, er postmodernismen et fænomen, der er lanceret som et filosofisk initiativ. Baudrillard og Lyotard, Derrida og Deleuze, Perniola og Eco har i en vis forstand med deres tolkninger af nutidens særlige filosofisk/historiske status givet de nødvendige redskaber. Det er det særlige ved postmodernismen som kulturel bevægelse, at den ikke blot manifesterer sig med fagfilosofiske og andre teoretiske værker, men også er udbredt som populær-filosofi, som kunstretning og som almindelig journalistisk trend (hvad man ellers kun kan finde en pendant til i eksistentialismen).

Og det er nok også symptomatisk, at postmodernismen har været så indflydelsesrig i de sidste årtier ikke mindst via disse mere 'populære' og tilsyneladende fordringsløse former, som Ecos avisartikler, Barthes' causerende essays, Lyotards breve til kollegernes børn (der dog må være ret så fremmelige) og Baud-

rillards rejse-notater fra Amerika er eksempler på⁴.

En af de 'store' teser i postmodernismen er Lyotards påstand om ødelæggelsen af 'de store fortællinger', sammenbruddet af de almene ideologier, der har kendetegnet moderniteten – frigørelsen, teknologien, kapitalismen, kristendommen, hele arven fra Hegel og Marx. 'Tilflugten til de store fortællinger er udelukket; man kan altså hverken søge tilflugt til Åndens dialektik eller sågar til menneskehedens frigørelse'. I stedet har vi så 'milliarder af små og knap så små fortællinger'⁵, eksperimenter, modsigelser, spil. Det er den postmoderne og postindustrielle epoke, hvor enhedstanken kulturelt som socialt/økonomisk bryder sammen. Politik, økonomi, familieliv, kunst fragmenteres. Det er en epoke af dekonstruktion (som Derrida lokaliserer helt ind i sproget og teksten selv)⁶, af befrielse og af forholdsvis ubetruet undergang. For når budskabet er, at der ikke er noget budskab, vil både friheden og kynismen melde sig. Tidens mangel på et konsistent ideologisk grundlag sættes dog i et ironisk lys af den omstændighed, at man netop med den postmoderne tænkning får et sådant sandheds-system, der kan sætte fænomenerne på plads i forhold til hinanden. Men det bekræfter blot, hvad Paul Valéry har sagt: 'For at være filosof behøver man ikke at forstå'⁷.

I et samfund uden store fortællinger må kulturen også blive retningsløs (bortset fra, at netop den postmoderne erkendelse heraf, igen selvmodsigende, viser en retning, i hvert fald for forståelsen), præget af tegnenes illusoriske egenliv, det såkaldte simulacrum, defineret (af Perniola) som 'et billede af noget der ikke findes'⁸. Ifølge Baudrillard befinder vi os i den tredje simulacrum-orden, en kultur hvor tegnet, der oprindeligt afspejlede en virkelighed, og siden repræsenterede og forandrede denne virkelighed, nu repræsenterer *fraværet* af en virkelighed, på vej mod den absolutte situation (som kulturfilosofien utålmodigt venter på), hvor det slet ikke har nogen forbindelse til virkeligheden. Nu er kunst og medier blevet sådanne ikke-repræsenterende tegn, hævder

Baudrillard og Perniola, hvortil man dog skal bemærke, at tesen om simulacret kun er en *metaforisk* karakteristik af en alment oplevet tendens i vores reception især af informationer, en god metafor utvivlsomt, men strengt taget har tegnene stadig en virkelighedsreference: Det er ikke noget der tyder på, at f.eks. tv-serier opleves som abstrakte spil, eller at tv-nyhederne, trods alle indrømmelser til underholdningsbegæret, opfattes som imaginære skrøner. Og selv om demokratiet, humanismen, kommunismen, kapitalismen og en del andre 'store fortællinger' måske skranter, så er markedsudbuddet vel alligevel ikke mindre, end at postmodernismen er et tilbud til dem som ikke allerede har abonneret på en eller flere af tidens talrige andre tilbud – hvadenten det nu er glasnost, scientology, zone-terapi, fredsbevægelsen, Greenpeace, UFO'er eller Det indre marked man har sat sin lid til.

At vi lever i en krise-præget, kompleks epoke, hvor fordums værdier nedbrydes og nye begreber opstår, er en af den slags eviggyldige banaliteter som vi netop har brug for filosofierne til at gentage. I den pluralitet af fænomener og muligheder, som har eksisteret til enhver tid, har vi nu fået en forståelsesmodel, der fokuserer netop på denne pluralisme. Det skulle ikke kunne slå fejl. Om dette signalement af tiden er gyldigt, lader sig for så vidt kun afgøre af det omfang, hvori tiden genkender sig selv.

Det er et historisk faktum, at 'postmodernismen' er lanceret, tanken er sat i verden og kan ikke tages ud igen. Det moderne er blevet postmoderne, og det postmoderne er blevet moderne. Man kan polemisere mod Lyotard, Baudrillard, Perniola og andre forfængelige filosoffer, så meget man vil, og ikke sjældent kan deres guru-tale invitere til afklapsning. Men når sådan et begreb har haget sig fast, så går den vilde klapjagt på eksemplifikationen. En lidt omvendt verden, kunne man synes, hvor tidsånden tolkes, hvorefter man så skal igang med at se om tolkningen nu også passer på tiden. Men hvor finder man et mere præcist symptom på en tidsalders selvforståelse end i dens forskellige æstetiske manifestationer?

Den postmoderne kunst

At bestemme den postmoderne/postmodernistiske kunsts kendetegn, involverer os straks i et klassisk genre-filosofisk paradoks. Hvordan kan man lede efter noget, hvis kendetegn, man ikke kender? Og hvis man kender dem, må det jo være fordi, man allerede har fundet det. Vi kan kun vide hvad postmoderne kunst er, hvis vi kender de

postmoderne træk, og dem kan vi jo kun kende, hvis vi kender postmoderne kunst. Det er sådanne paradokser, der må husere i al kategori-tænkning, det kan synes uløseligt, og det værste er, at ingen synes at bekymre sig over det.

Hver tid har sine nye former, sine nye måder, og ser det som sin opgave at spekulere over, hvori dens eget særpræg ligger. Det har jo ikke skortet på initiativer til at tolke og bestemme kulturen i vores epoke. Forskellige forfattere har fået øje på temmelig mange forholdsvis forskellige træk, hvilket jo egentlig ikke kan overraske nogen, som bare har et overfladisk kendskab til de sidste 25 års åndelige virksomhed i vesterlandet. Og dog kan der sammenfattes en forholdsvis enighed om en række træk, som til sammen peger på omridsene af en postmoderne æstetik.

Postmodernismen som æstetisk term dukker først op i 50'erne hos et par amerikanske kritikere (Irving Howe, Harry Levin), hvorfra den så, med større overbevisning, bliver brugt i 60'erne af Leslie Fiedler, Susan Sontag og Ihab Hassan. Men det er først da den er blevet europæiseret med Lyotard og Baudrillard og så vender tilbage til USA, at den derfra i begyndelsen af 80'erne etableres som tidens dominerende kritiske/akademiske mode.⁹

Sammenfatter vi postmodernistiske filosoffer/teoretikere som Lyotard, Baudrillard, Perniola, Jencks suppleret med åndsbeslægtede skribenter som Eco, Deleuze, Barthes, Derrida, Fiedler og Sontag og både 'venlige' kritikere som Jameson, Hutcheon, Hassan, Foster, Huyssen, Bürger, Bø-Rygg, McHale, Kroker & Cook, Kyndrup, Juhl og 'fjendtlige' kritikere som Habermas, Newman, Graff, Thyssen,¹⁰ synes der, trods alle forskelligheder og divergenser, at udkrystallisere sig følgende karakteristika for den postmoderne æstetik:

Den centrale faktor er fraværet af en etableret sandhed, en udgangsposition, hvor man pragmatisk og agnostisk tager de store sandheders og værdiers undergang ad notam. Det udspalter sig i en række konsekvenser: Hvis kunsten ikke anerkender et bagvedliggende ideologisk/filosofisk sandheds-kompleks, et pålideligt sæt værdinormer, er det forventeligt, at den vil fjerne sig fra den mitemetiske gengivelse af virkeligheden; den vil forholde sig frit, pluralistisk, ironisk til virkelighedsgengivelsen, og i stedet skabe sin egen imaginære og måske narcissistiske, men pålidelige, 'virkelighed', sit eget fiktions-univers af 'små fortællinger', en metakunst der er bevidst om sin egen imaginære karakter og hængiver sig til labyrintiske gåder og lege, be-

tjener sig af selvreferencer og allusioner til andre fiktive universer, der repeteres i pasticher og parodier. Kunsten søger mod flerhed, mod flertydighed, mod sprængthed, mod diskontinuitet og fragmentarisme. Når tegnene ikke mere har et 'virkeligt' indhold, kan de bruges for deres egen skyld, som symbol, som dekoration, som simulacrum. Når den centrale sandhed sættes ud af kraft, opløses også jeg'et, identiteten bliver udflydende og synsvinklen inkonsistent. Stilistisk søger man mod en generøs mangfoldighed, hvor alt er tilladt, hele historien står til rådighed med sit materiale, så resultatet bliver en konglomerat hybridstil af gammelt og nyt, af højt og lavt. Men hvis 'sandheden' mangler, bliver i hvert fald lysten tilbage, legens lyst og billedets lyst.

Nu er kan man indvende, at de fleste af disse træk faktisk også kendes fra modernismen: anti-originaliteten (med kopiering, parodiering, pastiche) er jo dykket billedkunstnerisk af dadaisterne og surrealistene, musikalsk af Stravinsky og Prokofiev; stilblanding og citater/allusioner finder man jo unægteligt i så centrale modernistiske milepæle som Joyce' 'Ulysses' og Eliots 'Ødemarken', og der er vel intet om sproglege som Joyce ikke ved bedst; værditab og identitetsløshed findes i Musils 'Manden uden egenskaber' og Kafkas 'Processen', der også dyrker det labyrintisk gådefulde; selvrefleksion og meta-universer er der hos Proust, hos Gide, hos Mann; jeg-opløsning hos Pirandello, synsvinkel-skift hos Faulkner. Men i den postmoderne æra bliver disse træk langt mere fremtrædende, og det er især den generelle åndelige tendens i projektet, der er markant anderledes. Over for modernismens generelt idealistiske, revsende position (med dens anti-borgerlige, anti-establishment holdning), står postmodernismens ideologisk indifferente, måske lidt kyniske, måske også lidt konservative attitude. Over for modernismens elitære, sekteriske kunstideal, der stod i et polariseret modsætningsforhold (polariseret ikke mindst af modernismens førende æstetiker, Adorno) til den 'lave', kommercielle, triviale massekunst, fremstår postmodernismen – i hvert fald tilsyneladende – som en ikke-elitær bevægelse, der – i sin principielle værdi-skepsis – behandler højkultur og lavkultur forskelsløst og således tenderer mod helt at opløse disse kulturklasser.

I hvor høj grad dette så også er sket, er en anden ting: nok har kunstneriske initiativer, der i hele deres fremlægning peger på elitær intellektuel konsumtion, som f.eks. Glass' performance-opera

'Einstein on the Beach', Ecos filosofisk-alluderende kriminalpastiche 'Rosens navn' og Beneix' *Diva*, fundet et forbløffende stort publikum; men samtidig er der vel ingen tvivl om, at der trods visse æstetiske fællestræk stadig foretages og opleves en høj/lav- (og ikke nødvendigvis en god/dårlig-) distinktion mellem f.eks. *Stranger Than Paradise* og *Rambo*, mellem Doris Lessings planeter og Jean M. Auels hulebjørne, mellem Steve Reich og Grand Prix-melodierne. Denne skelnen hos kritik/publikum tyder på *business as usual*, men derfor skal man måske netop lægge vægt på de æstetiske træk, der faktisk er fælles for de to grupper, og desuden være opmærksom på de kunstneriske produkter, der står med et ben i hver lejr, kunst der ikke opleves som eksklusivt forbeholdt den ene gruppe – John Le Carrés spionromaner, Stephen Sondheims musicals, f.eks. Under alle omstændigheder er modernismens stræben efter enhed og helhed opgivet og det har efterladt en ny og måske lidt rådvild tilstand af frihed: Modernismens Humpty Dumpty er faldet ned fra sit elfenbenstårn og er gået i

stykker, men alle postmodernismens mænd er godt tilfredse med stumpene.

Det postmoderne spøgelse

Faren ved at identificere aktuelle trends er ofte materialets uoverskuelighed. Journalister ser, som bekendt, en 'bølge' så snart de kan komme i tanker om to eksempler på et eller andet, og filosoffer og kulturkritikere er ikke meget bedre. Det er da også påfaldende, at Lyotard, Baudrillard, Eco og Barthes beskæftiger sig med et temmelig begrænset antal kunstværker i deres æstetiske studier. Det kan måske derfor være på sin plads nogenlunde omhyggeligt at afsøge ikke mindst filmhistoriens vidtstrakte felter, når vi nu i det følgende, med de mange sandheder som tour-guide, skal søge at lokalisere den postmoderne kunst sådan som den kan manes frem i blandt andet litteratur, teater, billedkunst, musik og altså især film. Stikordene er: Metafiktion og pastiche; jeg-opløsning og diskontinuitet; stilhybrid og billedlyst.

Et sted i tidsåndens tåger skimter man det store puslestpil eller det store spøgelse.

dansk litteratur er Svend Åge Madsen, til dels Klaus Rifbjerg og ved en enkelt lejlighed også Anders Bodelsen ('Straus') de mest oplagte eksponenter.

Det er en fiktion, hvor der bestandig leges ironisk med læserens forventninger til roman-genren, hvilket har gjort metallitteraturen til en sekterisk fornøjelse for et hovedsagelig akademisk orienteret publikum, en tendens som dog undtagelsesvis blev brudt ved en håndfuld metaromaner – John Fowles' 'Den franske løjtnants kvinde' (1969), E.L. Doctorows 'Ragtime' (1975), John Irvings 'Verden ifølge Garp' (1978), Umberto Ecos 'Rosens navn' (1980) og D.M. Thomas' 'Det hvide hotel' (1981), internationale succeser, der med deres karakter af forførende blændværk og opfindsom simili, mere end den store kunst, syntes at bekræfte den postmoderne æstetiks gennemslagskraft.

Det er en litteratur som hengiver sig til selvspejlinger (den såkaldte *mise-en-abyme*,¹⁵ som Gide kalder det), til flere ikke altid let adskilbare planer, til intertekstuelle referencer til andre tekster, til sammenstilling af virkeligt og uvirkeligt. Meta-effekten kan f.eks. fremkomme forholdsvis simpelt ved, at romanen opererer på flere fiktive planer, når historien i 'Verden ifølge Garp' direkte handler om en forfatter og dermed har legitim adgang til at reflektere over det fiktive univers og endda kan inskyde elementer fra den fiktive forfatters 'værker', der reflekterer den 'virkelige' handling; der kan også være tale om en sammenblanding af fiktive personer med faktiske som i 'Ragtime'; i 'Den franske løjtnants kvinde' refereres der til stadighed til den viktorianske litteratur, men også anakronistisk til Sartre; 'Det hvide hotel' låner hos Freud og stjæler hos Kuznetsov; og 'Rosens navn' er spækket med allusioner og citater.

I teatret/dramatikken lanceredes allerede i 20'erne, der er højmodernismens storhedstid, to indflydelsesrige meta-initiativer: Brechts Verfremdung – både en teori og en praksis – foranstalter et bevidst brud med det 'borgerlige' teaters illusion, og Pirandello fremviser – blandt andet i det berømte 'Seks personer søger en forfatter' (1921), der er et skuespil om et skuespil – identitetens ustabilitet og kunsten som en leg med fiktionens tilblivelsesproces. I nutidsdramatikken fortsætter legen med illusionsplanerne: Tom Stoppards 'Rosenskrans og Gyldenstjerne er døde' (1966) er én lang parodisk parafrase over 'Hamlet', den efterfølgende 'The Real Inspector Hound' (1968) handler om en teater-

Metafiktion & pastiche

Metakunsten, den selv-reflekterende kunst, opnår sin effekt ved direkte at kommentere eller hentyde til sin egen status som kunstværk, for eksempel ved at kommentere sin egen tilblivelse, ved at fremstå i komplicerede og højst artificielle former, ofte med referencer til anden kunst via brug af citater, hentydninger, klicheer eller direkte som pastiche og parodi. Størstedelen af de nyere litterære fiktionsværker, som igen og igen bliver trukket frem som postmoderne, er sådan metafiktion.¹¹

Kunst der ved, den er kunst

Litteraturhistorisk er Sternes 'Tristram Shandy' (1759) og Diderots 'Fatalisten Jacques' (1773) oplagte faddere, i nyere tid er der forløbere som Gides 'Falskmøntnerne' (1926), hvor romanen rummer en romanforfatter der er ved at skrive – netop denne roman, en konstruktion der blev suppleret med yderligere et meta-lag, da Gides egen dagbog om romanens tilblivelse blev udgivet året efter; Huxleys 'Kontrapunkt' (1928), hvor romanforfatteren personen reflekterer: 'Put a novelist into the novel. He justifies aesthetic generalizations (...). But why draw the line at one novelist inside your novel? Why not a second inside his? And a third inside the novel of the second? And so on to the

infinity, like those advertisements of Quaker Oats where there's a quaker holding a box of oats, on which is a picture of another quaker holding another box of oats, on which etc., etc.'¹²; eller tjekken Karel Čapeks leg med fiktionslagene og pasticheerne i romaner som 'Meteor' (1934), 'Krigen mod salamandrene' (1936) og 'Komponisten Foltyns liv og værk' (1939, ikke oversat). I efterkrigslitteraturen er der adskillige eksempler på jeg-fortalte romaner, hvor fortælleren forholder sig selvreflekterende og selvkommenterende til sit stof som i Thomas Manns 'Doktor Faustus' (1947), Nabokovs 'Lolita' (1955) og de tre første dele af i Lawrence Durrells 'Alexandria-kvartet' (1957-58), men ellers finder man især litterær metafiktion i nyere fransk litteratur, både i den fænomenologiske *nouveau roman* (Robbe-Grillet, Butor, Duras), hos den strukturalistiske Tel Quel-gruppe (Solers) og i kredsen omkring den såkaldte Oulipo-gruppe (Queneau, Perec, Calvino)¹³; dertil kommer den magiske realisme i Latinamerika (Garcia Marquez, Carpentier, Fuentes, Cortázar) og en gruppe amerikanske forfattere, der især prægede 60'erne og 70'erne (såsom Nabokov, Burroughs, Barth, Vonnegut, Heller, Coover, Pynchon)¹⁴, efterfulgt af en ny generation med f.eks. Paul Auster, Kathy Acker, Tama Janowitz. I



forestilling, hvor den trivielle teaterkrimi opleves af to kritikere der efterhånden drages ind i forestillingen;¹⁶ Pinters 'Bedrag' (1978) trækker dramaturgien frem ved at fortælle historien bag læns; og amerikaneren Martin Shermans nye 'A Madhouse in Goa' (1989), består af to tilsyneladende selvstændige en-aktere, hvor det viser sig at førsteakten i virkeligheden er den roman, som filmproducenten i anden-akten planlægger at filme som en musical. Man kan også pege på den særlige trend af kriminal-skuespil, hvor situationen med passende mellemrum ved en 'twist' viser sig at være usand, hvorefter vi fortsætter under nye betingelser, der så igen negeres, jf. Anthony Shaffers 'Sleuth' (1970) og Ira Levins 'Dødsfælden' (1978); på lignende vis er den britiske succesdramatiker Alan Ayckbourns foretrukne metode at give sine erotiske komedier en eller anden påfaldende – og dermed meta-agtig – dramaturgisk eller sceneteknisk præmis, f.eks. fremstilling af den samme historie fra tre forskellige points of view i trilogien 'Seks på weekend' (The Norman Conquests, 1972) eller sammenkoblingen af to lokaliteter i ét rum i 'Deres bedre halvdel er en værre en' (How the Other Half Loves, 1971): Det er meta-dramatik à la boulevard-teater!

I billedkunsten har belgieren Magritte og den hollandske grafiker Escher skabt en kunst, der til stadighed leger med billedkunstens konventioner og klicheer, med det figurative maleris illusioner: Maleriet der forestiller et maleri på et staffeli, hænderne der tegner en tegning af hinanden!¹⁷ Og selv om kunstnerne, der begge var født i 1898, i det store og hele tilhører modernismens epoke – Magritte begynder sin meta-stil sidst i 1920'erne, Escher sidst i 1930'erne – er det nok symptomatisk, at de to kunstnere først, til dels posthumt, har opnået den helt store popularitet – med næsten for intensiv markedsføring – i de sidste ti-tyve år, en popularitet som altså kunne tages til indtægt for udbredelsen af den postmoderne smag, der også har kunnet finde meta-fornøjelser i Dalis fikserbilleder – hvor f.eks. en sal med gevandter også kan læses som et portræt af Mae West¹⁸ – og i den moderne britiske illustrator Kit Williams, der blev umådeligt populær med sine finurlige rebus-billeder i billedbøger for voksne som 'Masquerade' (1980) og 'The Bee on the Comb' (1984).

Film der ved, at de er film

Ser vi nu på filmen, vil vi i nogen grad kunne finde tilsvarende metafiktionelle fremtrædelsesformer, film der ved at de

er film. Det kan være film der handler om og reflekterer over deres egen status som film (f.eks. ved at fokusere på en films tilblivelsesproces eller ved at handle om 'film' som objekter, f.eks. i forbindelse med biografer); film der leger med deres egen illusion, så at sige opbygger deres fiktive univers som et upålideligt korthus, hvor 'sandhederne' kommer og går.

I sin mest åbenlyse form fremstår det som en eksplicit markering af, at dette er en film: I Bergmans *Persona* (1966) ser vi, at 'filmen' bliver sat i projektionsapparatet, en gang knækker den, ét sted kommer den ud af focus, til sidst kører den ud (sådan som det allerede bruges hos en meta-pioner som Buster Keaton i *Sherlock, Jr.*, 1924). Der er også en sådan meta-effekt i den illusionsbrydende tydelighed, hvormed Fellini i sin *Fellini Casanova* (1976) lader os se, at lagunens bølger er blafrende sort plastic, eller når han i *Og Skibet sejler* (1983) direkte slutter filmen med at vise os filmholdet i arbejde. Svarende til, at Juzo Itami i den japanske *Tampopo* (1986) begynder filmen med at vise os et biografpublikum, der pludselig får øje på os! Når Hitchcock dukker op i så mange af sine film (begyndende med *The Lodger*, 1926)¹⁹, kan det for så vidt også betragtes som et lignende, men diskret meta-træk, der først og fremmest refererer til den legendariske selv-ritualisering, som Hitchcock, måske mere succesrigt end nogen anden instruktør, fik knyttet til sin persona.

Dernæst er der de film, der gør selve filmindustrien til sit emne. Ved at tematisere selve mediet og dets processer, skaber filmen et simulacrum, en tendens som yderligere forstærkes gennem den celebrity-fokusering, som præger medieverdenen: Alle disse personer, der basalt – som det er blevet sagt om similitjernen Zsa Zsa Gabor – er *famous for being famous*,²⁰ er det perfekte tegn som kun refererer til sig selv, og i den sammenhæng er det bemærkelsesværdigt, at nutidens overdrevne optagethed af berømte menneskers, ofte kunstneres, livshistorier finder sted her i Baudrillards tredje simulacrum-orden. Hele den lange række Hollywood-film om Hollywood, med *Sunset Boulevard* (1950) som hovedværket, har filmbyens falskhed som fast tema, men er dog oftest lidt selv-reflekterende.

Til gengæld er der en række nyere film der netop handler om tilblivelsen af en film, og i en vis forstand den film, vi ser. Et centralt værk, der samler de fleste af elementerne, er Fellinis *8½* (1963). Det er en film om krisen i en filminstruktørs liv, via titlen subtilt og

meta-agtigt identificeret med Fellini selv, for det er jo i hans produktion, at filmen er nr. 8½ (den halve hentyder til et par korte bidrag til episodefilm); den blander uophørligt virkelighederne i forskellige grader af fantasien, erindring og drøm; dens udgangspunkt er instruktørens problemer med en ny film, men efterhånden kommer den til at handle om tilblivelsen af – 8½!

Dertil kommer film som Pasolinis *Rygeosten* (en episode i *RoGoPaG*, 1962), om indspilningen af en Kristus-film; til en vis grad Wajdas *Marmormanden* (1977); Panfilovs russiske *Begyndelsen* (1970), om indspilningen af en Jeanne d'Arc-film; Truffauts *Den amerikanske nat* (1973), hvor Truffaut for at give meta-refleksionerne optimal ekko-virkning selv spiller rollen som filminstruktøren; Reisz' *Den franske løjtnants kvinde* (1981), hvis dobbeltlagede konstruktion var Harold Pinters opfindelse for at skabe en filmisk løsning på den tilgrundliggende romans litterære pastiche-ironiser; Godards *Passion* (1982), om problemerne med at 'filmatisere' klassiske malerier; Malmros' *Århus by night* (1988), der har sin særlige meta-dobbelthed ved ikke blot at handle om en filmindspilning men samtidig være en selve-refleksion over en af instruktørens tidligere film (sådan som der også er elementer af i Triers *Epidemic*, 1987); Wenders' *Himlen over Berlin* (1988), hvor Peter Falk er ved at indspille en film i Vestberlin, hvor han faktisk optræder som den autentiske Peter Falk, for at det med så meget større meta-effekt kan hævdes, at den kendte amerikanske skuespiller faktisk er en engel.

Det er film, der alle opererer med et dobbeltplan idet vi følger tilblivelsen på ét handlingsplan og (brudstykker af) den optagne film på et andet handlingsplan. Et yderligere symptomatisk meta-værk er Reinhard Hauffs to, på metaplanet samhørende film, *Paule Pauländer* (1975) og *Hovedrollen* (1977): Den første film var en indtrængende socialpsykologisk skildring af en nordtysk bondedrengs knugende tilværelse. Men kunsten fik helt konkrete konsekvenser, som kunstneren måske ikke havde tænkt sig: For den unge fyr, der var blevet fundet til rollen i netop det beskrevne miljø, betød filmpoptagelserne et personlighedsskred, og en dag stod han og ringede på døren hos Hauff. Ud af denne meta-oplevelse lavede Hauff så sin metafilm, *Hovedrollen*, hvor denne historie blev fortalt, altså ikke bare en film der er en refleksion over sig selv, men også over den foregående film!

Man skal dog ikke overse, at sådanne film også kendes fra efterkrigstiden med

Bergmans gennembrudsfilm *Fængsel* (1949), om en filminstruktørs arbejde med filmen om en prostituerets tragedie, og så eksterne eksempler som Käutners *Filmen uden navn* (1948) og Duviviers *Henriettes festdag* (1952, den blev remade i 1964 som *Pigen der stjal Eiffeltårnet* med Audrey Hepburn og William Holden), hvor udgangspunktet er to manuskriptforfatteres arbejde med et manuskript, der så afprøves i hypotetiske visualiseringer: skal vi gøre sådan – eller måske hellere sådan!?

Det er samme leg med skabelsesprocessens meta-karakter, der blev dyrket i animationsfilm som Max Fleischers *Out of the Inkwell* fra 20'erne og i en Benny Goodman-episode i Disneys *Make Mine Music* (1946), hvor vi ser personerne blive til, med diverse rettelser, på tegnerens skitseblok.

Der kan også på andre måder opereres med film i filmen, typisk via personernes biografiture som i Bogdanovich' *Snigskytten* (1968), hvor en Roger Corman-film med Boris Karloff på en drive-in-biograf indklippes i hovedhistorien om en masse-morder; i samme instruktørs *Sidste forestilling* (1971) og i Scolas *Splendor* (1988) bliver en småby-biograf brugt som tematisk katalysator; i Scolas *Så gode venner var vi vist* (1975) er historien om fire mænds venskab paralleliseret med nyere italiensk filmhistorie. Og i Babencos *Edderkoppekvindens kys* (1985) er der et konsekvent dobbeltlag i fortællingen (svarende til den tilgrundliggende roman, der opdeler siden til to tekstforløb),²¹ idet det hele er bygget op i dialektikken mellem det 'virkelige' handlingsplan, fængselscellen med de to mænd, og det imaginære handlingsplan, den gamle sepia-farvede film 'Edderkoppekvindens kys' sådan som den ene fange husker og genfortæller den, men visualiseret for os sådan som den 'modtages' af den anden fange. Om muligt endnu mere subtilt er det i Woody Allens *Den røde rose fra Cairo* (1985), hvor en filmperson træder ud af sit fiktive 'liv' på lærredet og blander sig med biografgængernes reale liv! I alle disse film foregår der et sådant, mere eller mindre raffineret vekselspil mellem to fiktive planer. Mere simpelt fungerer teknikken, når et fiktivt plan, bestående af en forfatters fabrikationer modstilles et faktisk plan, hvor forfatteren befinder sig, som det udnyttes i Hills *Verden ifølge Garp* (1982); i Schraders film om *Mishima* (1985); og som humoristisk trick i Brocas franske *Agenten der ikke kendes* (1974) og begyndelsen af Zemec-kis' *Her går den vilde skattejagt* (1984).

I sådanne film er der som regel ingen uklarhed om, hvilket plan fortællingen

befinder sig på, men i andre tilfælde spilles der på den effekt – et illusions-brud, en Verfremdungseffekt – som ligger i at tilsløre for tilskueren hvilket plan, der fortælles på: Er dette handlingsplanet eller er det en fantasi, en drøm, en plan der udvikles af en person på handlingsplanet eller skal det hele forstås som filmskaberens fantasi??

Man har længe kendt historier, som skaber tvivl om illusion og 'virkelighed' (eksempelvis Langs *Kvinden i vinduet*, 1944: det hele var en drøm!), og film der veksler mellem fantasier, dagdrømme, planer (som det en tid var så almindeligt i amerikanske komedier med Wilders *Den søde kløe*, 1955, som hofeksempel); og film der skifter mellem et 'sandt' og et imaginært plan som Cocteaus Orfeus-myte *Kærlighedens mysterium* (1950) med dens to parallelle historier i 'virkeligheden' og i dødsriget, eller Fellinis *8½* (1963) med dens kaleidoskopiske mosaik af virkeligheds- og uvirkelighedsfragmenter. Men det store gennembrud kom i 1966-67, dels med Antonionis *Blowup* (1966), dels med Bunuels *Dagens skønhed* (1967): Hos Bunuel var to eller tre fiktionsplaner sammenstillet, så historien hele tiden forrykkede sig i små skred og undslap en lineær narrativ logik (modsat Kessels tilgrundliggende roman der er helt straight).²² Hos Antonioni var illusionen trængt endnu længere ind i den 'virkelige' handling, som efterhånden opløses til ingenting. Handlingen tematiserede fotografiemediet som redskab for en tilsyneladende afsløring af virkeligheden, men ultimativt også et blændværk. Det litterære grundlag, som filmen ganske vist beholdt sig frit til, var da også en novelle af argentineren Julio Cortázar, der netop excellerer i finurligt konstruerede metafiktion, først og fremmest romanen 'Hopscotch' (eng.overs.), 1963, hvor læseren tilbydes kapitlerne i forskellige rækkefølger.

Senere film fremstiller oftest sådanne illusionslege i forskellige tematiske sammenhænge, det kan være skizofreni som i Polanskis *Chok* (1965), Altmans *Enhjørningen* (1972) og i nogen grad i Jessuas *Helte dør aldrig* (1967) om en tegnese-rieskaber og en læser, der ikke kan skelne mellem virkelighed og fiktion; det kan være synskhed som i Hills *Slagtehus 5* (1972) og Roegs *Rødt Chok* (1973), okkult hjemsegelse som i Kubricks *The Shining* (1980); eller blot mere eller mindre uskyldige spil som det (med Clouzots *Rædslernes hus*, 1954, som klassikeren) kendes fra flere moderne krimier – Harringtons *Det levende lig* (1967), Man-kiewicz' *Dobbeltspil* (1972) og Lumets *Dødsfælden* (1982). Men der er også for-

søg på at skabe en irrationel illusions-verden som i Frankenheimers mislykkede *Impossible Object* (1973, der var så 'impossible' hos publikum, at man prøvede med en ferskere titel, der bedre markerede meta-dobbeltheden: *The Story of a Love Story*). Malle prøvede noget lignende i *Black Moon* (1975); Resnais lavede med *Livet er en roman* (1983), igen en typisk meta-titel, en anden fabulerende dobbeltverden; Michel Deville konstruerer subtilt *Privattimer* (1988) som historier om en kvinde, der læser højt af en roman der handler om en person der læser bøger højt, en person der viser sig at være hende selv. Og Lelouch åbner sin film *En mand og en kvinde forsvinder* (1984) med en direkte meta-erklæring fremført af instruktøren in person: 'Spielberg fortæller en historie, Fellini vil ikke fortælle en historie, og Godard fortæller, hvorledes man fortæller en historie', hvorefter han forsøger at overgå dem alle i spidsfindige narrative forsvindingsnumre i en film, som han selv karakteriserer som 'et kinesisk æskesystem, hvor hvert tema gemmer på et nyt'.²³

En særlig variation af denne model er de film, der præsenterer sandhedens umulighed og enten tilbyder et sæt forskellige 'sandheder', som publikum så kan vælge mellem (med Kurosawas *Rashomon*, 1951, som det klassiske eksempel) eller den er bygget op som en kæde af alternative versioner, der efterhånden alle afsløres som hypoteser, sådan som det mere eller mindre vittigt gøres i den tjekkiske *Vražda po česku* (dvs. Forbrydelse på tjekkisk, 1967) og den danske *Afskedens time* (1973) om en ægte-mands hævn-spekulationer, der præsenteres som 'virkelige', for derefter at blive afsløret som hjernesvind, modsat Sturges' klassiske *Jalousi efter noder*, 1948 (remade af Zieff i 1984), hvor hypoteserne fra begyndelsen fremstår som hypoteser. Det turde jo være *gefundenes Fresen* for postmodernismen med dens pluralistiske sandheder, men sådanne film har egentlig ikke markeret sig specielt i nyere tid.

Meta-effekten kan også fremkaldes med en paradoks-slutpointe, der skaber tvivl om hele pålideligheden i det fortalte: Både *Dagens skønhed* og *Tristana* har sådanne overrumplende slutninger, men det er kendt også så langt tilbage som til *Dr Caligaris kabinet* (1920), Langs *Kvinden i vinduet*, Wilders *Irma la Douce* (1963) og særlig elegant i Enricos novellefilm *La rivière du hibou* (1962), baseret på Ambrose Bierce' borgerkrigs-novelle om hvordan en pågreben spions flugt fra hængningen i sidste øjeblik afsløres som den fantasi der farer igennem

hans bevidsthed idet rebet strammer til. Filmen blev for øvrigt brugt som slut-episode i den amerikanske tv-serie *The Twilight Zone* (1959-63), der excellerer i sådanne paradoks-twists, hvor bunden falder ud af 'virkeligheden' (se f.eks. episoden *A World of Difference*, 1960 om en mand som midt under en almindelig arbejdsdag på kontoret opdager, at det hele er kulisser og at han er midt i en film-optagelse!). En lignende trend i amerikansk underholdningsfilm findes med Hyams' *Mission Capricorn 1* (1978) og Badhams *War Games* (1983), hvor virkeligheden er en illusion (Mars-landingen sker i et tv-studie), og illusionen bliver til virkelighed (computer-spillet er lige ved at resultere i tredje verdenskrig). Her kan man i bogstavelig forstand tale om, at 'det billede, massemedierne udsender, har ingen original: det er en kunstfærdig konstruktion uden nogen prototype',²⁴ altså et simulacrum ifølge Perniola.

Man finder også sådanne slutninger i Lelouch' *Signalementet* (1966), hvor vi til slut indser, at vi har set filmen ud fra den forkerte formodning, at hovedpersonen var identisk med den flygtede voldtægtsmand; Delvaux' belgiske *En aften – et tog* (1968), hvor hele andendens fantasi-univers til sidst afløses som én stor metafor for hovedpersonens død; kidnappings-historien *Natten før* (1969, bemærk originaltitlens meta-præg: *Night of the Following Day*); Altmans *Tre Kvinder* (1977), hvor identiteterne blandes foruroligende til slut; Giliams *Brazil* (1985), Babencos *Edderkoppekvindens kys* (1985) er andre eksempler. Resultatet er, at den narrative logik opløses for tilskuers øjne, så man, alt efter temperament, må ind at se filmen igen eller be' om at få sine penge tilbage.

Puslespil og labyrinter

Meta-effekten kan også ytre sig gennem en komposition, der er opbygget som et kompliceret puslespil, en rebus, en kinesisk æske, en labyrint. Lewis Carrolls 'Alice i eventyrland' (1865) og 'Bag spejlet' (1871) er tidlige eksempler på en sådan sproglegende nonsens-fiktion, der kan følges videre i f.eks. tegneserier som McCays 'Little Nemo in Slumberland' (1904-11) med dens visuelle meta-lege og Herrimans 'Krazy Kat' (1910-44) med dens absurdistiske sprogpil, traditionelt med børneunderholdningen som alibi, men nok så meget henvendt sig til et legelystent voksenpublikum, selv om de fleste standser med kryds-og-tværser.

I moderne tid opererer flere forfattere med sindrige, kuriøse og ofte uhyrligt besværliggørelse 'regler' for fortællingen, som når amerikaneren Walter

Abish i romanen 'Alphabetical Africa' (1974) arbejder efter et system, der går ud på, at første kapitel kun benytter ord begyndende med bogstavet a, andet kapitel ord begyndende med enten a eller b, osv. indtil alfabetet er fuldt repræsenteret, hvorefter det går baglæns, så sidste kapitel igen består af lutter a-ord (med andre ord en virkelig avanceret variation af historien: To tykke tanter tog tidlig tirsdag toget til Tisvilde!); og når Dürrenmatt sætter sig for at fortælle hele sin 130 siders kriminalfortælling 'Der Auftrag' (1986) i kun 26 sætninger, af hvilke nogle da også er over 10 sider lange.

Særlig passioneret er det hos Oulipo-forfatterne. Raymond Queneau havde vist vejen med bogen 'Exercices de style' (1947), hvor den samme totalt uinteressante og intetsigende beretning (om en ung mand der kører en tur med bussen, træder en anden over tæerne og et par timer senere bliver set på gaden med en kammerat, der forklarer noget om en knap på hans overfrakke) bliver fortalt på 99 forskellige måder; Georges Perec har lavet sin 700 siders brugsanvisning til livet, 'La vie mode d'emploi' (1978) som et kæmpemæssigt system af fortællinger om mennesker i en parisisk ejendom, og i bogstavelig forstand gjort puslespillet til tema (der er direkte afbildet typiske brikker i bogen), garneret med bizarre inventarlistor, skilte, diagrammer, facsimiler, skjulte citater, skaktræk og et kæmpemæssigt indeks, alt sammen i pluralistisk typografi; og han præsterer i 'La disparition' (1969) det forbløffende stykke litteær akrobatik der består i at skrive en forholdsvis straight 300 siders-roman, der udelukkende anvender ord uden bogstavet 'e' (é, è, ê, ë)!!

Samme trang til snurrige systemer, finder man hos Calvino, der i 'Hvis en vinternat en rejsende' (1979) leger kispus med selve læsesituationen: Læseren tiltales direkte, inddrages i selve illusionslegen (sådan som Le Clézio også gør det i 'Terra amata', 1967). Og det gælder også genres berømteste værk, Umberto Ecos sindrigt broderede middelalderkrimi, 'Rosens navn' (1980), hvortil forfatteren, typisk nok, så sig nødsaget til at skrive en hel forklarende nøgle, 'Efterskrift til Rosens navn' (1984), efterhånden som verdenssuccesen væltede ind over den lærde professor. Og dette er måske det sammenfattende træk ved denne nye fiktionstype, at læseren inddrages som den der aktivt skal gå ind på en kontrakt og så at sige samle puslespillet for at billedet kan komme frem. Værket fremlægger materialet til læseren, som så selv må bruge det: 'We do not so much read it as put it together' er det blevet sagt om 'La vie mode d'emploi'.²⁵

Det er for så vidt en praksis, der er etableret i den engelske kriminalroman-tradition, som 'Rosens navn' også ironisk lægger sig i forlængelse af, hvor en *whodunit* af Sayers/Christie-typen med Conan Doyle som fadder lægger op til en sådan læser/fortæller-leg. Og faktisk fik denne tendens allerede i slutningen af 1930'erne sin ekstreme udnyttelse, idet forfatteren Dennis Wheatley udsendte flere såkaldte *murder dossiers*, bestående af diverse 'spor', faktiske genstande og dokumenter der imiterede politiets aktstykker og bevismateriale i sagen, hvor ud fra 'læseren' så som en anden detektiv skulle drage sin konklusion om forbrydelsens opklaring.²⁶

Teknikken er nu genoptaget af teatret. Man kan i Los Angeles tilbringe en weekend på et landssted, hvor aktører begår diverse 'mord', som publikum så skal opklare. Der er også storsuccesen 'Tamara' (1984), et stykke af canadieren John Krizanc, omhandlende den italienske forfatter d'Annunzio og hans husstand en dag i 1924. Det har de sidste par år gået i Los Angeles og New York i en dertil indrettet villa, idet det er konstrueret sådan, at publikum kan gå rundt mellem fire etagers værelser og selv sammenstykke den teateraften, de ønsker, blandt alle de parallelle handlinger – som et dramaturgisk svar på salatbaren og supermarkedet. Man kan også nævne Rupert Holmes' amerikanske musical 'Drood' (1988), baseret på Dickens' ufuldendte roman, der lader publikum stemme hver aften om fire mulige slutninger (med hver sin løsning af mysteriet). I 1967 kom Sv. Åge Madsen med prosaværket 'Tilføjelser', der bestod af fire hæfter, ud fra hvilke læseren opfordredes til selv at komponere sig en roman; i 1972 lavede Risbjerg en såkaldt 'Lytterroman', der blev skrevet med hjælp fra radiolyttere som ringede ind til forfatteren i studiet. I børnefiktionen har der i 1980'erne været en succesrig strøm af bøger, hvor fortællingen til standighed når frem til situationer, hvor den unge læser skal vælge mellem typisk to-tre alternativer, der til sidst fører frem mod 15-20 forskellige slutninger. 'Du er hovedperson i ...' (efter de amerikanske originalers 'Choose Your Own Adventure') hed bøgerne, der er blevet flittigt imiteret, og har fået deres pendant i spillet 'Dungeons and Dragons', der har lignende spilleregler. Men det store dominerende eksempel på sådanne valgmuligheder er naturligvis video- og computer-spillene, hvor spilleren på forskellige måder kan forme sit eget spil/sin egen 'historie', dog kun ved at vælge blandt de indprogrammerede muligheder.

I billedkunsten kan tendensen observeres ved sammenstyknngen af disparate billeder, hvor beskueren selv så at sige skal skabe det fiktive univers, der kan rumme dem: Det gælder David Salles malerier – med klassiske kopier, abstrakte ornamenter og pornografiske tegninger til dels malet over hinanden;²⁷ eller et fotoværk som Nan Goldins 'The Ballad of Sexual Dependency' (1986), der lægger sine intime vennebilleder frem som et materiale til beskuerens videre forarbejdning.²⁸

Når kunsten bliver et samlesæt, bliver det 'åbent', som Eco kalder det,²⁹ åbent for modtagerens samspil. Men samtidig er der noget sært hermetisk over disse selvkonstruerede verdner, der er lukket for 'virkelighedens' nøgle. Den eneste mulighed er, at læseren leger med, går ind på en kontrakt med 'fortælleren' i lighed med Wittgensteins såkaldte 'sprogspil', hvis regler, ifølge Lyotard som henter impulser her, 'ikke legitimerer sig selv, men (. . .) er genstand for en eksplicit eller implicit kontrakt mellem spillerne'.³⁰ Det kan ses som et kommercielt tilbud i denne retning, når et amerikansk videoplade-selskab tilbyder Hitchcocks thriller *Topaz* med alle de tre indspillede slutninger som mulige alternativer: seeren skal blot indstille afspilleren til den slutning, han ønsker.³¹ Det er også i denne sammenhæng, man kan placere en film som David Byrnes *True Stories* (1986) med dens løst strukturerede tilbud af historier, anekdoter, vittigheder og indfald.

Men antagelig kan de pluralistiske valgmuligheder ses i deres mest tidstypiske og overvældende udgave i det amerikanske (og snart også det europæiske) udbud af tv-kanaler. Ganske vist er der en lidt forstemmende tendens, dér som hér, til at kanalerne tilbyder den samme slags udsendelser, men alligevel kan seeren i et givet øjeblik oftest vælge mellem 15-20 forskellige ting. En amerikansk cable-abonnent kan f.eks. på en typisk aften vælge mellem *Cosby*, *Miami Vice* eller *Roseanne* på network-kanalerne, *I Love Lucy*, *M*A*S*H* eller *The Twilight Zone* på de lokale stationer, *Platoon* på HBO, *Lady og vagabonden* på The Disney Channel, *Klokkeren fra Notre Dame* på American Movie Classics, *Spillets regler* eller *Berlin Alexanderplatz* på Bravo, *L'Age d'or* på Z Channel, *Emanuelle* på The Playboy Channel, *Farligt begær* og *Fisken de kaldte Wanda* på Showtime og Cinemax, osv. osv. Her kan postmoderne medie-freaks, bevæbnet med en remote control, kaste sig ud i den sande svimlende pluralistiske frihedsberuselse.

Film der skaber et kompliceret pusle-

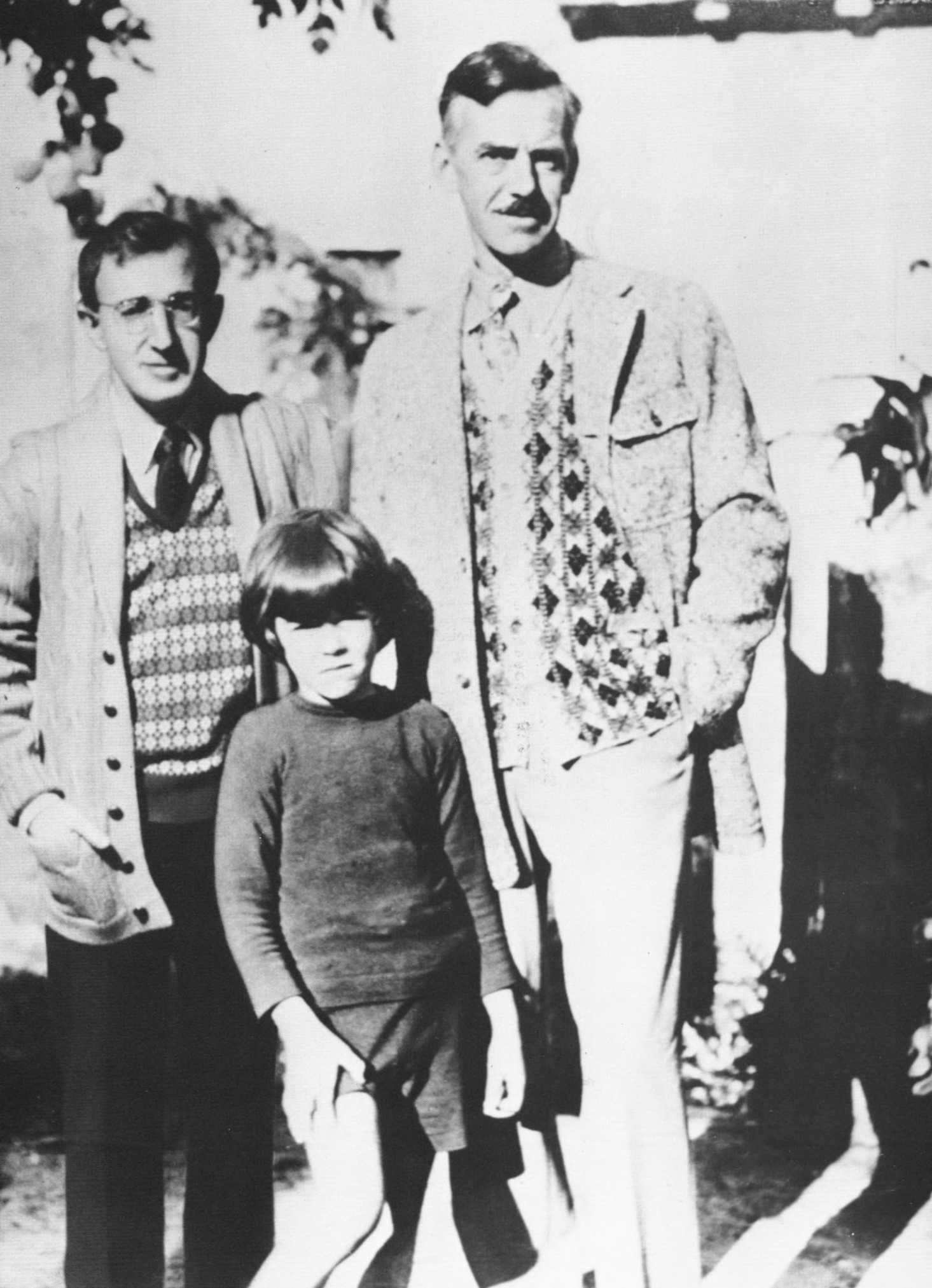
spil, en rebus (og dermed henleder opmærksomheden på selve fortælleprocessen og dens ikke-realistiske, ikke-mimetiske karakter) har en forhistorie i film med en udspekuleret komposition som Duviviers *Et balkort* (1937), Ophüls' *Kærlighedskarussellen* (1950) og den engelske episodethriller *Nattens mysterier* (1945) med dens særlige gåen-irring slutning. I sådanne film bliver overholdelsen af de til lejligheden oprettede narrative præmisser i sig selv et tema, der fascinerer publikum og således drager opmærksomheden væk fra handlingsplanets 'indhold' hen mod fortælleplanets 'strategi'.

Der er et Ophüls'k touch over nyere efterfølgere som Demy (*Pigen med paraplyerne*, 1964, og *Pigerne fra Rochefort*, 1967) og Rohmer (f.eks. i *Pauline på stranden*, 1983, og *Min venindes ven*, 1987), hvor personerne føres marionetagtigt rundt mellem hinanden, så de mødes eller netop ikke mødes efter en nøje kalkuleret plan. *Brazil* er ren kinesisk æske, det samme gælder film som de omtalte, hvor et nyt afsnit afslører det foregående som illusion (og derefter ofte selv bliver afsløret): både brugt som et fikst trick i kupfilmen *Pas på hovedet* (Ronald Neame 1966), og som gennemgående struktur i *Vražda po česku*. Bunuels *Frihedens spøgelse* (1974) er fortalt som et forhindringens stafet-løb. Ikke ulig Calvins nævnte 'Hvis en vinter nat en rejsende' (1979), hvor fortælleren giver læseren 10 forskellige romanbegyndelser at lege med, starter Bunuels fortæller på en række historier, som dog aldrig får lov at udfolde sig, fordi de hver især kører ind på et irrelevant sidespor hvorfra de så udfolder sig indtil det samme igen hænder. Faktisk udgør filmen – sammen med de to omgivende værker i instruktørens produktion – en forhindringens meta-trilogi, som turde være en slags nyklassisk hovedværk i filmens postmodernisme: I *Borgerskabets diskrete charme* (1972) lykkes det, trods talrige forsøg, ikke vennegruppe at spise middag sammen; i *Begærets dunkle mål* (1977) lykkes det, trods lige så ihærdige forsøg, aldrig manden at få gennemført et samleje med den elskede; og i *Frihedens spøgelse* lykkes det, trods alle tilløb, aldrig at få fortalt historien: De borgerlige ritualer, de seksuelle ritualer, de æstetiske ritualer er ramt af forhindringer. Og en af grundene er, at virkeligheden ikke mere er til at stole på, som når en person vågner fra sin drøm op til virkeligheden, der viser sig at være en anden persons drøm; eller når virkeligheden viser sig at være en teaterforestilling.

Et beslægtet værk er grusieren Otar Iossellianis franske *Månens yndlinge*

(1984), der krydser rundt i en aparte dramaturgisk mosaik, fra person til person, spundet sindrigt eller tilfældigt omkring forskellige tyvekosters hemmelige vej fra ejer til ejer. Nicolas Roeg har i film som *Rødt chock* (1973) og *Bad Timing* (1980) brugt sin fragmentariske klippeteknik overfor historier, der fremstår som kaleidoskopiske systemer, en virkning som Resnais opnår med sine komplekse flash-back/fantasi-strukturer i *Providence* (1977), og allerede i science fiction-refleksionen *Jeg elsker dig jeg elsker dig* (1968). Peter Greenaway laver sine film (*Tegnerens kontrakt*, 1982, *A Zed & Two Noughts*, 1985, og andre) som bizarre puslespil og labyrintiske ekskursioner. Woody Allen har med *Den røde rose fra Cairo* (1985) lavet sin virtuose variation over dette virkeligheds/illusions-mønster, som også ligger bag *Edderkoppekvindens kys* (1985).

Det er også i denne sammenhæng, man kan se på anvendelsen af gåden, mysteriet og allegorien som tema. Nok har kriminalmysteriet altid været dyrket, men altid for at blive løst; nu er gåden som filosofisk betingelse og det uløselige mysterium som særlig modtagerudfordring blevet et foretrukket tema, sådan som det også kan ses i malerkunstens fornyede interesse for det allegoriske, jf. italienerne Chia, Cucchi, Clemente og Desiderio.³² Man kan pege på det okkult/geofysiske mysterium i Weirs *Udflugten* (Picnic at Hanging Rock, 1975); de sære intriger i Triers *Forbrydelsens element* (1984) og Annauds *Rosens navn* (1986); de kosmiske kræfters spil i Tarkovskijs *Solaris* (1972) og *Vandringsmanden* (1979); det allegoriske i Fellinis *Orkesterprøven* (1979), hvor symfoniorkesteret er en samfundsmodel; den antropologiske mystik i Roegs *Walkabout* (1971), Weirs *Den sidste bølge* (1977) og Herzogs *De grønne myrer* (1984); selve mennesket som en basal gåde i *Kaspar Hauser* (1974); for slet ikke at tale om den udbredte dyrkelse af kvinden som irrationel sex-gåde i film som Robbe-Grilletts *L'Eden et après* (1970) og *Glissements progressifs du plaisir* (1973) Oshimas *I sansernes vold* (1975), Roegs *Bad Timing* (1980), Beineix' *Betty Blue* (1986), Verhoevens *Tyrkisk frugt* (1973, som *Betty Blue* har påfaldende ligheder med) og samme instruktørs *Den fjerde mand* (1979), Triers *Forbrydelsens element* (1984), Wenders' *Paris, Texas* (1984) og Tanners *En pige med ild i* (1987), der igen modsvares af en erotik-fascineret trend i postmoderne litteratur, jf. Angela Carter, D.M. Thomas, Jerzy Kosinski, Milan Kundera, der alle synes at stå i gæld ikke bare til Sade og Freud, men også til Bataille og 'O's historie.



Det særlige spil, den udviklede opgave à la de omtalte forfattere, der opstiller udviklede præmisser for afviklingen af deres projekt (ikke at forglemme en tidlig tegneserie-skaber som Gustave Verbeek, der i 'The Upside-Downs', 1903-05, præsterede det kunststykke at fortælle sine seks-billed-episoder således, at man først læste billederne på den ene led og derefter, når de var vendt på hovedet, kunne læse dem som fortsættelsen af historien!), kan måske sammenlignes med de odds, der spilles mod i visse film: Overholdelse af fortælletidens og den fortalte tids kongruens (som i Vardas *Cleo fra 5 til 7*, 1961) og dette endda uden klip (som i Hitchcocks *Rebet*, 1948); konsekvent brug af subjektivt kamera (som i Montgomerys *Lady in the Lake*, 1946), konsekvent pars pro toto af hovedpersonen (som i Bergmans *Syv glade enker*, 1964, og Scolas *Den nye verden*, 1982). En hel film serveret som dialogløs dans (Scolas *Le bal*, 1982), som stumfilm (Brooks' *Silent Movie*, 1976), som sammenblanding af animation og realfotograferet film (ZemECKIS' *Hvem snørede Roger Rabbit?*, 1988). Og der er også finurligheder som forteksterne til Godards *Manden i månen* (1965), der har samlet alle de væsentligste credits i ét tekstbillede, af hvilke først alle a'erne, derefter alle b'erne osv. vises, indtil teksten er komplet – i stil med Walter Abish' tidligere omtalte roman fra 1974.

Imitation og pastiche

En anden meta-tendens ligger i pastichen og parodien: (litteratur)historien er blevet en stor skrammelkasse fuldt af gammelt legetøj eller måske snarere en kiste fuld af karnevalstøj (jf. genopdagelsen af russeren Bakhtins teorier om karnevalet som litterar 'genre'),³³ og det er denne 'frie disposition over hele historien og over et hvilket som helst materiale', der hos Arnfinn Bø-Rygg (med hjemmel i Bürger)³⁴ ses som det essentielle træk i postmodernismen. Når John Barth imiterer Fielding i 'The Sot-Weed Factor' (1960) og den klassiske brevroman i den sindrigt sammenvævede 'Letters' (1979), når Fowles imiterer den viktorianske roman med 'Den franske løjtnants kvinde' (1969), når Erica Jong med 'Fanny' (1980) laver sin version af en pornografisk klassiker, eller når den indisk/amerikanske Vikram Seth fortæller hele sin 'The Golden Gate' (1986), en sædeskildring af yuppielivet i San Francisco, i 600 formfuldendte sonetter (om det så er indholds-fortegnelsen, er den en sonet!) – så er det alt sam-

men litteraturens frie afbenyttelse af litteraturen.

Det er samme arkaisme, der sætter sig spor i musikken, hvor tonalitet og melodi genopdages hos oprindelige minimalister som Glass og Reich, hos angrende modernister som Penderecki, hos neoromantikere som amerikanerne Bolcom og Rochberg.³⁵ Eller i maleriet, hvor malere som nordmanden Odd Nerdrum, amerikaneren Martha Erlebacher, italieneren Claudio Bravo maler i en genfundet klassisk stil, der ville have sikret dem akademiets guldmedalje for 100 eller 200 år siden.³⁶

Men især markerer denne arkaisme, som Charles Jencks i sit værk om postmodernismen i kunsten omtaler som 'the new classicism',³⁷ en ny tendens til at udnytte intertekstuelle muligheder, at lave kunst, der er bygget over, parafraserer, refererer til, citerer anden kunst. I musikken finder man citater hos den sene Sjostakovic (symfoni nr. 15, 1971), og det benyttes som gennemgående princip hos Zimmermann og Berio,³⁸ ligesom når Kathy Ackers romaner 'Great Expectations' (1982) og 'Don Quixote' (1986), som titlerne antyder, bruger verdenslitteraturen som materiale for citering, parodiering og plagiering; når George MacDonald Fraser 'låner' en perifer person fra den klassiske kostskole-roman 'Tom Browns skoledage' og digter en hel række eventyr om denne 'Flashman'; eller når Doctorow tager Kleists novelle om 'Michael Kohlhaas' som forlæg for en del af romanen 'Ragtime'.

I billedkunsten satte Marcel Duchamp allerede i 1919 overskæg på 'Mona Lisa', og den sene Picasso yndede at parafrasere andres billeder – f.eks. Velazquez, Courbet, Manet, Cranach. Men ellers var det især med pop-kunsten at det blev almindeligt. Warhol brugte Munch og Leonardo da Vinci; Mel Ramos lavede sine versioner af klassiske malerier som Ingres' 'Kilden' og Bouchers 'Louise O'Murphy' (med Ursula Andress som stand-in!); Bacon parafraserer Velazquez; David Salle (der har lavet dekorationer til en Kathy Ackers forestilling) anbringer f.eks. Monets husbåd, en Géricault-detalle eller et gammelt hollandsk stilleben i sine billeder sammen med dekorationer og pornografiske studier. Og det er ren meta-meta-kunst, når den engelske pop-kunstner Richard Hamilton (i 1973) laver sit billede af Picassos billede (fra 1957) af Velazquez' billede 'Las meninas' (fra 1656), der i sig selv var et meta-billede forestillende kunstneren i færd med at male vistnok netop det billede, vi ser.³⁹

Den mest ekstreme konsekvens af denne holdning, der nu ses som led i den postmoderne frihed over materialet og afvisning af originaliteten som værdikriterium, er de kopier, som Mike Bidlo (der forbløffende behændigt plagierer en række af den nyere malerkunsts berømteste værker) og Sherrie Levine (som – endnu mere ekstremt – laver affotograferinger af andres fotografier og grafik) i de senere år har udstillet i New York, hvor de er blevet taget forbløffende alvorligt som et betydningsfuldt postmoderne statement om den unikke, 'ægte' kunsts endeligt, hvad der er svært at tage alvorligt for så vidt som deres demonstration ikke har ført til en dæmpning af kunstmarkedets navnehysteri, men blot tilføjet to nye navne!⁴⁰

Film-parodier/pasticher har en vis tradition – f.eks. var Buster Keatons *The Three Ages* (1923) en parodi på *Intolerance*, og der er parodiske elementer hos Marx Brothers (*Casablanca*-parodien *En nat i Casablanca*, 1946), hos Bob Hope (f.eks. citatet fra Afrikas dronning i *Eventyr på Bali*, 1952), hos Jerry Lewis (horror-genren parodieres i *Dr Jekyll og Mr Hyde*-parafrasen *Jerry som den skøre professor*, 1963); men det er først i 70'erne det for alvor slår igennem som komisk vehikel med film af Mel Brooks (*Frankenstein*-parodien *Frankenstein junior*, 1974, Hitchcock-parodien *Høj skræk*, 1977), Woody Allen (gangster-parodien *Mig og monetterne*, 1969, 'russisk klassiker filmatisering'-parodien *Kærlighed og død*, 1975), Marty Feldman (fremmedlegionær-parodien *Hvem pukler kamelerne for?*, 1977), Terry Gilliam (middelalder-parodien *Monty Python og den hellige gral*, 1974), Terry Jones (Kristusfilm-parodien *Life of Brian*, 1979).

Pasticher har tidligere været uhyre sjældne (man kan muligvis se Dreyers *Gertrud*, 1964, som en pastiche over et dansk stumfilmsmelodrama); men i de sidste tiår har også denne form etableret sig. Filmhistorien er blevet et så bevidst arvegods for industrien, at man direkte forholder sig imiterende til ældre film og generne i en ældre periode: Det er i nutiden især film noir der pasticheres (jf. Peter Hyams' tv-film *Godnat, min elskede*, 1972, Polanskis *Chinatown*, 1974, Dick Richards' *Farvel, min elskede*, 1975 og Kasdans *Høj puls*, 1981), sammen med science fiction/adventure-serials (Lucas' *Stjernekrigs-trilogi*, Spielbergs *Indiana Jones-trilogi*).

På samme måde kan man i de senere årtier iagttagte, hvordan filmhistorien selv er blevet materiale for filmene. Siden 60'erne er en række instruktører trådt frem, som i den grad synes opvok-

set med film (og tv), at det – på simulacre-vis – ikke længere er virkeligheds-imitationen, der former filmværket, men især genre-konventionerne, svarende til konstateringen af, at 'virkningen fra billede til billede er meget vigtigere som stilfaktor end det, som kommer umiddelbart fra naturagttagelsen', som kunstteoretikeren Wölfflin allerede bemærkede i 1915.⁴¹

Det begyndte med den franske nybølge, især Godard, jf. det symptomatiske statement: 'Jeg vidste intet om livet undtagen via film, og mine første arbejder var *films de cinéphile*, en filmenthusiasts værker. Jeg så ikke tingene i relation til verden, til livet eller til historien, men kun i relation til filmkunsten'.⁴² Der fulgte en hel række instruktører, oftest amerikanske (antagelig fordi film og tv i USA fungerer som et bastant metaglag i nationens bevidsthed), hvis film ofte har karakter af en betragtning over genren, der behandles ironisk dekonstruerende hos Altman (krigsfilmen *M*A*S*H*, 1970, westernfilmen *Vestens syndige par*, 1971, kriminalfilmen *Det lange farvel*, 1973) og Cassavetes (gangsterfilmen *Mordet på en kinesisk bookmaker*, 1976), nostalgisk imiterende hos Bogdanovich (med screwball-komedien *Du er toppen, professor*, 1972, musical'en *Det ender med kærlighed*, 1975) og i et svagere Coppola-værk som *Tucker*, 1988, og et svagere Spielberg-værk som 1941, 1979; eller effektivt videreførende og fornyende hos Spielberg (thrilleren *Dødens gab*, 1975, science fiction-filmen *Nærkontakt af tredje grad*, 1977, adventure-filmen *Jagten på den forsvundne skat*, 1981, melodramaet *Farven lilla*, 1987), Lucas (science fiction-filmen *Stjernekrigen*, 1977), Coppola (gangster-epos'et om *The Godfather*, 1972-1974), Kasdan (foruden film noir-pastiche også hans western *Silverado*, 1985), Polanski (*Chinatown*). I en europæisk sammenhæng kan man nævne tilsvarende tendenser hos Fassbinder (jf. *Lola* med Sternbergs *Den blå engel*), Herzog (hans remake af *Nosferatu*, 1979) og Wenders (hans detektiv/forfatter-refleksion, *Hammett*, 1983, som Coppola produce-rede). Alt sammen filmkunst, som har en vis karakter af pastiche.⁴³

Helt ekceptionelle pastichefilm er Ross' *Pennies from Heaven* (1981) og Reiners *Bogart junior* (1982), der unægtelig arbejder med helt Oulipo'ske præmisser. Begge er, typisk nok, vehikler for den eksperimenterende komiker Steve Martin. Den første fortæller – på baggrund af Dennis Potters britiske tv-serie – et parodisk 30'er-melodrama, et opbud af klicheer og referencer, der peger ud af værkets illusion (blandt andet ved at

genskabe en række af Edward Hoppers kendte malerier fra perioden), og ved på grotesk vis at lade originale sange indgå som om de synges af personerne. Den anden har kunstfærdigt sammenvævet uddrag fra 18 af 1940'ernes films noirs med konstruerede pastiche-sekvenser til en nogenlunde sammenhængende historie, der således tillader Steve Martin som Bogart-agtig privatdetektiv at spille 'sammen' med genrens gamle stjerner der netop, meta-agtigt, fremstår som 'Bogart', 'Lancaster', 'Stanwyck', snarere end som deres fiktive roller.

Foruden parodier og pasticher er også remakes og sequels intertekstuelle former, der i nutiden nyder påfaldende popularitet. Der har gennem hele filmhistorien fundet et sådant genbrug sted, men næppe af den intensitetsgrad, det har nu. Blandt de mere groteske symptomer kan nævnes de to *Psycho*-sequels, lavet af andre instruktører en menne-skealder efter originalfilmen, og sågar efterfulgt af en tv-film, *Bates Motel*, der var pilot-film til en heldigvis urealiseret serie, der skulle pine den sidste dråbe thriller-koldsved ud af Hitchcocks klassiker!

Dertil kommer brugen af citater – hvad enten det er ægte citater som i *Snigskytten*, Ericas *Ånden i bistaden* (1973) og *Splendor* eller pastiche-citater som i *Edderkoppekvindens kys* og *Den røde rose fra Cairo* – eller allusioner: I *Punkt 22* (1970) lod Nichols musikken sende en hilsen til Kubricks *Rumrejsen* år 2001 (1968); i *Den amerikanske nat* (1973) refererer filmoptagelsen med katten foran motelkabinen til en scene i instruktørens egen *Silkehud* (1964); i Bogdanovich' *Du er toppen, professor* (1972) sendes der en sarkastisk hilsen til Hillers *Love Story* (1970); i Spielbergs *E.T.* (1982) hentydes der både til Kershner/Lucas' *Imperiet slår igen* (1980) og til tv-serien *The Twilight Zone* (1959-63); i *Forbrydelsens element* ses en person, maske-ret som Fassbinder, fløjtende på – *Lili Marleen*; i DePalmas *De uovervindelige* (1987) parafraseres den berømte barnevogn fra Odessa-trappen i Ejzenštejns *Panserkrydseren Potemkin* (1925); samme klassikersekvens bruges parodisk af Woody Allen i *Mig og revolutionen* (1971) og genkaldes i Gilliams *Brazil* (1985), der også har referencer til Kubricks *A Clockwork Orange* (1971) og Lucas' *Stjernekrigen* (1977). Det helt kuriøse, allerede berømte eksempel er Zbigniew Rybszynskis kunstvideo *Steps* (1987), hvor en hel gruppe amerikanske turister (i farver) er monteret ind i trappe-sekvensen! Dertil kommer så den filmkunst, der rummer referencer til anden kunst, f.eks. malerkunsten, jf. Bunuel der i Vi-

ridiana (1961) parafraserer Leonardo da Vincis Nadverbillede (som også genskabes i Altmans *M*A*S*H*) og i *Frihedens spøgelse* bruger Goyas henrettelsesbillede; Robbe-Grillet hvis *La belle captive* (1982) 'handler' om et Magrittebillede; og Greenaway med talrige male-ri-allusioner.

Eco peger på denne brug af referencer som typisk postmoderne og anfører eksemplerne fra *E.T.* og *Indiana Jones* filmene,⁴⁴ men glemmer – han er jo ikke filmhistoriker – at sådanne indforståede genre-referencer kendes generelt fra parodier og farcer gennem det meste af filmhistorien. Og at sådanne alluderinger, trods alt, stadig ikke er særlig almindelige. Mest hektisk har denne brug af inter-filmiske hilsner faktisk været ved den tidlige nybølge, især hos Godard hvis film overhovedet er spækket med henvisninger til alt mellem himmel og jord. I *Åndeløs* laver Belmondo en Bogart-parodi, i *En kvinde er en kvinde* snakker man om Hawks' *Hatari!*, i *Den lille soldat* hedder heltinden Dreyer, *Liv-et skal leves* citerer Dreyers *Jeanne d'Arc*, i *Manden i månen* har Samuel Fuller en cameo rolle, Fritz Lang dukker op i *Jeg elskede dig igår*, og *Alphaville* spiller på brugen af skuespilleren Eddie Constantines identifikation med rollen som agenten Lemmy Caution. Og i Truffauts debutfilm, den halvkorte *Lømlerne* (1958) ser vi en veritabel remake af filmhistoriens allerførste filmfortælling, Lumières *L'arroseur arrosé* (1895)!

En af de store inspirationskilder for metafiktionen – og typisk nok først rigtigt opdaget i den postmoderne epoke – er argentineren Borges, der i novellerne 'Fiktioner' (1944) efterligner essays, leksikonartikler, videnskabelige afhandlinger. Han har fået moderne efterfølgere som Nabokovs 'Pale Fire' (1962), der fremstår som et digt med litteraturvidenskabelige annotationer; Calvins 'The Castle of Crossed Destinies' (1969, eng. overs.), der består af kommenterede tarotkort-oplægninger; Doctorows 'Ragtime' (1975), en historisk krønike; Hildesheimers 'Marbot' (1981), der udgiver sig for at være en biografi; Julian Barnes' 'Flaubert's Parrot' (1984), en slags Flaubert-leksikon; John Fowles' 'A Maggott' (1987), en retsprotokol fra 1600-tallet: I alle tilfælde udgiver romanen sig for at være en slags faktuel dokument.

Det er også i denne sammenhæng bemærkelsesværdigt, at der er en succesrig tendens i den amerikanske tegneserie/vittighedstegning (cartoon) til at forlade det narrative og i stedet parodisk imitere brugsanvisninger, videnskabelige oversigter og diagrammer, brætspil og

kataloger sådan som det ses i albummer som Matt Groenings 'Life in Hell' (1986) og Keith Robinsons 'Making It' (1988).

Filmen kender en sådan imitation af faktuelle genrer allerede fra *Citizen Kane* (newsreel-nekrologen). Der er elementer i *Marmormanden* og Kaufmans *Tilværelsens ulidelige lethed* (nyhedsreportage), men det store, bogstaveligt talt enestående eksempel – en perle af meta-komik – er Woody Allens *Zelig* (1983), hvor det kunststykke er udført, at lave en hel 80 minutters film som en totalt gennemført dokumentar-pastiche om en opfundne 'autentisk' person, komplet med *fakede* newsreels, videnskabelige optagelser, posthume vidneudsagn, dog blandet med ægte materiale.

En sidste væsentlig meta-kategori lader fiktionen afstå fra at afspejle virkeligheden, låner i stedet dens elementer til at opbygge et helt nyt fantastisk og fabulerende univers som i Garcia Marquez' 'Hundrede års ensomhed' (1967), Tolkiens 'Ringenes herre' (1954-55) og science fiction-epos'er som Frank Herberts 'Klit' (1965) og Doris Lessings 'Canopus in Argos: Arkiver' (1979-83), undertiden således at faktiske personer og begivenheder sættes sammen med fantastisk-produkter i et mere eller mindre grotesk/ironisk samspil, 'apocryphal history' kalder McHale det,⁴⁵ såsom hos Günter Grass, der fabulerer over Nazityskland i 'Bliktrommen' (1959), Kurt Vonnegut der genkalder sig Dresden-

bombardementet i 'Slagtehal fem' (1969), Salman Rushdie der fantasiserer over Indiens og muslimernes historie i 'Midnatsbørn' (1981) og 'De sataniske vers' (1989), Robert Coover der digter om Nixon og McCarthy-tiden i 'The Public Burning' (1977), E.L. Doctorow der mindes USAs 'Ragtime' (1975), Carlos Fuentes der opdigter helt nye historier om Philip den Anden af Spanien i 'Terra Nostra' (1975), hvortil man kunne føje John Adams' 'Nixon in China' (1987), hvor Nixons historiske møde med Mao genskabes som mousserende minimalist-opera.

Filmen har prøvet noget lignende, typisk i filmatiseringer af sådanne romancer (såsom Lynch' *Dune*, Schlöndorffs *Bliktrommen*, Hills *Slagtehus 5*, Formans *Ragtime*), men også med original-sujetter som Lucas stjernekrigs-trilogi. Den sjove leg med 'virkelige' personer kan man symptomatisk finde hos Woody Allen (den sjove *appearance* af den autentiske Marshall McLuhan i *Mig og Annie*, 1977) og hos Spielberg (Hitlers entré i *Indiana Jones og det sidste korstog*, 1989); men generelt må man vel sige, at det ligger i hele filmmediets ontologiske situation, at filmen har så stærkt en overtalelseskraft, at den så at sige automatisk tenderer mod at skabe sit fiktive pseudo-reale univers, snarere end at den støtter sig til repræsentationen af det virkelige.

østtyske *Die Frau under der Fremde* fra 1984), og amerikanske succeser som Zemeckis *Tilbage til fremtiden* (1985), Coppolas *Peggy Sue blev gift* (1986) og Marshalls *Big* (1988) om en person, der aflægger besøg i en anden periode af sit eget liv, med deraf følgende identitetsforviklinger (som det også – efter forbillede i 40'ernes metafysiske komedier – benyttes i film om sjælevandring som Beattys *Himlen må vente* og Aarons *Min kone er stjernetosset*).

Hvor ældre film som *Citizen Kane* (1941) og den strukturelt beslægtede svenske *Pigen og hyacinten* (Ekman, 1950) gennem søger identitetens forskellige facetter og så slutteligt afdækker den 'hemmelighed' der forklarer alt (Kanes barndomstab, pigens homoseksualitet), fremstår identiteten i den postmoderne epoke som et uafklaret, uhåndgribeligt mysterium, så at sige en illusion, sådan som det introduceres i et par af 50'ernes mest fremsynede film: Hitchcocks *En kvinde skygges* (*Vertigo*, 1958) bruger intrigen om en bedrager der udgiver sig for en anden som en ransagende identitets-leg, som det også ses i talrige mere trivielle produkter som tv-filmen *Vanishing Act* (1986); Antonionis *De elskendes eventyr* (*L'avventura*, 1959) fortæller om en kvinde der ikke blot forsvinder på handlingsplanet, idet hun bliver væk under en udflugt, men også 'glemmes' af fortælleplanet, som efterhånden helt styrer plottet væk fra hendes forsvinden.

Identitetsudforskning og jeg-opløsning i forskellige grader er også temaet i Bergmans *Persona* (1966) og *Fra mario-netternes liv* (1980), Antonionis *Profession reporter* (1975) og *Identifikation af en kvinde* (1981), Szabos *Mephisto* (1981), Wenders' *Paris, Texas* (1984), Leths *Udenrigskorrespondenten* (1984) og Weirs *Mosquito kysten* (1986). Der er typisk nok også film om dobbeltgængere (De Palmas *Sisters*, 1973, Fassbinders *Den desperate mand*, 1977, Cronenbergs *Blodbrødre*, 1989), om identitetens metamorfose – en fast ingrediens i moderne horrorfilm, hvor det sætter special effects-folkene på prøve når et menneske fra tid til anden forvandles til panter (Schraders *Cat People*), (Dantes *Varulve*) eller (som i tv-serien *The Incredible Hulk*) til monstrøs superman. Det er også i denne sammenhæng, man kan se dyrkelsen af den kunstige, uvirkelige identitet såsom 'filmpersonerne' i Allens *Den røde rose fra Cairo*, der er en rent pirandello'sk fantasi, replikanterne i Scotts *Blade Runner* (1982), fantomerne i Tarkovskijs *Solaris* (1972), androiden i Lipstadts *Android* (1982), og computeren HAL i Kubricks *Rumrejseren år 2001* (1968), hvor

Jeg-opløsning & diskontinuitet

Det andet store tema/stil-kompleks, som postmodernistisk kritik gør opmærksom på, er opløsningen af jeg'et/identiteten, og den dermed følgende uklarhed i fortæller-positionen, som i sidste ende fører til en dekonstruktion af de narrative normer, med fortællingens diskontinuitet til følge; videre kan man se det tematiseret i en dragning mod undergangsmotiver, mod apokalypse.

Subjektets undergang

Den modernistiske litteratur fra Ham-suns 'Sult' (1890) over Pirandello til Max Frisch har gjort sit bedste for at dekonstruere jeg'et som en hel identitet,⁴⁶ og det fortsættes med *nouveau roman*, der fjerner subjektet i psykologisk forstand; identitets-spil og -lege optager både 'Lolita', 'Alexandria-kvartetten' og D.M. Thomas', Jerzy Kosinskis og Patrick Modianos postmoderne romaner. En tidstypisk bestseller som Tom Wolfes 'Forfængelighedens bål' (1987) er historien

om en persons gradvise sociale, økonomiske, moralske dekonstruktion. I billedkunsten kan man pege på Bacons fordrejede 'portrætter', på Kienholz' og Segals trækløse figurer, på Warhols multi-serier, hvor portrættet gøres til et simulacrum-tegn, der ikke mere henviser til personen, men kun til celebrity-myten: Marilyn, Jackie, Liz, Elvis. I fotografiet er Cindy Shermans 'Untitled'-serie fra 1980'erne, med hende selv i skiftende roller fra imaginære film, en specifikt postmoderne udforskning af jeg'et som et system af hypoteser.

Filmen tematiserer ikke subjektets undergang særlig hyppigt, utvivlsomt fordi det i nogen grad vil modarbejde stjerne-centreringen i den filmindustrielle praksis; men det er dog betegnende, at der har været flere store succeser, der beskæftiger sig med identitets-tematik, den franske *Historien om Martin Guerre* (Vigne, 1982), om en hjemvenden soldat der udgiver sig for en anden og tager hans plads (efterlignet i Rainer Simons

denne kunstige intelligens typisk nok er filmens mest 'menneskelige' skikkelse.

Dertil kommer de film, der drejer sig om rollespil, om en persons forklædninger som i *Dagens skønhed*; eller en skuespillers forklædninger som Kubricks *Dr. Strangelove* (1964), hvor Peter Sellers har tre forskellige roller; for slet ikke at tale om Bunuels absurde påfund i *Begærets dunkle mål*, hvor han lader to skuespillere spille samme rolle på skift.

Jeg'ets flygtighed, mennesket udsat for retningsløs frihed, har været tematiseret i roadfilm som Rafelsons *Five Easy Pieces* (1979), Coppolas *Flygtig som regnen* (1969); og ofte personificeret af en amoralsk-frigjort pige, der går sine egne veje, både i populærfilm som Edwards *Pigen Holly* (1961) og Fosses *Cabaret* (1972), og i en mere socialt/filosofisk fremstilling hos Tanner (*Salamanderen*, 1971; *Messidor*, 1979; *En pige med ild*, 1987), Kluge (*Abschied von gestern*, 1966), Ernst (*Ang. Lone*, 1970), Varda (*En pige på drift*, 1985) og Beineix (*Betty Blue*, 1986).

Efter dommedag

Dekonstruktionen af identiteten modsvares af den generelle apokalypse – nu, snart eller for lidt siden. Det er et af de påfaldende træk ved den nye kunst, at den hengiver sig til undergangsvisioner af mere eller mindre omfattende karakter. Emnet har nok især i 70'erne været dyrket i den såkaldte katastrofefilm, populære rabalderfilm om jordskælv og brændende skyskrabere, men identificeres ofte som specielt postmodernistisk, når det er kombineret med en flamboyant eskatologisk stil, sådan som man vel finder de første tilløb til i Chris Markers *År nul* (1963) og Godards *Alphaville* (1965). Det er sådanne dybsindige visioner af klodens, naturens og civilisationens undergang, der er et gennemgående tema i det meste af Tarkovskijs værk – mest direkte behandlet i *Vandringsmanden* (1979) og *Offeret* (1986); det er baggrund for dystopier, af mere eller mindre futuristisk og quasi-nazistisk karakter, som man finder i Triers *Befrielsesbilleder* (1982), *Forbrydelsens element* (og, efter hvad der er oplyst, også instruktørens kommende film *Europa*), i Bessons *Den sidste kamp* (1983) og de talrige sådanne neoromantiske eller neoekspresionistiske mystifikations-historier om labyrintiske kafka'ske underverdner af smuldrende byer med vanddryppende fabriekshaller, eroderede ørkner, befolket med post-nukleare fordømte der går rundt i ild og damp og effektfuld clairobseur-belysning og martres af aggressivitet og sex og selvhad (ofte med affinitet til punk-bevægelsens 'scenogra-

fi' og 'kostumering'): Lynch' *Eraserhead* (1978); George Miller australske *Mad Max*-trilogi (1979-85); Carpenters *Flugtaktion New York* (1981) om et fængselsagtigt 1997-New York; Scotts *Blade Runner* (1982) om et rådnende Los Angeles; Michael Manns *Satans borg* (1983) om tyske soldater i en dæmonisk rumænsk borg; Radfors 1984 efter Orwell (1984), den nye version af Langs *Metropolis* (1926/1984); Walter Hills *Streets of Fire* (1984) om bander i et dæmonisk gademiljø; Gilliams 1984'ske *Brazil* (1985), Paulus Mankers østrigske *Schmutz* (1986) om et vagtværn i et forladt fabrikskompleks; den nylige amerikanske tv-serie *Beast and the Beauty* (1987-) om en bogstavelig underverden under New York og Burtons *Batman* (1989). Mest højkulturelt går det for sig i det lange dystafsnit af Fassbinders tv-serie *Berlin Alexanderplatz*, en fantasmagorisk dødsvision, en vildt morbid udladning; og, mest aparte, i Syberbergs kolossale fantasier om repræsentanter for det undergangne Tyskland i filmene om kong Ludwig, Karl May, Winifred Wagner, Hitler. Claude Lanzmann skaber med *Shoah* (1986) et helt unikt monument over undergangen og tilintetgørelsen, trods det autentiske emne, de tyske jødeudryddelser, først og fremmest et digterisk kæmpeværk om tilintetgørelsen, en kulturapokalyptisk dødsfuga.

En særlig udforskning af det apokalyptiske foregår i den amerikanske kulturs behandling af Vietnam-traumet, der netop var den centrale undergangsoplevelse hos en principielt dødsfor nægtende kultur. Film som Ciminos *The Deer Hunter* (1978), Coppolas *Dom-*

medag nu (1979), Kubricks *Full Metal Jacket* (1987), handler fundamentalt om rejser ind i mørkets hjerte, som en eksistentiel mere end som en politisk/ideologisk undergangsoplevelse. Når Coppola bruger Jim Morrison og The Doors med 'The End' som underlægningsmusik kobler han sig samtidig symptomatisk på en anden tidstypisk undergangskultur, rock-musikken med dens galleri af unge døde, der markerede at 60'erkulturen ikke blot var oprør og blomsterbarnlig livsudfoldelse, men også uforfalsket dødsdrift.

I de andre medier fortsætter denne eskatologiske fascination: Maya Ying Lins 'Vietnam Memorial' (1982) i Washington har med sine sorte marmorflader, der skærer sig ind i landskabet, karakter af en gravplads; tyskeren Kiefers dystre panoramer, blybeslæde eller beklædt med sand og afsvedet halm, ofte nazistisk monumentalarkitektur à la Speer, eroderet og tilklattet af mørke og forfald, er – som Syberberg, Lanzman – en kunstnerisk refleksion over undergangen set i perspektivet af Tysklands nyere historie, der fremmanes med samme fascination hos Francis Bacon og Palle Nielsen.

I litteraturen bemærker man Mailers store epos om det oldægyptiske dødsrige, 'Ancient Evenings' (1984); Enzensbergers ironiske refleksioner over 'Titanics undergang' i digt-suiten af samme navn (1978), Ecos brændende bibliotek i 'Rosens navn' (1980) og Doris Lessings undergangsdømte kloder i 'Repræsentanten for Planet nr. 8' (1982), som i 1988 dannede grundlaget for en opera af Philip Glass.

Stilhybrid & billedlyst

Er der – med metakunsten – en særlig struktur, et særligt æstetisk system, og med identitets-opløsningen og apokalypsen særlige temaer i den postmodernistiske kunst, synes der at kunne iagttages en særlig postmodernistisk stil, der kendetegnes ved fragmentarisme, hybriditet, og – i billedmedierne – en narcissistisk billedlyst.

Fragmentarismen

Til de små fortællingers æra, hvor den tunge forpligtende sandhed er afløst af hedonismens små underholdende illusioner passer bedst den fragmentaristiske position;⁴⁷ og det betinger også stilsens konglomerate hybriditet, hvor alt principielt kan bruges og blandes, det høje og det lave – så netop modernismens modstilling af elitær højkultur

versus populær lavkultur udviskes, eller det gamle og det nye, som frit kan blandes efter dekorative og effektskabende hensyn; og når den dramaturgisk/tematiske helheds lineære flugt mod målet med fragmentarismens diskontinuitet er holdt i baggrunden eller helt opgivet, fremmes tendensen til at det enkelte moment fremstår løsrevet, med sin øjeblikkelige fascination som vigtigste attraktion, hengivet i selvnydende billedlyst.

I billedkunsten markerer den sig eksempelvis med David Hockneys berømte fotografi-collager fra 80'erne, hvor han præsenterer motivet i en komposition af enkeltbilleder, der til dels er et sy-

Den franske løjtnants kvinde ►



stem af alternative syn på det samme delmotiv (en teknik, han også eksperimentalt har anvendt på video). Den fragmentariske fortælleform er for så vidt en konsekvens af den omtalte meta-tendens til at gøre fortællingen til et frit kombinerbart samlesæt. Den har fået sin så at sige genre-betingede dyrkelse i musikvideoen, hvor det diskontinuative ofte, mere end et forløb, er en mosaik, der forener billedrækkens visuelle pirringer med musikkens lyst, ikke sjældent tematiseret i et erotiseret motivvalg.

I amerikansk network-tv og kommercielt lokal-tv med dets uophørlige atomisering af oplevelsen, hvor afbrydelsen (qua reklamerne) er institutionaliseret som det æstetisk/økonomiske grundprincip, finder fragmentarismen sin totale anvendelse: seks-syv samtidige kanalers uafbrudte udsendelse 24 timer i døgnet, hakket op i små bidder, der skal muliggøre adspredt, afhakket og sporadisk sening! Og her er konsekvensen følgelig også særlig synlig: Selve udsendelsen prøver at vække vores interesse, og er den vakt, må reklamerne kæmpe om vores opmærksomhed, og der er sat ufattelige økonomiske og talentmæssige ressourcer ind på at opnå resultatet. Det er en kamp om øjeblikket, om det ene moment af opmærksomhed, om at tilkæmpe sig en plads i den verden, hvor vi snart – hvis Warhols profeti går i opfyldelse – alle sammen vil være verdensberømte i et kvarter.⁴⁸

Det passer kun alt for godt til forældelsesfaktoren i tidens kultur: medierne marerider øjeblikkets sensation, kulturindustrierne bliver mere og mere sæson- og aktualitetsprægede; alle tendenser går i retning af Perniolas påstand om, at kulturen nu defineres af 'tidens ophør': 'Hvis alt kan forsinkes, er der intet, der er aktuelt, og hvis alt kan blive nuværende på et øjeblik, så er alting disponibelt som register'⁴⁹ – hvilket kunne forklare det paradoks, der tilsyneladende ligger i, at en kultur-epoke, der frit øser af det historiske materiale, samtidig forekommer sært blottet for historisk hukommelse. Bøger sendes på udsalg og i papirmøllen hurtigere end før; film udsendes i stadig flere kopier med så vidt muligt samtidige premierer, så aktualitetens glød kan udnyttes bedst muligt og der kan smedes mens medierne er 'varme'. Succes'erne er større og mere hektiske end nogensinde før; i USAs Memorial Day weekend i år så over halvdelen af alle, der gik i biografen, den samme film, nemlig Spielbergs *Indiana Jones og det sidste korstog*, men nogle uger senere var denne ekceptionelle succes allerede overgået af *Batmans*.

Fragmentarismen som et filmæstetisk element træder eklatant frem med Godards *Åndeløs* (1960), men har forbindelse tilbage til Ejzenštejns montage. Den sprængte, slentrende eller snarere flintrende, alineære 'unge' stil blev mode med nybølgen, jf. Lester (*A Hard Day's Night*), Widerberg (*Barnevognen*), Chytilová (*Sedmikrásky*), Skolimowski (*Starten*), alle fra 60'erne. Siden har især Bob Fosse og Nicolas Roeg excelleret i en særlig fragmentaristisk montage-stil, der giver fortællingen en rytmisk-kaleidoskopisk effekt, jf. førstnævnte *Cabaret* og *All That Jazz* og sidstnævnte *Rødt chok* og *Bad Timing*, alle fra 70'erne. Og sene Godard-film som *Fornavn Carmen*, *Sauve qui peut (la vie)*, *Je vous salue, Marie* og *Detective* er sådanne totalt fragmenterede, ja opløste fortællinger.

Musikvideoens fragmentariske stil søger reklamefilm-agtigt at give hver indstilling (eller i det mindste hver sekvens) en særlig attraktionseffekt, en overfladedyrkelse der kan opfattes som et symptom på den æstetiske narcissisme, som metakunsten er et andet symptom på, men også som et udtryk for den tekstens 'plaisir', som Barthes taler om,⁵⁰ sådan som det præger *Den franske løjnants kvinde*, Lynch' *Blue Velvet*, Beineix' *Diva* og Betty Blue, Bessons *Subway* (1985), Temples *Absolute Beginners* (1986). Også personerne er overflade, uanset at Besson i *The Big Blue* (1988) demonstrativt sender sine papfigurer ned i havets dyb. Stilen sluger alt – som i Coppolas video-agtige *Elskede, jeg hader dig!* (1982), gerne med en egen grell kulørthed og skinger vitalitet i det rykvisse billedforløb, hinsides psykologi og moral, jf. spanierens Pedro Almodovars kynisk-hektiske skildringer af *Kvinder på randen af et nervøst sammenbrud* (1988). Men tendensen har også sat sit præg på moderne amerikansk action-underholdning, hvor de enkelte scener i en øjepirrende visuel stil ofte har karakter af en 'tur' i en af de åndeløse 'attractions', som man finder i forlystelsesparker symptomatisk beliggende i Hollywoods opland som Magic Mountain og Disneyland (til den sidstnævnte har både Lucas og Coppola bidraget!). Det gælder Spielbergs og Lucas' trilogier, det gælder Friedkins *French Connection* og *To Live and Die in L.A.*, Badhams *Blue Thunder*; det gælder Cosmatos' *Rambo*, Tony Scotts *Top Gun*, for ikke at tale om hele rækken af James Bond-film (i hvilken sammenhæng man dog må huske, at det altid har været typisk for adventure-film og andre film af action-typen, at de lægger mindre vægt på det kausale forløb end på at gøre de enkelte

scener til et effektfuldt mål i sig selv, jf. Curtiz' *Kaptajn Blod*, 1935, Siodmaks *Den blodrøde pirat*, 1952, og Lee Thompsons *Navarones kanoner*, 1962).

Den fragmentariske dramaturgi præger også Leones *Once Upon a Time in America* (1984), en gangsterfilm der i forvejen trækker heftigt på *The Godfather*, 1972/1974, og *Ragtime*, 1981, hvilket ligefrem markeres med brugen af stjerner fra disse film, Robert De Niro og Elizabeth McGovern. Historiens helhed er opgivet til fordel for enkeltstående scener, der satses på optimal visuel effekt og dynamik, mens plot-sammenhæng og psykologisk modellering af personerne træder i baggrunden. På samme måde som hans spaghetti-westerns, kulminerede med *Once Upon a Time in the West* (1969), er cinematografisk eklatante genre-refleksioner.

Fragmentarismen er således et initiativ, der til dels kan sætte fortællingen, det narrative flow ud af kraft. Hvad der er blevet sagt om en af Pynchons romaner, der 'lacks narrative, but is full of stories; lacking true characters, it is overloaded with people; lacking place, it is full of locations',⁵¹ gælder generelt for den postmoderne fortælling, og med narrativitetens dekonstruktion mister også tidsbegrebet basalt sin gyldighed, Jim Jarmusch, der allerede i debutfilmen *Permanent vacation* (1980) udforskede det statiske, indtil det krampagtige, giver så at sige en demonstration af et sådant Perniola'sk 'tidens ophør', når han f.eks. i gennembrudsfilmen *Stranger Than Paradise* (1984) lader de enkelte scener stå som uklippede statiske enkeltoptagelser, demonstrativt fragmentariseret ved et kort stykke adskillende sortfilm, der hakker det narrative tidsforløb i stykker og samtidig meta-agtigt (og en smule enerverende) henleder opmærksomheden på fortælleprocessen. Også hos Wim Wenders – ofte i symptomatisk samarbejde med postmoderne forfattere som Peter Handke og Sam Shepard – er fortællingens fremdrift underligt fraværende, selv om personerne oftest er på rejse, *Undervejs*, men med et ubestemmeligt indre rejsemål, principielt fremmede i verden og tiden, udforsker de med rastløs mani *Tingenes tilstand* (for nu at refererer til to af filmene, der begge tangerer det meta-agtige, fra 1976 og 1982), omend instruktøren, som en anden Baudrillard, synes mest i sit es, når han – som i *Paris, Texas* (1984) – kan projicere sin europæiske spleen ind i Amerikas storby- eller naturørkener.

Men denne tids-svækkelse, statisk-gørelse finder også andre udtryk i det postmoderne filmsprog, der har fået sit

filosofiske fundament i Deleuzes spekulationer om 'handlingsbilledet' og 'tidsbilledet' som filmsprogets to principielle muligheder.⁵² Tidens uudgrundelige rumsteren er et emne i den roman nouveau-relaterede franske film – jf. Resnais/Robbe-Grillet's *Ifjor i Marienbad* (1961) og Duras' *India Song* (1975), men det udfoldes på sin postmoderne 'krystallinske' måde (for nu at bruge Deleuzes mystiske term) først rigtigt hos Tarkovskij. Han dyrker i *Spejlet* (1974) det fragmentariske erindringspuslespil og udforsker i *Vandringsmanden* (1979), *Nostalghia* (1983) og *Offeret* (1986) det statiske, utidsliggjorte ud fra sine særlige film/tidsteorier: 'For the first time in the history of the arts, in the history of culture, man found the means to take an impression of time. (...) He acquired a matrix for actual time. Once seen and recorded, time could now be preserved in metal boxes. (...) Time, printed in its factual forms and manifestations: such is the supreme idea of cinema as an art'.⁵³ Der er de samme tendenser til at hellige sig det statiske, kontemplative øjeblik, den inaktive søgen og eftertænksomhed, i Edgar Reitz' store 15 timers film, *Heimat* (1984), der netop forholder sig til et stort traditionelt dramatisk materiale (en tysk landsbys liv og historie fra 1919 til 1980) ved at undgå den dramaturgiske kausalitet og i stedet dvæle ved det statiske, den umålrettede venten, til- og stilstanden. Det er samtidig – som Warhols underground-klassiker *The Chelsea Girls* (1966), som Glass & Wilsons performance-opera 'Einstein on the Beach' (1975) og som Fassbinders *Berlin Alexanderplatz* (1980) – et værk, hvor a-tidsligheden også betyder, at tilskuerne kan komme og gå, efter forgodtbefindende hente sig fragmenter til 'deres' film; et fænomen, der har sin trivialkunst-pendant i den amerikanske tv-føljeton, Daytime Soap Opera (som *All My Children*, *General Hospital*, *Guiding Light*) og Primetime Soap Opera (som *Dallas*, *Dollars*, *Falcon Crest*).

Hybrid og konglomerat

Stilistisk har man peget på en ny stil, der er en hybrid af gammelt og nyt. Historien står til disposition som en rodekasse med Random Access Memory, sådan som den omtalte interesse for pastichen og parodien (foruden remake'n) er udtryk for. Man kan således hos Fassbinder finde elementer af Neue Sachlichkeit, tysk ekspressionisme og klassisk Hollywood-melodrama; den nye udgave af Langs *Metropolis* med Giorgio Moroders musik og nye neon-grelle farve-tintninger rummer typisk både

det arkaiske og det populære, neon-musikvideo-pop plus klassisk tysk monumental-ekspressionisme.

Billedkunsten dyrker intenst en sådan konglomerat-stil, jf. Rauschenberg, Polke, Kippenberger, Longo, Schnabel, Salle.⁵⁴ I musikken er russeren Schnittke en eksponent. Litterært kan man pege på den genre-sammenblanding (med digt, skuespil, citater, parafraser og oversættelser af andres tekster), der finder sted i D.M. Thomas' romaner og til dels hos Doctorow. Det hele peger på den opløsning af modsætningsforholdet mellem original og kopi, som allerede Benjamin så som en uundgåelig betingelse for 'kunstværket i den tekniske reproduktions tidsalder',⁵⁵ en 'trans-æstetisk' situation, hvor falsk og ægte ophæves (sådan som også forfalskning tematiseres direkte f.eks. i Orson Welles' semi-dokumentariske filmessay *F for Fup* (1975),⁵⁶ i Alan Rudolphs *The Moderns* (1988) og i de allerede omtalte kopikunstnere). På den måde kan man også tolke den pludselige opblomstring af genrer som dokudrama (der især er dominerende i tv-fiktionen) og fiktioniseret biografi (der ligeledes dyrkes intensivt af tv og film, men også af teatret), der implicit markerer, at det ikke længere er nødvendigt (eller muligt?) at opfinde nye originale historier, man kan blot genbruge virkelighedens egne historier.

I hybridstilen udviskes også skellet mellem High og Low Culture, de 'to kulturer', som ifølge Susan Sontag er blevet til 'one culture' i kraft af en 'new sensibility', som hendes essay fra 1965 slår til lyd for: 'The point is that there are new standards, new standards of beauty and style and taste. The new sensibility is defiantly pluralistic; it is dedicated both to an excruciating seriousness and to fun and wit and nostalgia. It is also extremely history-consciousness; and the voracity of its enthusiasms (and of the supercession of these enthusiasms) is very high-speed and hectic'.⁵⁷

Pop-kunstens gennembrud i 60'erne var en bekræftelse af fænomenet. Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Wayne Thiebaud, Mel Ramos udhulede kunst-institutionen ved at male billeder af Campbell's Soup konservesdåser, tegneserier, konditorkager, cigaretreklamer, i en ironisk-humoristisk ånd, der svarede til samtidige black humor-forfattere som Barth, Vonnegut, Southern og Donald Barthelme. (Man må dog konstatere, at kunstinstitutionen ikke blev undermineret, men synes at leve i bedste velgående med Warhol og Lichtenstein på skødet). Når en anden af tidens profeter, litteraten Leslie A. Fiedler i 1969 op-

fordrede til at 'Cross the Border – Close the Gap', som essayet hed,⁵⁸ symptomatisk nok publiceret i magasinet Playboy, der med sin blanding af intellektualistiske berømtheder og folde-udpiger, var et eklantant eksempel på foreningen af høj- og lavkultur, skulle det forstås som en lignende invitation til at opgive sådanne kultur-klasser, der afspejlede en udlevet social orden, og dermed var vejen banet for at arkitekten Robert Venturi i 1972 kunne lægge en bombe under det arkitektoniske establishment med en bog,⁵⁹ der forkastede Bauhaus-modernismens strenge, puritanske glashuse, og i stedet formastede sig til at pege på vulgaritetens ødsle overflødhedshorn, Las Vegas, som et passende æstetisk ideal for en tidssvarende arkitektur.

Det er også i denne sammenhæng, man må placere et fænomen, der helt tilhører den postmoderne epoke: Kulturfilm. Det kom fra 60'ernes ungdomskultur, som et symptom på den ironiske veneration for det som Sontag, i et andet indflydelsesrigt essay,⁶¹ omtaler som 'camp', den kultiske/nostalgiske dyrkelse af naiv 'dårlig' smag. Og det kendetegnes netop ved en ironisk-farvet dyrkelse af film, der ikke i sig selv kommunikerer på det ironiske plan (*Casa blanca*), men især er det den kuriøse low budget-film som Edward D. Woods *Plan 9 From Outer Space* (1959), der nyder herostratisk berømmelse som verdens dårligste film, Tobe Hoopers *Motorsavmasakren* (1974), Russ Meyers *Dødens dal* (1970) og hofeksemplet den britiske *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman 1975), der, som bekendt, har skabt en helt egen ironisk meta-sfære hos det 'deltagende' publikum hver fredag midnat i 8th Street Playhouse i Greenwich Village, New York City, hvorfra dette postmoderne kult-ritual har bredt sig til europæiske byer, som en bekræftelse af Perniolas udpegning af ritusen som 'en performance der afløser myten i det postmoderne samfund',⁶² hvad de muligvis ikke tænker på i Klaptræet!

Men faktisk kunne man nok argumentere for, at distinktionen mellem høj- og lavkultur aldrig har været specielt relevant for amerikansk film, der altid har stræbt mod syntesen af High/Low. Den store narrative Hollywood-tradition har aldrig opspaltet sig i den kunst/underholdning-polarisering, som europæisk film (og kultur generelt) har opretholdt. Der har indtil efter krigen altid hersket denne narrative uskyld. Der har været idealister som Capra og Disney, der så deres mission i at udbrede den høje kunsts ideer til 'folket' men der har ikke været en defi-



neret High Culture filmkunst. Og det er symptomatisk, at instruktører som Ford og Hawks, der ikke opfattede sig selv som High eller Low, i Europa generelt blev set som Low med deres 'cowboy-film', indtil franske cineaster omkring Cahiers du cinéma netop så dem som High. Det er måske også derfor, at amerikanerne aldrig har følt sig hævet over deres mere triviale filmkunst, eller for den sags skyld vist nogen videre ærbødighed over for den mere avancerede.

Det er måske også således, man bedst kan forstå et nyt kontroversielt fænomen som *colorization* af gamle sorthvide film til tv- og videobrug. Det er utvivlsomt almindeligt profitbegær, der motiverer Ted Turner til med computerhjælp at farvelægge filmene, som han nyligt har erhvervet rettighederne til. Men de farvelagte film (typisk udvalgt blandt de mest kult-omgærdede), med deres umodellerede koloreringer, svarer helt til en æstetisk trend i postmoderne design der dyrker sådanne naivt-raffinerede effekter, og med hele deres blanding af tarveligt industriprodukt og elaboreret/manipuleret kultobjekt, *items* fra (film)historiens godtepose, der så at sige maskinelt forarbejdes til en ahistorisk nutids-souvenir, bliver de til postmoderne film!

Ser vi på hybridstilen i nyere filmhistorie finder vi klart pop-kunst elementer hos Godard, ikke mindst hans fragmentariske indklip af reklamer, neon-skilte, tekster i film fra midt-60'erne som *Manden i månen*, *Masculin Féminin*, *Made in USA*, 2 eller 3 ting jeg ved om hende, *Kineserinden*. Fellini har siden *Juliette* (1965), som ikke upræcist er blevet karakteriseret som en 'overlæst op-art-fantasi om en konventionel kvindes for-søg på at fri sig for hæmningsne',⁶³ dyrket en flamboyant konglomerat-stil, hvor det groteske, det barokke (undertiden i bogstavelig stilhistorisk forstand) og det meta-agtigt anakronistiske får lov at yngle som uuhæmmede billedvisioner – med Fellini *Satyricon* (1969), *Fellini Roma* (1972), *Fellini Casanova* (1976) og *Kvindebyen* (1979) som særligt typiske. Man finder også denne stil hos Ken Russell, der har dyrket den undertiden med helt skræmmende energi især i komponistbiografierne – *Tchaikovsky* (1971), *Mahler* (1974), *Lisztomania* (1975) – der præsenterer deres højkulturelle kulturskat i en stil der formelig bolttrer sig i vilde sensationer og *bad taste*. Også Fassbinders didaktisk-ironiske melodramaer (som *Frihedens knytneve*, 1975, og *Maria Brauns ægteskab*, 1979) og formali-

stiske apoteoser (som *Querelle*, 1982) er sådanne eksempler på en stil, der bruger 'popular or mass cultural forms and genres, overlaying them with modernist and/or avantgardist strategies' som Huysen siger.⁶⁴ Man kan iagttage noget lignende hos Derek Jarman (*Caravaggio*, 1986) og Nicolas Roeg (*Afsporet*, 1987).

En sidste postmoderne hybrid-ten-

dens skal nævnes: Performance-filmen, musik-billeddiget som det fremstår i *Home of the Brave* (1986), Laurie Andersons film efter egen forestilling; Reggio & Glass' to kulturfilosofiske billed-symfonier *Koyaanisqatsi* (1983) og *Powaqqatsi* (88); Russells visualisering af Gustav Holsts programmusikalske *Planeterne* (1983).

Det postmodernes filmhistorie

Skal vi se på alle disse postmoderne elementer i forhold til filmhistoriens generelle forløb står vi med flere problemer.⁶⁵

Der er almindelig kulturhistorisk konsensus om visse stilretninger, perioder og epoker, repræsenteret med diverse 'typiske' værker og kunstnere. Og også filmhistorien har i hvert fald ansatser til en filmhistorisk periode-konsensus. Men problemet er, at filmens retninger og stilarter ikke harmonerer alt for godt med den øvrige kulturscenes.

Fra Lumière til Diva

Modernismen, der på forskellig og dramatisk måde præger litteratur, teater, musik, billedkunst i tiden 1890-1930, sætter i samme periode kun sporadiske spor i filmen. Hvilket ikke er forunderligt, eftersom det jo netop drejer sig om den første store epoke i filmhistorien, perioden fra mediets første gennembrud til talens gennembrud, og hvad der efter et par tusind år er modnet til udbrud i de 'gamle' kunstarter, kan ikke nødvendigvis forventes straks at markere sig i en ny kunstform. Og selv om vi har lidt tysk ekspressionisme, noget forsinket i forhold til de andre kunstarter hvor ekspressionismen var ved at tone ud, en eksperimenterende russisk filmkunst (på et tidspunkt, hvor russisk litteratur, teater og maleri forlængst havde åbnet for de radikale eksperimenter, jf. Majakovskij, Meyerhold, Malevic) og lidt 'avantgarde' af dadaistisk, kubistisk og surrealistisk orientering, mest centreret i den parisiske kunstscene i 20'ernes slutning, er filmens hovedforløb temmelig upåvirket af disse initiativer: Vegen går fra Lumière/Méliès over Griffith/DeMille/Stroheim til 30'ernes franske og Hollywood'ske storhedstid og videre til den italienske neorealisme uden at trække påfaldende på de 'modernistiske' tiltag. Det gør naturligvis ikke Wienes *Dr. Caligaris kabinet*, Ejzenštejns *Panserkrødseren Potemkin*, Clairs *Entr'acte*, Bunuels *Den andalusiske hund* og Guldalderen, Cocteaus *En digters blod*

eller for den sags skyld Gance' *Napoleon* og Dreyers *Jeanne d'Arc* mindre væsentlige, men man tør nok konkludere, at de ikke kom til at præge samtidens filmkunst i nævneværdig grad. Selv Ejzenštejns montage-ideer, som i 1920'erne med modifikationer deltes af kredsen omkring ham (Pudovkin, Vertov) og repræsenterer det første store teoretisk/æstetiske initiativ i filmpraktikken, og stadig med deres påtrængende formalisme opleves som en meta-effekt, var stort set upågtede af filmens generelle (og kommercielle) historie. Det er også symptomatisk, at en eksperimentator som Orson Welles, der er et bindeled mellem den gamle og den ny avantgarde, ultimativt blev forkastet af den kommercielle filminstitution.

Da der så endelig finder et egentligt skred sted i filmhistorien, er vi kommet frem til 1959-60: Da Godards *Åndeløs* har premiere (i marts 1960), markerer det et gennembrud for en ny filmform, der samtidig betegner et brud både med realistiske initiativer og med Hollywoods 'klassiske' fortælle-normer (omend et kærligt brud for så vidt som Godard beundrede såvel Rossellini som amerikanske B Movies!), Godard er først og fremmest en arvtager til Ejzenštejn. Om dem begge gælder det, at hele deres produktion så at sige har karakter af en uophørlig reflekteren over mediet, kunsten, tiden. *Åndeløs* blev fulgt op med en hel række værker, der gør filmkunsten selv til filmens primære emne i en kritik af det traditionelle filmsprog. Det fremstod som en filmisk modernisme, på sin vis svarende til, at filmen omsider var etableret nok til at sådanne udskjelser gav mening. Man kan måske sige, at avantgarden omsider får indflydelse på filmens *main stream*, og Resnais' *Ifjor i Marienbad* i 1961 og Fellinis *8½* i 1963 kommer som en yderligere og afgørende markering af, at modernistisk og helt eksperimentel filmkunst omsider er i stand til at nå frem gennem systemets konventionelle kanaler og oven i købet med betydelig kommerciel succes.

For så vidt kan man tale om, at den ny bølge er modernismens gennembrud i filmhistorien, med Godard, Resnais og i mindre grad Truffaut, Varda og Demy som hovedskikkelser, efterfulgt af Antonioni, Fellini og den aldrende Bunuel. Her har vi den fragmentariske fortælling, der nedbryder den lineære fortælling (Godard, Fellini), den statiske dramaturgi der synes ingen vegne at føre hen (Antonioni), de legende spil af selvreferencer (Demy) og af allusioner til anden kunst (Godard, Truffaut, Bunuel), sammenblanding af lav- og højkultur (Godard, Truffaut), ironiske spil med stereotyper (Bunuel, Demy), labyrintiske kompositioner (Resnais) og overfladeæstetik (Demy, Varda, Fellini). Men det er jo netop de træk, vi har set bestemt som postmoderne.

Man kan måske sige det sådan, at det moderne arriverer så sent i filmen, at det faktisk er blevet post-moderne i mellemtiden. Man kan også forklare det med, at det var filmens traditionelle status som massemedium og dermed Low Culture, som muliggjorde at de modernistiske film, der overhovedet kunne forfølges, fremstod som postmoderne; altså at filmen er lavkulturel nok til at den kan formidle en mindre elitær modernisme end den 'klassiske'.

Det er især Godard, der har fået sin præ-postmoderne status konfirmeret (selv om han rettelig burde dele æren med den sene Bunuel), således bestemmer McHale ham som 'pragmatically postmodernist', og Jameson bestemmer den postmoderne film som 'everything that comes out of Godard'. Og selv om Godard i *Den lille soldat* kalder filmen for 'sandheden 24 gange i sekundet', hvad der måske skulle forstås pluralistisk, sagde han også, at 'cinéma-vérité est aussi une technique de mensonge'. Og trods alle hans bistre politiske dikta- ter, er det sikkert symptomatisk, at det 'budskab', han engang formulerede til vennerne begyndte: 'Je joue/ Tu joues/ Nous jouons/ Au cinéma' ...⁶⁶

Set på denne måde, kan man opfatte det sådan, at filmens modernistiske gennembrud omkring 1960 (med Godard, Fellini, Antonioni, Bunuel som hovedskikkelserne) – satte skred i en bredt orienteret bevægelse af modernistiske initiativer som var rummelig nok til at berøre Kubrick, Penn og Cassavetes i USA; Pasolini, Ferreri, Bertolucci i Italien; Kluge, Reitz, Schlöndorff i Vesttyskland; Robbe-Grillet og Duras i Frankrig; den sene Bergman og den sene Tarkovskij; Coppola, Altman, Lucas og Spielberg; indtil den endelig – med en underafdeling af instruktører der bedst forstås som meta-reflekterende illusionister så-

som Scola, Lelouch, Deville, Bogdanovich, Woody Allen – klart træder frem med tyskerne Fassbinder, Wenders, Herzog, Syberberg; og med den unge generation – Lynch, Greenaway, Trier, Jarmusch, Besson og Beineix, etablerer en specifik postmoderne 'stil' (som man kunne kalde postmodernisme i stilhistorisk forstand) der slår igennem i 80'erne med nogle bestemte ret fåtallige eksperimentale hovedlinier: Det labyrintiske intellektualistiske metasmaskepi à la *Tegnerens kontrakt*; det eskatologiske og allegorisk undergangsvisionære à la *Forbrydelsens element*; det flimrende, reklame-musikvideo-agtige visualitetsdyrkende à la *Diva* (den evindelige *Diva*!).

Homers navn

Men hvad opnår vi ved således at om-døbe det meste af filmens modernisme til postmodernisme? Kunne man ikke – à propos Ecos forudsigelse af, at 'betegnelsen post-modernisme formentlig om kort tid er nået til Homer'⁶⁷ – sammenligne det med Storm P.'s skarpsindige, men vistnok apokryfe, udredning af Homer-forskningens problem, hvorom det hedder: *Spørgsmålet er, om Odysseen er skrevet af Homer – eller af en anden person af samme navn?*

Måske. Men det postmodernistiske begrebsapparat – med dets fokusering på den metafiktive, den fragmentaristiske, den pluralistiske, anti-repræsentative position – er måske i virkeligheden, eller rettere: i filmhistorien, mere relevant som forståelsesmodel end modernisme versus tradition, fordi det forklarer filmkunsten som en leg med snurrige regler; som fragmenter af tidens strøm i et system af alternerende rum; og som, om noget, et blændværk af lys – og af lyst.

Noter:

1. Om postmoderne arkitektur, se Charles Jencks: *The Language of Post-Modern Architecture* (1977/1984); samme: *Post-Modernism* (1987); samme & William Chaitkin: *Architecture today* (1982); samt note 59.
2. Keith Robinson i cartoon-serien *Making It*, episoden 'Your Bathroom' (1988).
3. Om modernismen, se Frederick R. Karl: *Modern and Modernism* (1988).
4. Se Umberto Eco: *Travels in Hyperreality* (1987); Roland Barthes: *L'empire des signes* (1970, eng. overs.); samme: Roland Barthes par Roland Barthes (1975, eng. og da. overs.); samme: *La chambre claire* (1980, eng. og da. overs.); Jean-François Lyotard: *Le postmoderne expliqué aux enfants* (1986, da. overs. Det postmoderne forklaret for børn); Baudrillard: *Amérique* (1986, da. overs. Amerika).
5. Jean-François Lyotard: *La condition postmoderne* (1979, da. overs. Viden og det postmoderne samfund, 1982), p. 115; samme: *Det postmoderne forklaret for børn* (1986, da. udg. 1986), p. 27. Se desuden Else Marie Buk-

- dahl: 'Den postmoderne billedkunst og dens forudsætninger', *Kritik* 72 (1985), p. 48 f, og Ole Thyssen: *Påfuglens øjne* (1987), p. 37 ff.
6. Se Jacques Derrida: *De la grammatologie* (1967, da. overs. Om Grammatologi).
7. Citeret efter Peter Sloterdijk: *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung* (1987), p. 121.
8. Mario Perniola: 'Ikoner, visioner og simulakra' (fra bogen *La società dei simulacri*, 1980), da. overs. Blændværker, 1982, p. 50. Se desuden Baudrillard: *L'Echange symbolique et la mort* (1976, udvalg i eng. overs., *Selected Writings*, ed. Poster 1988, p. 135); samme: *Simulacra and Simulations* (1983, udvalg i *Selected Writings*, p. 170); Mario Perniola: *Blændværker* (da. udvalg 1982); samme: 'Former og tid' (1983, da. overs. i udst.kat. *Spejl og labyrint*, ed. Brøgger 1984).
9. Jf. Andreas Huyssen: *After the Great Divide* (1986), p. 184.
10. Bibliografisk henvises til oplysningerne i note 1, 4, 5, 6, 8, 9, 34, 43, 50, 57, 58, 65. Derudover skal henvises til Ihab Hassan: *The Postmodern Turn* (1987); Arthur Kroker & David Cook: *The Postmodern Scene* (1986); Jürgen Habermas: 'Modernity versus Postmodernity' (*New German Critique* 22, 1981, genoptrykt i *The Anti-Aesthetic*, ed. Foster 1983); Charles Newman: *The Post-Modern Aura* (1985); Gerald Graff: *Literature Against Itself* (1979); Ole Thyssen: *Påfuglens øjne* (1987). Yderligere skal der henvises til antologierne *The Anti-Aesthetic* (ed. Foster 1983); *Die unvollendete Vernunft* (eds. Kamper & van Reijen); *Art After Modernism* (ed. Wallis 1984); *Postmoderne – Alltag, Allegorie og Avantgarde* (eds. Bürger & Bürger 1987); *Postmoderne* (eds. Huyssen & Scherpe 1986); *Postmodernism in American Literature* (eds. Pütz & Freese 1984). Blandt den nordiske litteratur skal peges på særnumre af *Kritik* (nr. 72, 1985), *Kultur & Klasse* (nr. 53 1986), udstillingskataloget *Spejl og labyrint* (ed. Brøgger 1984), seminar-publikationen *Kunstens og filosofiens værker efter emancipationen* (1988) og den svenske antologi *Postmoderna tider* (eds. Löfgren & Molander 1986).
11. Om meta-fiktion, jf. Douwe W. Fokkema: *Literary History, Modernism, and Postmodernism* (1984); Brian McHale: *Postmodernist Fiction* (1987); Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative* (1980), *A Poetics of Postmodernism* (1988); Elizabeth Dipple: *The Unresolvable Plot* (1988); Jørgen Egebak: 'Et uhyre går gennem teksten', *Kritik* 86 (1988). Man skal bemærke det terminologiske problem, der kan ligge i, at Lyotard undertiden benytter betegnelsen metafortællinger om sine 'store fortællinger' (se Lyotard: *Viden og det postmoderne samfund*, p. 8).
12. Huxley: *Point Counter Point* (da. overs. Kontrapunkt), kapitel 22.
13. Om Oulipo, se Bruce Morrisette: *Novel and Film* (1985); John Pedersen: 'Den umulige historie', *Fredag* 7 (1986).
14. Om amerikansk meta-litteratur, se (foruden de i note 9 omtalte) Raymond Federman: 'Self-Reflexive Fiction', *Columbia Literary History of the United States*, (ed. Elliott, 1988); John Barth: 'The Literature of Replenishment', *The Friday Book* (1984).
15. Om mise-en-abyme, cf. Brian McHale: *Postmodernist Fiction* (1987); Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative* (1980); Italo Calvino: 'Levels of Reality in Literature', *The Literature Machine* (1987).
16. Tom Stoppard, der var medforfatter på meta-film som Fassbinders *Den desperate mand* og Gilliams *Brazil*, har yderligere lavet Shakespeare-travestierne 'Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth' (1980).

17. Jf. Magritte: La condition humaine; Escher: Tekenen (1948).
18. Jf. Dali: Portræt af Mae West (1936). Fikserbilled-stilen, der har traditioner tilbage til 1500-tals-kunstneren Arcimboldo (jf. The Arcimboldo Effect, udst. kat. 1987), dyrkes også af den russisk-amerikanske Tchelitchev med det berømte Hide-and-Seek (1942).
19. Se Truffaut: Hitchcock (1968), kapitel 7.
20. Jf. Daniel J. Boorstin: The Image (1961, da. overs. Den syntetiske Verden, 1968, p. 69, hvor det hedder: 'Berømtheden er et menneske, der er kendt for at være kendt'). Se også Peter Schepelern: 'Den biografiske bølge', Kosmorama 176 (1986).
21. Manuel Puig: Edderkoppekvindens kys (org. udg. 1975).
22. Joseph Kessel: La belle de jour (1928).
23. Lelouch, citeret efter den danske pressemeddelelse.
24. Mario Perniola: Blændværker (1982), p. 50.
25. Richard Eder: 'The Novel as Aleatory Inventory', The Los Angeles Times, 29.11.1987.
26. Cf. Julian Symon: Bloody Murder (1974), p. 136 f.
27. Om David Salle, se Peter Schjeldahl: Salle (1987); Eleanor Heartney: 'David Salle: Impersonal Effects', Art in America, juni 1988.
28. Nan Goldins foto-værk findes både i bogform med 126 billeder (1986) og som video og slide show med over 700 billeder (vist ved Berlin filmfestival 1986 og i relation til udstilling på Museet for Fotokunst, Odense, 1989).
29. Umberto Eco: Opera Aperta (1962, eng. og ty. overs.). Se også Ihab Hassan om 'participation' i The Postmodern Turn (1987), p. 171; Jürgen Peper, 'Postmodernismus: Unitary Sensibility' (1976), Die unvollendete Vernunft (eds. Kamper & van Reijen 1987), p. 211; Jim Collins: Uncommon Cultures (1989), p. 137.
30. Jean-François Lyotard: Viden og det postmoderne samfund (1982), p. 25.
31. MCA Home Video Laser Video Disc. 'The Topaz' videodisc offers three alternative endings (...). The first appeared in the U.S. theatrical release, a second was rejected after American preview audiences turned thumbs down on it, and the third screened in Europe and elsewhere. The rejected one is a bizarre as any Hitchcock joke could be', Los Angeles Times, 3.6.1988.
32. Allegorisk maleri, jf. Charles Jencks: Post-Modernism (1987); Sam Hunter: Visions/Revisions (udst.kat. 1988); Craig Owens: 'The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism', Art After Modernism (ed. Wallis 1984); Gregory L. Ulmer: 'The Object of Post-Criticism', The Anti-Aesthetic (ed. Foster 1983); og Adi Martis: 'Die Verantwortung der Bilder', Die unvollendete Vernunft (eds. Kamper & van Reijen, 1987), hvor det typisk hedder om Cucchi: 'Die Bilder ähneln oft Bildrätsele, die zu einer Lösung einladen, eine eindeutige Interpretation jedoch ist oft nicht möglich' (p. 377).
33. Se Ihab Hassan: The Postmodern Turn (1987), p. 171, og Kjartan Fløgstad: Loven vest for Pecos og andre essays om populær kunst og kulturindustri (1981), p. 10 ff.
34. Arnfinn Bø-Rygg: Modernisme, antimodernisme, postmodernisme (Arbejdsrapporter fra Rogaland distrikthøgskole nr. 6, 1983), p. 191; se også samme: 'Det utholdte nullpunkt', Kultur & Klasse 53 (1986). Der refereres til Peter Bürger: Theorie der Avantgarde (1974).
35. Om musik-pastiche, se Leo Samana: 'Neoromantik in der Musik', Die unvollendete Vernunft (eds. Kamper & van Reijen 1987); Arnfinn Bø-Rygg: 'Musikk i det postmoderne', Samtiden 1983/2.
36. Om arkaisme i maleriet, se Charles Jencks: Post-Modernism (1987).
37. Det i note 36 omtalte værk har undertitlen 'The New Classicism in Art and Architecture'.
38. Om musik-citater, se Samana (note 33).
39. Hamiltons radering er gengivet i Richard Hamilton: Collected Words (1982).
40. Se Mike Bidlo Masterpieces (1989); om Levine, se Craig Owens: 'The Discourse of Others', The Anti-Aesthetic (ed. Foster, 1983), p. 73, og Abigail Solomon Godeau: 'Living with Contradictions', Screen vol. 28/2.
41. Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1976-udg.), p. 267 f.
42. Interview 1962 (Sight & Sound, winter 1962/63), citeret efter Chr. Braad Thomsen: Jean-Luc Godard (1971), p. 18.
43. Jf. Jamesons syndpunkter på pastichen som 'one of the most significant features or practices in postmodernism today', 'Postmodernism and Consumer Society', The Anti-Aesthetic (ed. Foster 1983), p. 113 ff.
44. Jf. Umberto Eco: 'Innovation and Repetition', Daedalus vol. 114/4 (1985), p. 170 ff.
45. Brian McHale: Postmodernist Fiction (1987), p. 90. Se også Linda Hutcheon: A Poetics of Postmodernism (1988), p. 178 ff. Larry McCaffery taler i 'The Fictions of the Present', Columbia Literary History of the United States (ed. Eliot 1988), p. 1175, om 'postmodernist devices (metafictional asides, mixing the fabulous with the real, the use of actual historical events and figures)'.
46. Jf. Luigi Pirandello: Salig Mathias Pascal (1904) og Henrik IV (1921); Max Frisch: Jeg er ikke Stiller (1954) og Kald Mig Gantenbein (1964); D.M. Thomas: Det hvide hotel (1981); Jerzy Kosinski: Trin (1968), Patrick Modiano: Rue des boutiques obscures (1978).
47. Om fragmentarisme, se Ihab Hassan: The Postmodern Turn (1987), p. 168.
48. 'In the future everybody will be world famous for fifteen minutes', citeret efter Andy Warhol: A Retrospective (1989), p. 460.
49. Mario Perniola: 'Former og tid', Spejl og labyrint (udst.kat., ed. Brøgger 1984), p. 79.
50. Roland Barthes: Le Plaisir du texte (1973, eng. overs. The Pleasure of the Text, 1975). Jf. Andreas Huyssen: The Great Divide (1986), p. 121, samt Laura Mulveys indflydelsesrige psykoanalytiske tolkning af filmens 'pleasure' i 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', Screen vol. 16/3 (1975, genoptrykt i Art After Modernism, ed. Wallis 1984, og i Movies and Methods II, ed. Nichols 1985). Se også Arnfinn Bø-Rygg: 'Det utholdte nullpunkt', Kultur & Klasse 53 (1986), p. 79.
51. Fredrick R. Karl: American Fictions 1940-1980 (1983) om Pynchons 'V' (1963), p. 302.
52. Gilles Deleuze: Cinéma 1 - L'image-mouvement (1983), Cinéma 2 - L'image-temps (1985).
53. Andrey Tarkovsky: Sculpting in Time (1986), p. 62 f.
54. Se Klaus Honnert: Contemporary Art (1988).
55. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936).
56. I den sammenhæng må man også mindes Welles' eget fup-nummer, da han i 1938 fik tusinder af lyttere til at tro på, at hans radiodramatisering af H.G. Wells' 'Kloderne kamp' var en autentisk reportage om en invasion fra rummet, en hændelse der i 1975 dannede grundlaget for tv-filmen 'The Night That Panicked America'.
57. Susan Sontag: 'One culture and the new sensibility' (1965), Against Interpretation (1966), p. 304.
58. Leslie A. Fiedler: 'Cross the Border - Close the Gap', Playboy (december 1969), genoptrykt i Postmodernism in American Literature (eds. Pütz & Freese 1984).
59. Robert Venturi & Denise Scott Brown, Steven Izenour: Learning from Las Vegas (1972). Se desuden Tom Wolfe: From Bauhaus to Our House (1981); og Carsten Thau: 'Fra Bauhaus til Las Vegas', Kultur & Klasse 53 (1986).
60. Om kulturfilm, se Stuart Samuels: Midnight Movies (1983).
61. Susan Sontag: 'Notes on "Camp"' (1964), Against Interpretation (1966).
62. Mario Perniola: Blændværker (1982), p. 29.
63. Bjørn Rasmussen: Filmens Hvem Hvad Hvor, bind 2 (1968), p. 441.
64. Andreas Huyssen: After the Great Divide (1986), p. 197.
65. Litteraturen om film og det postmoderne omfatter bl.a.: Richard Allen: 'Critical Theory and the Paradox of Modernist Discourse', Screen vol. 28/2; Jean Baudrillard: Pour une critique de l'économie politique du signe (1972, afsnittet 'Requiem pour les media', ty. overs. i Kol Killer, 1978); samme: 'L'Histoire, un Scénario rétro', Ça 12/13 (ty. overs. i Kol Killer, 1978); samme: Amérique (1986, da. udg. Amerika, 1987); James Collins: 'Postmodernism and Cultural Practice', Screen vol. 28/2; samme: Uncommon Cultures (1989); Barbara Creed: 'From Here to Modernity', Screen vol. 28/2; Gilles Deleuze: Cinéma 1-2 (1983-85); Umberto Eco: 'Casablanca - Cult Movies and Intertextual Collage', Travels in Hyperreality (1986); samme: 'Innovation and Repetition', Daedalus vol. 114/4 (1985); Thomas Elsaesser: 'Myth as the Phantasmagoria of History - H.J. Syberberg, Cinema and Representation', New German Critique 24-25 (1981-82); samme: 'American Graffiti und Neuer Deutscher Film', Postmoderne (eds. Huyssen & Scherpe 1986); Kjartan Fløgstad: Loven vest for Pecos (1981); Hal Foster: Recodings (1985, afsnittet 'Contemporary Art and Spectacle'); Fredric Jameson: 'Postmodernism and Consumer Society', the Anti-Aesthetic (ed. Foster 1983); Jim Hoberman: 'After Avant-Garde Film', Art After Modernism (ed. Wallis 1984); Linda Hutcheon: A Poetics of Postmodernism (1988); E. Ann Kaplan: Rocking Around the Clock (1987); Morten Kyndrup: Det postmoderne (1986, kapitel 16); Michael Lumholdt: 'Blade Runner på sporet efter en farlig forbindelse mellem Diva og Betty Blue - der tabes i tiden i Forbrydelsens element', Tryllelygten 2 (1987); Jean-François Lyotard: 'L'Acinéma', Cinéma (ed. Noguez, 1973, eng. overs. i Narrative, Apparatus, Ideology, ed. Rosen 1986); Siri Meyer: 'Forførelsen som filmatisk princip - om postmodernismen i filmen', Kunst & Kultur 3 (1986); Bruce Morrisette: Novel and Film (1985); Niels Aage Nielsen: 'Tenkende billeder', Profil/Profil (1986); samme: 'Tidens synlighed', Kosmorama 177; Palle Schantz Lauridsen: 'Det postmoderne og filmen', Tryllelygten 2 (1987); Andrey Tarkovsky: Sculpting in Time (1986); Wollen: 'Godard and Counter Cinema: Vent d'Est', Readings and Writings (1982).

Man skal desuden være opmærksom på tidsskrift-særnumre som det norske Profil 1986/1-2 (i anledningen kaldet Profil) og det engelske Screen vol. 28/2 med opfølgning i det efterfølgende nummer (1987), og på antologier som The Anti-Aesthetic (ed. Foster 1983), Art After Modernism (ed. Wallis 1984), Narrative, Apparatus, Ideology (ed. Rosen 1986), Movies and Methods II (ed. Nichols 1985). Dertil kommer artikler om de nyere film, der typisk har fået prædikateret postmoderne såsom Forbrydelsens element, Tegnerens kontrakt, Blue Velvet, Himlen over Berlin - og Diva!

66. Brian McHale: Postmodernist Fiction (1987), p. 7; Fredric Jameson: 'Postmodernism and Consumer Society', The Anti-Aesthetic (ed. Foster 1983), p. 111. Godard citeret efter Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (1968), p. 352 og 397.
67. Umberto Eco: Efterskrift til Rosens navn (1984, da. udg. 1985, p. 63).

Afstandens æstetik

– En vandring gennem Peter Greenaways labirinter

af Arild Andrézen

Ansigtet på Mr. Neville ses gennem en perspektivramme, et optisk redskab, som letter arbejdet med nøjagtigt at tillempe et tredimensionalt landskab til en todimensional billedflade. Hans mål er i sine tegninger at gengive en virkelighed finkæmmet for alle uregelmæssigheder, i en klassicerende stil at kopiere den i sig selv klassicistisk strukturerede engelske 1600-tals have, som er hans motiv. Mottoet for hans kunstneriske virke lyder: 'I try very hard never to distort or dissemble.'

Mr. Neville er tegneren, som titlen *Tegnerens kontrakt* henviser til, og hans kontrakt går ud på at lave tolv tegninger af haven til godset Anstey til gengæld for kost, logi og tolv seksuelle samkvem med sin opdragsgiver, godsets frue, Mrs. Herbert. Imidlertid rystes Nevilles tidstypiske, kartesianske længsel efter orden og overskuelighed i universet ved, at en række objekter – en stige, en skjorte, et par støvler – på uforklarlig vis dukker op i hans valgte udstil af omgivelserne. Disse objekter (eller billederne, som gengiver dem) kunne, kombineret på den rette måde, fortælle om et drab og en intrige tilrettelagt med den hensigt at klandre Neville for ugeringen. Men med sin utilstrækkelige indbildningskraft ser Neville ikke sammenhængen. Som kunstner er han ikke bare kontraktligt bundet til opdragsgiveren, men også til virkeligheden, og 'kontrakten' går ud på at rydde alle uregelmæssigheder af vejen for så at kopiere det han ser, uden hverken at trække noget fra eller lægge noget til.

Men 'nogen' trækker i tråde, som er usynlige for Neville og styrer ham mod hans tragiske og voldsomme endelig. Han forlader Anstey, efter at den døde godsejer er blevet fisket op af voldgraven, men vender kort tid efter tilbage for at fuldføre et trettende billede. Da tvinges tegneren til en ny kontrakt, som indebærer hans død. Maskerede mænd tilhørende godset dræber Neville, og de tretten tegninger går op i flammer – som 'bevismaterialet', slæden, gør det i slutningen af Orson Welles' *Citizen Kane*. Med den forskel, at i *Tegnerens kontrakt* forbliver gåden uløst, også for publikum.

Peter Greenaway indrammer sin film i samme format som Nevilles perspektivramme og komponerer billederne med matematisk nøjagtighed efter klassiske idealer, som vi finder dem i Nicolas Poussins og Claude Lorraines landskabsmalerier fra det 17. århundrede. Gennem strenge symmetriske kompositioner (selv fårene stormer symmetrisk mod kameraet i denne film), statisk kamera og en række 'billeder i billedet', hvor Mr. Nevilles tegninger optager meget af eller hele filmbilledet – som selv kopierer den virkelighed, Neville kopierer – opstår der en klar analogi mellem det 17. århundredes kunstner (tegneren) og 1980'ernes kunstner (filmskaber). Nevilles opdeling af dagen i seks perioder à to timer, hvor hver arbejdsperiode har 'sit' billede i en bestemt del af haven, bliver også styrende for filmens struktur, eftersom den følger kunstneren i arbejde.

Ligheden mellem Neville og Greenaway går ikke udelukkende på det formæssige. Som Neville går til grunde på sit fastlåste virkelighedsbillede, kan vi også finde lignende undergangsmotiver i Greenaways øvrige spillefilm. Trods sine klassifikationssystemer, sin hang til at ordne en kaotisk virkelighed efter alle tænkelige – og utænkelige – strukturerende greb, såsom kontrakter, symmetrier, talrækker og alfabet, påstår filmskaberens aldrig at komme frem til nogen 'højere' eller absolutte sandheder. I et stadigt og tilsyneladende uendeligt spil lader han snarere sine alter egoer, Neville og andre, gå til grunde, ude af stand til at erkende den almene, grundlæggende struktur, den skjulte lovmæssighed bag en verden af tilfældigheder.

Bag spillefilmdebuten *Tegnerens kontrakt*, der markerede Peter Greenaways internationale gennembrud ved Venedig-festivalen i 1982, og som er blevet efterfulgt af foreløbig yderligere fire spillefilm – *A Zed And Two Noughts* (ofte

kaldet 'Z.O.O.', for enkelhedens skyld) i 1985, *The Belly of an Architect* (1987), *Drowning By Numbers* (1988) og den nyeste *The Cook, The Chief, His Wife and Her Lover* (1989) – ligger en lang række kortfilm. Fra midten af 60'erne har han lavet en række egenfinansierede film, hvoraf *Windows* (1975) er den første, som har tiltrukket sig særlig opmærksomhed.

I 1980 kom den tre timer lange *The Falls*, en 'dokumentarfilm fra fremtiden', hvor 92 mennesker fortæller 92 historier på 92 sprog. Personerne er valgt ud efter det princip, at deres navne alle begynder med stavelsen Fall-, og søgelyset er rettet mod deres forhold til fugle! Dette noget besynderlige udvælgelses- eller sorteringsprincip er et godt eksempel på Greenaways forunderlige, og ofte nærmest absurde, men altid strengt systematiske, måde at angribe og kategorisere virkeligheden på. Denne trang til orden og symmetri har indbragt ham etiketter (med tiltænkt negativ klang) som 'formalist' og 'akademiker'. Selv hævder Greenaway, at hans metoder til at lave orden i verdens kaos bare bygger videre på den vesterlandske tanketradition – og fører denne ud i dens yderste konsekvens. For platonikeren, kartesianeren, empiristen finder alle ting deres retsmæssige plads i et afgrænset og forståeligt univers.

I *The Falls* dukker en lang række personer op, som Greenaway har benyttet sig af sidenhen, og han betragter selv denne film som sin bedste, et rigt reservoir, han stadig kan vende tilbage til og hente inspiration fra. Og når vi ved, at *The Falls* oprindelig var en opsamling af ubrugt materiale og ideer fra Greenaways tidligere kortfilm... Selvreferencerne i Greenaways film er, som referencerne til litteratur, malerkunst, filosofi og film, uendelige. Filmene består af talrige lag af kulturel betydning, de forlanger at blive diskuteret og opfordrer til at blive set mere end én gang. Hvilket er akkurat hvad Greenaway vil: 'man finder det normalt at læse en roman og høre et musikstykke flere gange (...). Hvorfor skal en film være udtømt efter bare en enkelt forevisning? (...) mit ønske er



at lave film, som tilskueren kunne have lyst til at se og gense med glæde.¹

Greenaways karriere står i stor gæld til Peter Sainsbury, der som leder af British Film Institutes produktionsbestyrelse siden slutningen af 70'erne har produceret eller coproduceret hovedparten af hans film. Også den uafhængige britiske TV-kanal Channel Four har været usædvanlig interesseret i Greenaway. Men han har også været ude af stand til at rejse penge til en række af sine projekter. En filmskaber er i særlig grad afhængig af økonomiske betingelser, og et af Greenaways yndlingsstemaer er netop kunstnerens problematiske forhold til sin opdragsgiver.

Problemet kommer specielt til udtryk i *The Belly of an Architect*. Her møder vi Chicago-arkitekten Stourley Kracklite (spillet af Brian Dennehy), som kommer til Rom for at lede et udstillingsprojekt i anledning af den (virkelige) franske arkitekt Etienne Louis Boullées (1728-99) 250-årsdag. Kracklite kolliderer frontalt med sine italienske kolleger, som er langt mere interesseret i de dollars han repræsenterer, end i hans ekspertise. I et turisteldorado af italiensk-romersk arkitektur – repræsenteret ved syv bygninger fra syv epoker i Roms totusindårige historie, med det fællestræk at de er gravbygninger (!) – udspilles den tragiske historie om idealisten og Boullées elskeren Kracklites fornedrende og ensomme vej mod sin grav. Ude af stand til at kommunikere med andre end Boullée, som han sender postkort til, ude af stand til at beholde hverken sin udstilling eller sin kone, og med diagnosen mavekræft, begår Kracklite selvmord i samme øjeblik og i samme bygning, som udstillingen åbner og Mrs. Kracklite føder deres barn.

Parallellen mellem arkitekt og filmskaber ligger lige for. Denne 'selvbransagesproces' fortsætter i *Drowning By Numbers*, samtidig med at denne film har elementer tilfælles med den 'nye bølge' i engelsk film, den såkaldte 'drømmeagtige realisme', repræsenteret af instruktører som John Boorman, Terence Davies og Nicolas Roeg (samt manusforfatteren Dennis Potter). Barn-doms minder genfortalt med stærke indslag af elementer fra populærkulturen, såsom sange, regler og spil, og med psykoanalytisk farvede forhold langt fremme i det tematiske terræn, er blandt denne løst definerede strømningens kendetegn. Det selvbiografiske præg fremhæves hos Davies i *Fjerne stemmer, stille liv* og Boormans *Hope and Glory*.

Drowning By Numbers er en 'numerisk mordfortælling' om tre kvinder ved navn Cissie Colpitts, som indigneret

drukner deres udelige ægtemænd efter tur (by the numbers). De søger beskyttelse hos ligsynsmanden Madgett, som bejler til Cissie'rne og skjuler mordene. Madgetts søn Smut (de to har i øvrigt mange lighedspunkter og kan ses som to udgaver af samme person) har typisk det anstrengte forhold til sit eget køn og til ældre, moderlige kvinder (Cissie'rne), som vi genfinder i Davies' og Boormans film. Videre har Smut en speciel forkærlighed for 'violent deaths' – som han fejrer med fyrværkeri – og for ritualer, klassifikationer og lege med spilleregler så indviklede, at de bliver nærmest ubegribelige. Smut er altså en ægte lille Greenaway-skikkelse, og det som er på spil, er ritualernes, gentagelsernes og talrækkernes (manglende) evne til at ordne en ukendt og skræmmende virkelighed. Selvfølgelig må såvel Smut som Madgett bøde med livet i filmens løb.

Imidlertid afsløres det ved en bold-leg tidligt i fortællingen, hvem som skal 'svømme', og hvem som skal 'synke' i filmen. Når denne spænding er borte, trækkes tilskueren selv ind i en leg, som går ud på at finde tal – verbalt eller visuelt præsenteret i filmen – i talrækken 1-100. Når man kommer til 100, er legen, tællingen (og fortællingen) nået til sin konklusion. Dette er en ny måde at fange tilskuerens opmærksomhed på, men for en sikkerheds skyld dukker der med ujævne mellemrum en løber op (fra Alain Resnais' *Provvidence?*), som smider om sig med røde tråde, bogstaveligt talt, foran de handlende personer. Dermed er vi langt borte fra tendenser i engelsk film i øvrigt, og inde i den greenawayske verden.

Centralt blandt postmodernismes pionerer står den argentinske forfatter Jorge Luis Borges, der i novellen 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius' fortæller om en menneskeskabt verden, Tlön, som gradvis vinder indpas i og træder i stedet for vor verden. I Tlön er psykologien den enerådende videnskab, og man fornægter eksistensen af ydre objekter – materialismen må vige pladsen for en ren idealisme. Imidlertid kan man med *ønskets* hjælp 'producere' ting, man tænker på. Hvad bøger angår, har de det særpreg, at de sjældent bærer forfatterens navn, da 'alle bøger er én tidløs og anonym forfatters værk'. Dermed eksisterer begrebet 'plagiat' ikke. Bøgernes art karakteriseres således: 'Også bøgerne er anderledes. I skønlitteraturen indeholder hver af dem kun ét tema, som belyses med alle de mulige variationer. I de filosofiske værker er den ufravigelige regel at de indeholder både tesen og antite-

sen, en doktrins betingelsesløse pro og kontra. En bog, der ikke rummer sin kontrabog anses for ufuldstændig.'² Denne tænkte form for skønlitteratur minder påfaldende om den fremstillingsform, vi finder i Greenaways film. I *Tegnerens kontrakt* er det fænomenet repræsentation, som præsenteres, studeres og disseseres på alle led og kanter: Mr. Nevilles repræsentation af verden, repræsenteret (bemærk ordet!) ved hans tegninger, teorier og perspektivramme; en klasses selvrepræsentation gennem konventioner i adfærd og klædesdragt (herunder ikke mindst parykker): en filosofisk lære repræsenteres gennem den velfriserede have; de mellem menneskelige forhold repræsenteres ved kontrakter etc. Filmen udgør et kinesisk-æske system af repræsentationer, hvor ejendomme repræsenterer menneskelig status, og repræsenteres af Nevilles tegninger, som igen repræsenteres i filmbilledet. (Den kinesiske æske kan være en rammende metafor for en postmodernistisk filmfortælling – i Lars von Triers *Forbrydelsens Element* består fortællingen af en lang række rekonstruktioner (og rekonstruerede rekonstruktioner) og gentagelser af tidligere begivenheder. På samme måde skriver Borges typisk fortællinger i fortællinger, kritik af eller kommentarer til indbildte værker e.l. Den kinesiske æske som metafor betyder selvfølgelig en formidlet, reproduceret og forvansket tilgang til en eller anden 'virkelighed'. Under det postmoderne vilkår, i en verden af tekster og information, bliver en kinesisk æske et billede på verdens og videns karakter).

I *A Zed and Two Noughts* udforskes forrådnelsesprocessen som en nøgle til livets og dødens mening, og i denne film træder også symmetrien som virkelighedsstrukturerende element klart frem. Filmen fortæller om tvillingebrødrene Deuce, som mister deres koner i en bilulykke og indleder et kærlighedsforhold med føreren af den anden bil i ulykken, Alba Bewick. Alba bliver gravid med de to dyrebehaviorister fra Zoo, som udforsker dødens mysterium ved at synliggøre frugters og dyrs forrådnelsesproces. Dette gøres ved at vise enkeltbilleder af de rådende objekter i filmhastighed, og disse forrådnelsesfilm holdes så op imod David Attenboroughs TV-serie om Darwins evolutionslære. Til slut begår Deuce-brødrene selvmord for at filme deres egen forrådnelse, men filmkameraets elektriske intervalstyring kortsluttes af snegle. Metafysik og behaviorisme, evolution og forrådnelse, frugtbarhed og død spilles ud mod hinanden i en formalistisk leg, som leder

tankerne hen på Tlön's filosofiske værker – med både tese og antitese, bog og kontrabog.

Det er let at anlægge et 'symmetrisk' syn på Greenaways film, såvel hvad angår banale tematikker og 'dybere' filosofiske anskuelser som konstruktionsmetoder. Hvor der er død – hvadenten denne hedder Deuce, Neville, Kracklite, Smut eller Madgett – må der være frugtbarhed og genfødsel, repræsenteret ved 'de greenawayske kvinder'. Kontrakter som styrende princip for mellem menneskelige forhold, et yndet tema hos Greenaway, mødes i døren af konspirationer (gerne iscenesat af filmens kvindelige befolkning). Og mindre tydeligt: fakta og fiktion falder sammen, eksempelvis i *Act of God* (1981), en produktion for Thames Television, hvor otte personer, som er blevet ramt af lynet, fortæller fiktive historier – om lynnedslag! Knaldhård rationalisme trues af det irrationelle (som i *Tegnerens kontrakt*), et ordnet univers åbner samtidig for kaos.

Også i holdningen til kunst er det muligt at se på Greenaway som en filmskaber 'i den tlöniske tradition', hvor man ikke kendte til plagiat og forestillede sig en almen bevidsthedsbærer. Greenaway vedkender sig åbent sin gæld til vestlig kunst- og kulturhistorie og låner frit og frejdigt fra de kunstnere, forfattere og filosoffer, han interesserer sig for. Påfaldende er hans respektløse, men indsigtfulde, brug af malerier i sine film.

Denne side ved Greenaways filmproduktion – de kunsthistoriske citater og referencer – er ikke til at komme udenom, men må vurderes som et selvstændigt kompositions- og struktureringsprincip. Greenaway er også maler, og gennem sit virke som filmskaber vil han kombinere sine favoritkunststarter: maleri og litteratur (i litteraturens verden er den allerede nævnte Borges samt Italo Calvino hans favoritter). Georges de la Tour, Claude Lorraine og Poussin danner udgangspunkt for mange billedkompositioner i *Tegnerens kontrakt* (Renais' *Ifjor i Marienbad* er tydeligvis en yngre inspirationskilde). I *A Zed and Two Noughts* citeres hollænderen Vermeer van Delft gennem vægdekorationer, persongalleri og hele scenetableauer, som indgår i fortællingen. I filmen optræder den berømte Vermeer-forfalsker van Meegeren, her som kirurg, og hans elskerinde, Caterina Bolnes, var i virkeligheden Vermeers kone. Ligeledes benytter *The Belly of an Architect* og *Drowning By Numbers* sig af henholdsvis Piero della Francesca, den italienske ungrenæssancemaler, og Pieter

Brueghel og venetianeren Giorgione som stilistiske forbilleder. Det er absolut på sin plads at nævne, at Sacha Vierny, kendt fra 'Marienbad', har fotograferet alle Greenaways spillefilm.

Greenaway er en mester, hvad angår farvekompositioner og strukturerende af billedoverflade og flere plan i 'billedets rum'. Den smukke engelske have, de fantastiske nærbilleder af forrådnelsesprocesser, de symmetriske arkitektur- og byprospekter fra Rom (i en film, hvor alle kompositioner er baseret på grundformerne kugle, cylinder og pyramide), de spektakulære, ja faktisk smukke drukneulykker – samlet set er Greenaways film visuelle nydelser, som kun få filmskabere af i dag kan præstere.

Appetit på vores kulturelle fortid manifesteres ikke bare som en uforpligtende og æstetiserende leg med fiffige virkemidler. Greenaway nærer dyb respekt for renæssancemaleriet og de nederlandske mestre, og mener at centralperspektivet er et træffende udtryk for den vestlige tanketraditions altid ivrige ordning af verden efter fastlagte regler og ud fra individets udsigtspunkt. Denne praksis ligger naturligvis filminstruktørens nær, eftersom han netop rammer verden ind fra et fikseret punkt: kameraets (og tilskuerens) position.

Statisk kamera er et fremtrædende træk ved en Greenawayfilm. Hvis der er bevægelse, er denne som regel jævn og 'formel' og gør opmærksom på sig selv (gode eksempler er de 'replikforegribende', glidende bevægelser langs spisebordet i *Tegnerens kontrakt* eller den langsomme, halvcirkulære kamerakørsel i slutscenen i *A Zed and Two Noughts*). Kun i *Drowning By Numbers* er kameraet noget mere frigjort. Sekvensindstillingen bliver et centralt virkemiddel, som Greenaway bruger som en slags Verfremdnings-effekt, hvormed han tvinger tilskueren til at betragte billedet som billede. De lange, statiske indstillinger – som regel strengt komponeret og baseret på et kendt maleri – antager ikonisk karakter, skaber distance og tvinger tilskueren til at blive opmærksom på kvalitetene i billedets form.

E af målene med Greenaways æstetik og opbygningen af hans fortællinger er at skabe afstand til det fremstillede. Den klassiske filmfortællings kausale, kronologiske handlingslinjer interesserer ikke Greenaway. Efter hans mening har TVs udbredelse frigjort den bevidste filmkunst fra den 'realisme', vi som oftest forbinder med film i Hollywood-traditionen, på samme måde som fotografiets muliggjorde maleriets udvikling fra naturalisme til eksperimenter og abstrakti-

on. Som eksempel på den type film, han ikke vil lave, nævner Greenaway *Kramer mod Kramer*, hvor tilskuerens indlevelse og følelsesmæssige engagement er det primære mål. I stedet længes han efter den distance, man ofte oplever, når man ser på et maleri – betragteren står uden for værket, og dettes form træder selvstændigt frem.

Det betyder, at Greenaway heller ikke vil give sine personer psykologisk dybde ved at lade os få indblik i deres 'indre tilstand' (en mulig undtagelse er Kracklite i *The Belly of an Architect*, Greenaways måske mest selvbioграфiske film). Personerne fremstilles ikke som 'hele', men som todimensionale brikker i et rigtigt skakspil – uden at tillade nogen personlig interesse fra tilskuerens side. *Navnebrugen* antyder Greenaways intention i så henseende – de fiktive personers navn har som regel en medbetydning, som henspiller på deres funktion i plottet. Litteraturteoretikeren Philip Stevick mener inden for nyere litteratur at finde en lignende tendens, som signalerer et opgør med modernismens 'dybe' behandling af værkets personer. Denne tendens kan igen kobles til selvets problematiske situation i den kulturelle tilstand, vi kalder den postmoderne.³

I den forbindelse kan henvises til Alba Bewick (jvf. bilmærket Buick), som involveres i den bilulykke, hvor tvillingerne Deuces (=to) koner bliver dræbt i *A Zed and Two Noughts*. Vi møder van Meegeren, Vermeer-forfalskeren, som her både maler og 'opbygger' scener med bl.a. Alba udklædt som Vermeer-model. I *Drowning By Numbers* giver navnene Madgett, Smut og (3X) Cissie Colpitts associationer til ordene *magic*, *smart* og *culprit* (= synder, forbyrder). Personerne har ikke engang nogen selvstændig eksistens, men er hentet fra tidligere Greenaway-film, eller fra citerede malerier. Dermed må vi også godtage, at de til tider kan handle temmelig umotiveret: da den ældste Cissie bliver spurgt, hvorfor hun har druknet sin mand, svarer hun nølende, at han vaskede sig for sjældent, og at han havde hår på ryggen!

Både fortællingen – forstået som et lineært, logisk handlingsforløb med troværdige aktører – og den mere dybdepsykologiske fremstilling af en persons forhold til verden, er altså sat ud af spil som forenende princip i Greenaways film. Han må dermed udvikle sin egen metode for at strukturere sine films kaotiske sammensurium af digressioner, absurde indfald og filosofiske spekulationer. Formmæssige strukturer, symmetriske forhold og gentagelser bliver filmenes styrende principper. 'Symmetry

is all', siges det et sted i *A Zed and Two Noughts*. Alt er symmetrisk i en Greenaway-film, fra de enkelte billedkompositioner, over inter- og intraperpersonale forhold (Alba mister et ben i bilulykken og må få det andet fjernet for at bevare den naturlige symmetri), til de overordnede forhold i filmen, såvel form- som indholdsmæssige.

Trods det nærmest hysteriske forhold til symmetrier, gentagelser og andre åbenbart pålagte strukturer i filmene, bruges virkemidlerne ikke uden selviironi og humor, og slet ikke som skjult manipulation. Greenaway spiller med åbne kort, og det mere end nogensinde i *Drowning By Numbers*. Således holder han hele tiden tilskueren på en arm-længdes afstand, hvorved han håber at fremelske refleksion i bytte mod indlevelse. Refleksion over billedernes formelle kvaliteter, over vor evne til at se og forstå, over vor trang til at ordne verden – uden at man nødvendigvis skal fatte alt, hvad der præsenteres i filmene.

Men når de formmæssige strukturer, kompositionsprincipperne og de stilistiske virkemidler træder i forgrunden og bliver i den grad påtrængende, så klapper den traditionelle (og gammeldags?) distinktion mellem form og indhold sammen. Verdens mysterium ligger i det synlige, ikke i det usynlige, sagde Oscar Wilde. Det kan virke meningsløst at lede efter meningen 'bag', at tolke en Greenaway-film. Alt præsenteres på lærredet, det være sig malericitater eller de numeriske strukturer, som er grundlæggende for filmens form.

På lignende måde karakteriserer Greenaway-komponisten Michael Nyman, en central figur inden for den britiske musikalske minimalisme med stærke bånd til amerikanerne Steve Reich og Philip Glass, sin kompositions måde som en åbenbaring af de musikalske strukturer. En blotlægning, som han betegner som den postmoderne måde at lave musik på, modsat ældre komponisters iver efter at skjule kompositionsprincipperne.⁴ I Greenaways film bruges musikken ikke til at understrege stemninger i billedet – den korresponderer med billederne på et numerisk, strukturelt plan, med tilbagevendende motiver og musikalske vendinger.

Borges identificerede en gang værket i værket, drømmes indvirkning på virkeligheden, rejsen i tid og dubletten (the double, AA) som den fantastiske litteraturs grundlæggende virkemidler. 'Disse greb er både hans essentielle temaer – verdens, videns, tidens og selvets problematiske natur – og hans essentielle konstruktionsteknikker', siger James E. Irby om Borges.⁵ Særligt i sammen-

faldet mellem struktur, eller form, og 'dybere' mening, eller indhold, virker en sådan karakteristik også rammende for Peter Greenaway. Men også billeder i billedet, værker inden i værket, vrir det med i Greenaways film – Nevilles tegninger, Deuce-brødrenes film, Kracklites postkort og fotokopier. Og så selvfølgelig malerierne, som anvendes til scenedesign. Begge former for billedbrug er relevante tematiseringer af simulakrum- (eller narrebillede-) teorien, sådan som den er udlagt af Jean Baudrillard. Han kalder vor tid simulakrernes tid, hvor uendelige mængder af kopier og perfekte reproduktioner har ophævet originalen som gyldig størrelse og udvisket skellet mellem fakta og fiktion. Med sin tilsyneladende 'historiske' orientering skaber Greenaway et reflekteret og nærmest dagsaktuelt udtryk.

Fortællingen om Tlön præsenteres som en artikel skrevet i 1940 og er forsynet med et angiveligt syv år yngre 'Efter-skrift', hvor Borges skriver: 'For ti år siden var en hvilken som helst symmetri, der gav indtryk af orden – den dialektiske materialisme, antisemitismen, nazismen – tilstrækkelig til at henrykke folk. Hvordan skulle de kunne undgå at underkaste sig Tlön, det minutiøse, umådelige vidnesbyrd om en velordnet plan? Det er omsonst at indvende, at virkeligheden også er velordnet. Det er muligt, den er det, men i overensstemmelse med guddommelige love – jeg oversætter: umenneskelige love – som vi aldrig vil kunne fatte. Lad Tlön være en labyrint, den er dog en labyrint, der er udtænkt af mennesker, en labyrint skabt for at blive tydet af mennesker'.

At opleve en Greenaway-film er som at vandre gennem en labyrint bestående af kulturelle artefakter og filosofiske tankemønstre iscenesat på særegen vis, stablet side om side og kodet i flere lag. En labyrint udtænkt af mennesker – Greenaways labyrint af andre menneskers tankelabyrinter – hvis mening bestemmes af tilskuerens kulturelle baggrund og interesser. Tilskuerens vandringsproces efter 'trial-and-error'-metoden, en visuel gætteleg, som udgør en ny form for møde mellem film og publikum.

Tilskuerens forhold til filmen kan også sammenlignes med oplevelsen af et fikserbillede: hvor man står afgør hvad man ser (gå ikke glip af parallellen til filmskaberens forskellige forsøg på at ansøge og klassificere verden). Når man ser fx. *Drowning By Numbers*, står man frit til at fokusere på den 'side' af filmen,

man selv måtte ønske: man kan 'tolke' de psykoanalytiske farvetoner i forholdet Smut/Madgett og Cissie'rne; følge den mærkelige mordhistorie; lede efter tal fra 1-100; se hele filmen som en sort komedie (sådan er den markedsført i Danmark). Filmen er nærmest eksplicit konstrueret som et fikserbillede, og publikums deltagelse og valg af interessefelt er afgørende for oplevelsen og udbyttet. Moralisten vil ikke kunne finde meget at glæde sig over i Greenaways film, fulde som de er af grovheder, groteske vitser, respektløs omgang med alvorlige forhold, tilsyneladende fatalisme og pessimistisk 'verden-som-skakbræt-og-vi-kender-ikke-reglerne'-livssyn. Går man imidlertid ind på legen og accepterer instruktørens sidestilling af mytologiske, filosofiske og kunstneriske elementer med personlige manier, vulgære og morsomme indfald, kan man deltage i et unikt spil med vor historie og kulturelle ballast.

Labyrinten og fikserbilledet er velkendte metaforer for den postmoderne tilstand. I Greenaways verden tjener malerier og andre levn fra vor kulturhistorie som forbilleder for filmfortællingens labyrintiske og svimlende gang. En blanding af eventyr, historie, filosofi og selvbiografi, som er tro mod simulakrets princip: en højere sandhed findes ikke, eller er i alt fald usynlig for os. Som Borges selv kunne have sagt det.

Greenaway formår gennem sin ordensmani måske først og fremmest at vise os tilfældets betydning i verden, samtidig med at han aldrig afdækker tilfældighedernes skjulte princip (hvilket ville have været at give dem dødsstødet). Det gjorde Mr. Neville heller ikke – hans kategoriske, nøje afgrænsede tanke-system kunne ikke tømme virkeligheden for betydning. Vi er tilbage i den engelske have i det 17. århundrede og har vandret i cirkel. Det gør man ofte i labyrinter, har jeg ladet mig fortælle.

Oversat fra norsk af Eva Jørholt.

Noter:

1. Oversat fra den franske publikation DIS VOIRS præsentation af Greenaway, s. 115 (Paris, 1987).
2. Jorge Luis Borges: 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius', i 'Fiktioner', Rhodos 1969. (Oversættelsen lettere korregeret).
3. Stevicks fremstilling er at finde i kapitlet 'Literature' i Stanley Trachtenberg (ed.): 'The Postmodern Moment – A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts', London 1985.
4. En mere omfattende redegørelse for samarbejdet mellem Nyman og Greenaway kan læses i Nymans bidrag til DIS VOIR (se ovenfor).
5. Oversat fra Irbys forord til den engelske udgave af novellesamlingen 'Labyrinths' (Penguin Modern Classics, sidst udgivet i 1986), hvori bl.a. 'Tlön, Uqbar, Orbis Tertius' indgår.

Tretten sjæle – tretten tanker

af Maren Pust

For cirka tre år siden skrev Martin Zerlang i et temanummer af Kultur og Klasse om postmodernisme at: 'Kulturen har kappet forbindelsen til historien; arkitektur, kunst, ideer og politik hævdes at stå frit i forhold til historien. Ingen kan længere forankre interesser, mål og midler gennem henvisning til historien. Anything goes!'

– Det var imidlertid for tre år siden. Er postmodernismen i mellemtiden blevet 'post'? Er den helt yt – et historisk fænomen? Apokalypse og fin de siècle er i disse dage lidt slørede begreber i historiens tågedis. Den nyfigne afprøvning af postmoderne kunstudtryk som f.eks. *Nattens Engel* (Claus Bohm, Det danske filmværksted, 1981) har udviklet sig til en velkendt, håndværksmæssig form, indenfor hvilken nye eksperimenter kan se dagens lys.

Steen Møller Rasmussen har for nylig udsendt en film gennem Det danske filmværksted; den må siges at være postmodernistisk i koncept, struktur og indhold. En iscenesættelse af delvist selv-iscenesatte kunstnere – en sideordning af ukleppede sekvenser uden 'der-variant' – begyndelse eller 'og-så-levede-lykkeligt' – slutning.

Tretten – hedder filmen. Og så må man håbe, at ingen af de deltagende billedkunstnere er overtroiske, for titlen angiver netop antallet af kuverter på filmdigterens højbord. Kunstnerne har hver fået tildelt to minutter til, indenfor rammen af en ukleppet filmsekvens, at iscenesætte sig selv – at formidle sig selv. Steen Møller Rasmussen har defineret spillereglerne: ikke male, ikke tale, ikke klippe. Og han har gennem samtaler med den enkelte kunstner været visuel fødselshjælper for vedkommendes følelser og intuition.

Om det ligefrem har været under mottoet 'anything goes', at den enkelte har fået lov til at boltre sig, må stå hen i det uvisse. Eet er i hvert fald givet: a lot goes! Vi præsenteres allerførst for Anette Abrahamsson; hun gengives foran et filmfremvisningsapparat i negativ, og idet hun tænder for apparatet, ser vi en projektion af hende selv i positiv. Man har lov at tolke en sådan åbningssekvens som individets bevidste decentralisering af jeg'et, der først bliver positivt, når de projiceres ud til andre via en iscenesættelse. Den følgende sekvens er den

eneste i hele samlingen, hvori der optræder andre mennesker end selve kunstneren på billedsiden. Måske er det typisk for dansk billedkunst, at kun een ud af tretten udøvere vælger at se sig selv sammen med og i forhold til en befolkelse omverden. Eller måske er det, jfr. Baudrillards beskrivelse af 'ørkengørelsen' af rummet mellem fragmenterne i det totalt decentrerede samfund, blot i pagt med den globale tidsånd krav om lukkede kredsløbs udspil og modspil – men uden samspil. I sekvensen, hvor K.B. Simonsen spadserer ned ad Strøget i København i myldretiden, gøres den brede hob da også til genstand for en hyggelig, sund, dansk latter, idet vor kunstneren tilsyneladende går måltret fremad, mens alle øvrige fodgængere går mere eller mindre måltrettet baglæns!

Rækkefølgen af og konceptet for de enkelte sekvenser i filmen er afgørende for den harmoniske og homogene helhed, der rent faktisk opnås; og dog er det små afvigelser fra spillereglerne, der gør, at konceptet og dermed sammenhængen står klart frem. 'Ikke-male-reglen', kunne man lidt pernitent sige, bliver brudt i og med en sekvens, hvor Christian Lemmerz ses i færd med at modellere på en skulptur. 'Ikke-tale-reglen' ryger delvist i svinget, da Michael Kvium i en sekvens kører afsted på sin motorcykel – dét, der i første omgang forekommer at være åndedræt bag visiret på styrthjelmens blandet med motorens drøn, viser sig at være Poul Borum, der tager en dyb indånding, før han fremsiger et af sine egne digte.

Den fragmentariske struktur af ensvaluerede, autonome enheder giver filmen som helhed dét touch af postmodernisme, som efterhånden forventes at være i moderne kunst- og kulturformidling; og bag de enkelte ingredienser – billede, tekst, medvirkende, lyd – er mange 'rigtige' navne: den danske postmodernisme-debats 'grand old men' Per Åge Brandt og Poul Borum er fx repræsenterede med henholdsvis musik og digt. Og måske har den filmkyndige Erik A. Frandsen skævet lidt til Carsten Jensens 'Sjælen sidder i øjet', da han lod sig iscenesætte med øjet som eneste synlige kropsdel; sjæl får denne sekvens imidlertid udelukkende ved hjælp af den

ledsagende sang. Sangen udføres med charmerende spontanitet af Charly Jensen, der både har en 'smilende Sussi' og kong Volmers røv på repertoiret – og samme repertoire har ganske vist rødder tilbage til en historisk periode (60'erne), men bruges løsrevet fra den store historie som lyddekoration i denne lille: en historie om et øje, der blinker engang imellem – uafhængigt af lyden af en mandestemme, der synger.

Selv-iscenesættelsens totaludtryk knæsettes gennem filmsproget i *Tretten*. Filmen beviser så grundigt, at kommunikation via selv-iscenesættelse er ligeså betydningsdannende som mangt et talt eller trykt enkelt-ord. I selv-iscenesættelsen kan vi afkode tegn og afdække skjulte lag fuldt på linje med analysen af mere klassiske narratologiske forløb. Pigen, der vælger at præsentere sig selv på en hest – hun rider over en eng en dag, hvor lyset brydes blødt og melankolsk af en let regndis: Klicheen er næsten ligeså drivende som disen i billedet! – Og dog forestiller man sig nemt, at hendes kunst må indeholde natur, drifter, jord og en meget lang historie. Pigen er Nina Sten-Knudsen, der netop er kendt for sine billeder af stenøkser, ulve osv.

I filmens slutsekvens iscenesætter Lone Høyer Hansen sig selv som en slags postmodernitetens 'damen med lampen'. Hun stiller sig op dramatisk, dekorativ med en cirkelformet (Ikea?)-lampe i snor; langsomt begynder hun at svinge snoren, således at lampen bevæger sig i cirkler omkring hende selv. Fysiklærere må misunde hende tricket, der mest af alt minder om en pædagogisk fremstilling af månens bane omkring jordkloden. Snoren bliver imidlertid stadig længere, og til sidst knuses lampen mod gulvet – fin de siècle!

Den flotteste og mest mediebevidste sekvens står Lars Nørgård for; her formidles et mangetydigt budskab gennem filmmediets potentiale fremfor gennem den blotte fascination af samme. Sekvensen opnår – ved fx. at lade billederne spille sammen i 'lag', som afsløres et efter et – et teknisk højt niveau; den forbliver heldigvis ukrænket og uprætentiøs, og hæver dermed både sig selv og konteksten op i international klasse. Hans Holtens lydarbejde er ligeledes med til at hæve *Tretten* op i et luftlag, vi ellers ikke er så forvænt med.

Spil den igen og igen og igen, Sam!

Was that canon fire, or is it my heart pounding?
Of all the gin joints in all the towns in all the world, she walks into mine!
I remember every detail – the Germans wore grey, you wore blue.
Round up the usual suspects!

Udødelige repikker, som enhver movie buff uden et sekunds vaklen vil kunne henføre til hhv. Ilsa, Rick og Captain Renault, med andre ord til kultfilmen over dem alle, *Casablanca*.

Hvad har nu en klassisk Hollywood-film fra 1942 at gøre i et temanummer om postmodernisme? Hvis ikke engang *Casablanca* kan undslippe det altfavnende postmodernismebegrebs fangarme, så hører da alting op! Til beroligelse

af Eva Jørholt

skal det straks slås fast, at *Casablanca* ikke er, aldrig har været og sandsynligvis heller aldrig vil blive en postmodernistisk film, men det udelukker jo ikke, at man kan betragte den gennem postmoderne briller.*

Når netop *Casablanca* er en af de første klassikere, filmindustrien har valgt at udsende i ny 'colorized version', når

biograf- og TV-reklamer, nyere TV-serier og musikvideoer til stadighed kopierer udvalgte scener og replikker fra netop denne film, og når rekvisitter fra den nærmest har fået karakter af relikvier for gale samlere, så må det betyde, at filmen har et eller andet, som også kan fascinere et publikum i den postmoderne æra. Eet er imidlertid at konstatere *Casablancas* kult- (nogen ville måske gå så vidt som til at kalde det ikon-status, noget ganske andet er det at sige noget begavet om, *hvorfor* netop denne film i den grad er blevet 'not an easy film to forget'.

It's just like any other film, only more so...

At en person, et objekt, et kunstværk eller et massekulturprodukt bliver genstand for kultisk dyrkelse, unddrager sig en egentlig rationel forklaring. I sin bog 'Cult Objects' – der mest handler om kultgenstande såsom benzinøsende Zippo-lightere, ukomfortable jeeps, alt for dyre Levis 501'ere m.m.m. – forsøger Deyan Sudjic dog at opliste en række kriterier for et kulturobjekt: 'En kultgenstand må være masseproduceret. Eller i det mindste må form og facon give indtryk af, at genstanden er produceret af en maskine, selv om den ikke er det. Det afhænger af dens styrke til at undgå at se ud som om det er en genstand, som kun findes i ét eksemplar at den er et produkt af en fejlbarlig menneskelig hånd. Den må i det mindste give indtryk af, at der findes en uendelig mængde identiske kopier, hentyde til en universel form, som er uafhængig af dens skaber. Den fornemmelse, en kultgenstand giver, kan ikke desto mindre have noget tilfælles med det, som traditionelt håndværk udstråler. Den repræsenterer masseproduktion med et menneskeligt ansigt, maskiner, som har en personlighed, en identitet og kvalitet, som skiller den ud fra skoven af banale hverdagsgenstande'.¹

Casablancas instruktør, Michael Curtiz, der lavede over 100 film alene for Warner Brothers, er simpelthen indbe-

grebet af en håndværker på industriens betingelser. 30'ernes og 40'ernes hollywood'ske studiesystem, som *Casablanca* er et produkt af, bragte med sine rationaliserings- og standardiseringsformler filmindustrien så tæt på samlebåndproduktion, som det nu en gang er muligt, når hvert enkelt produkt nødvendigvis trods alt må være unikt. I en vis forstand kan *Casablanca* således siges at repræsentere den masseproduktion med et menneskeligt ansigt, som Sudjic taler om, men i så måde kunne man vel nok komme i tanker om andre film fra studiesystemets gyldne æra, som ville passe bedre til beskrivelsen. Hele hoben af egentlige genrefilm, herunder først og fremmest B-filmene, giver i højere grad end *Casablanca* indtryk af, at de findes i en uendelig mængde identiske kopier, hvorfor det (ifølge Sudjic) snarere skulle være dem, der var kultobjekter. Det er de da også i vidt omfang – man kan f.eks. tænke på den norske essayist og forfatter Kjartan Fløgstad's stadige fremhævelse af B-filmene som sand subversiv kunst² – og ikke mindst de allerværste af dem dyrkes intenst og beæres med egne Turkey-festivaler.

Casablanca er imidlertid langt fra at være en Turkey, og med det stjernegalleri, den kan prale af helt ned til birollerne (Conrad Veidt, Peter Lorre, Marcel Dalio) kan man næppe heller kalde den en B-film. På den anden side har den heller ikke ligefrem været produceret og lanceret som en filmhistorisk 'event' – som det skete med *Borte med blæsten* –

den blev det bare, hvilket har fået filmkritikeren Andrew Sarris til at kalde den 'the happiest of happy accidents' i filmhistorien.³

Med sine elementer af såvel romance som adventure og melodrama er *Casablanca* vel ikke engang en 'ren' genrefilm. Robin Wood henregner den til en (hjemmestrikket?) subgenre, som han kalder 'the-Americans-in-exotic-locale genre' hvori han også inkluderer bl.a. Sternbergs *Morocco* (1930), Hustons *Across the Pacific* (1942) og Hawks' *To Have and Have Not* (1944).⁴

Når *Casablanca* således i et vist omfang unddrager sig genreklassifikations-systemet, bliver det vanskeligt at se den 'masseproduktionskvalitet' i den, som Sudjic kræver af et kultobjekt, men at den har en personlighed, en identitet og en kvalitet, som skiller den ud fra skoven af banale Hollywood-film, kan der næppe herske tvivl om.

Spørgsmålet er bare, hvori denne særlige kvalitet ved *Casablanca* måtte kunne bestå. Ifald man i ordet 'mesterværk' lægger, at værket skal bære en mesters signatur, så falder filmen igennem. *Casablanca* har bare ikke det helstøbte mesterværkspræg, som kendetegner f.eks. to så forskellige film som John Fords *Diligence* og Vincente Minnellis *En amerikaner i Paris*. Kultdyrkelsen kan næppe heller tilskrives stjernerne Bogarts og Bergmans tilstedeværelse – selv om filmen med ganske stort sikkerhed ville være blevet noget helt andet med de oprindeligt planlagte stjerner: Ronald Rea-

* Artiklen er inspireret af et foredrag, Peter Kirkegaard holdt i Stråvanger i efteråret 1988.

gan og Ann Sheridan – for såvel Bogart som Bergmann har hver for sig lavet mange andre (og også bedre!) film, som ikke har opnået sammet ikonstatus. Man kan bare tænke på *Sternwood*

mysteriet, *Ridderfalken*, *Berygtet* og *Stromboli*.

Det særlige ved *Casablanca* må altså ligge i et eller andet 'limbo' mellem mesterværket og det masseproducerede

kulturindustriprodukt. Måske vi bedre kan indkredse det ubestemmelige, som har gjort filmen til kultobjekt, hvis vi vender os til Susan Sontag og hendes Camp-sensibilitet.

Moonlight and love songs, never out of date...

I sit indflydelsesrige essay 'Notes on Camp'⁵ slår Susan Sontag til lyd for en særlig form for æstetisme, en opfattelse af verden som et æstetisk fænomen, ikke i skønhedsmæssig forstand, men i henseende til artefakt og stilisering. Camps essens er kærligheden til det unaturlige: det kunstige og det overdrevne, skriver hun. Derfor vil megen Camp ofte fra et 'seriøst' kunstkritisk synspunkt blive betragtet som dårlig kunst og dårlig smag. Camp skal dog ikke vurderes efter de vanlige æstetiske smagsdommes målestok for god og dårlig kunst, for Camp er 100% æstetik. I Camp er stilen alt – stilen sejrer over indholdet, æstetikken over moralen og ironien over tragedien.

Ikke al 'dårlig' kunst og ikke al stil uden indhold er imidlertid Camp. Susan Sontag skelner bl.a. mellem naiv og intenderet Camp og hævder, at kun den naive, ikke-intenderede og dødsensalvorlige Camp er ren. 'Værket' må i udgangspunktet være præget af sin skabers seriøsitet, som blot er mislykkedes et sted undervejs. Heller ikke al forfejlet seriøsitet kan dog ophøjes til Camp – dertil kræves netop den rette blanding af det overdrevne, det fantastiske, det lidenskabelige og det naive; ellers degenererer det til kitsch. Det skal ganske enkelt være 'too much'! Camp-sensibiliteten kaster altså ikke alle smagsdomme overbord, men vil udvide den gode smags genstandsområde og insisterer på, at der findes en god smag i den dårlige smag.

Casablanca er ikke blandt de mange eksempler på kunstværker og massekulturprodukter, som Susan Sontag bærer med betegnelsen Camp, og den opfylder vel heller ikke alle betingelserne, men alligevel kan Camp-begrebet bringe os nærmere en forståelse af filmens kultstatus. Ingen vil vel finde på at kalde *Casablanca* høj kunst, mens flere nok kan blive enige om, at den mange steder kommer faretruende (eller befriende?) nær den dårlige smag. Max Steiners klischéladede musik, de talende soft focus-billeder af heltinden Ilsa og de lidet diskrete kamerakørsler ind på personerne, når det bliver rigtig følsomt – alt dette og meget mere til giver i passager filmen en egen dybsindig patos. Også replikkerne er sine steder et godt stykke

over strengen, eller, som Susan Sontag ville have sagt det: 'simply too much!' – jvf. f.eks. den 'rene' helt Victor Laszlo (bemærk fornavnet!) opsang til den i henseende til politisk engagement mere ramponerede Rick: 'Each of us has a destiny, for good or for evil. I wonder if you know that you're trying to escape from yourself, and that you'll never succeed.' Nej, Victor Laszlo kan man ikke føre bag lyset. Eller hvad med Ilsas forelskede udbrud til Rick under deres lidenskabelige romance i Paris, mens tyskerne marcherer ind: 'The whole world is crumbling, and we pick this time to fall in love.' Høj kunst eller god smag kan det næppe kaldes. Faktisk syntes Ingrid Bergman selv, at hendes 'lines' var så rædselsfulde, at hun beklagede sig over dem til pressen. Man kan nok give hende ret i, at en god del af filmens replikker er veritable stinkbomber, men samtidig må vi prise os lykkelige over, at hun ikke fik held til at ændre så meget som en linje i manuskriptet. Netop denne (sine steder ekstremt) dårlige smag er nemlig sandsynligvis en væsentlig grund til, at *Casablanca* i dag er kultobjekt. Det kan imidlertid nok diskuteres, om filmen er udtryk for mislykket seriøsitet.

Trods de undertiden stærkt patetiske scener og replikker virker det ikke, som

om hverken Michael Curtiz eller manuskriptforfatteren Howard Koch og tvillingebrødrene Epstein har taget værket vældig alvorligt. Dialogen er så absurd, og personerne så tilpas tvetydige, at *Casablanca* ikke kan samlines med seriøse budskabsfilm – ikke engang med seriøse budskabsfilm à la Hollywood, mislykkede eller ej. For Susan Sontag vil *Casablanca* derfor sandsynligvis ikke kunne komme ind under det, hun kalder ren Camp, men omvendt er den næppe heller intenderet Camp.

Fra sine skabers side er den formentlig blot tænkt som gedigen underholdning, tilsat lidt pikant politisk krydderi, som dog for det meste neutraliseres af replikkernes indbyggede humor og de mange indlagte comic reliefs, som f.eks. det ældre tyske ægtepar, der efter omsider at have fået visa til USA har besluttet fra nu af udelukkende at tale engelsk: 'Liebchen, eh sweetness heart, what watch?' 'Ten watch' 'Such much?'

Selv om *Casablanca* på mange områder kan gøre sig fortjent til betegnelsen Camp i Susan Sontags udlægning, kan den altså alligevel ikke helt udfylde begrebet. Men hvis *Casablanca* ikke er fuldblods camp, hvorfor synes vi så, den er så vidunderlig?

A kiss is just a kiss, a sign is just a sign ...

Umberto Eco har i artiklen 'Casablanca – Or the Clichés Are Having a Ball'⁶ givet sit bud på en forklaring. Som artiklens titel antyder det, mener han, at nøglen til forståelsen ligger i filmens veritable orgie af klischeé. Han påpeger, hvordan plottet er bygget op omkring en række evigtgyldige arketyper: Ulykkelig Kærlighed, Renhedens Triumf, Trekantdramaet, Civilisation versus Barbari osv. En af Ecos pointer er, at hvor gement banale film nøjes med at ty til en enkelt eller et par af disse arketyper, der har *Casablanca* begærligt gjort brug af dem alle på én gang. Til denne arketypesvir følger sig en sand mæskens sig i filmformidlede myter såsom 'den tvetydige eventyrer', 'asketen med en ulykkelig kærlighed bag sig', 'den ophøjede drunker' (altsammen forenet i

Rick), og 'den gådefulde kvinde' (personificeret ved Ilsa). Viderer henviser Eco til *Casablancas* hæmningsløse brug af filmhistoriens klischeéfyldte common places – 'They're playing our song', 'Sidste dag i Paris', grænsestationen ved ørkensens udkant, Fremmedlegionen, Grand Hotel osv. osv.

At filmen i den grad vrimler med klischeé, forklarer Eco med henvisning til dens produktionsproces: under optagelserne vidste hverken manuskriptforfatterne eller Curtiz (og derfor heller ikke skuespillerne), hvordan filmen skulle ende, hvorfor de blandede lidt af hvert fra Hollywoods velafprøvede repertoire sammen i den. Når dette ikke ender i ren kitsch, skyldes det ifølge Eco, at 'when the tried and true repertoire is used wholesale, the result is an architect-

ture like Gaudi's Sagrada Familia in Barcelona. There is a sense of dizziness, a stroke of brilliance'. Han mener, at klichéerne har overtaget filmen, taget magten fra dens skaber som et andet Frankensteins monster, og frembragt en helt ny og ubestemmelig dimension, som nærmer sig det sublime: 'When all the archetypes burst in shamelessly, we reach Homeric depths. Two clichés make us laugh. A hundred clichés move us. For we sense dimly that the clichés are talking *among themselves*, and celebrating a reunion. Just as the height of pain may encounter sensual pleasure, and the height of perversion border on mystical energy, so too the height of banality allows us to catch a glimpse of the sublime. Something has spoken in place of the director.' Med denne udlægning følger Eco sig ikke blot til rækken af postmoderne tænkere og kritikere, som vil udviske skellet mellem høj- og lavkultur (som f.eks. Susan Sontag), han kommer også ganske tæt på Sudjics bestemmelse af kulturobjektet som hentydede til 'en universel form, som er uafhængig af dets skaber'.

Den umådeholdne brug af klichéer og ublufærdige fisken i filmhistoriens store reservoir af koder, myter og common places kan, som Eco mener det, sikkert forklare meget af filmens fascinationskraft, men i betragtning af, *hvor* stor del af produktionen fra den hollywoodske drømmefabriks velmagtsår, der praktisk talt ikke er andet end mere eller mindre forskellige variationer over de samme klichéer, i større eller mindre doser, synes teorien om den sublime kliché-overflod heller ikke helt tilstrækkelig til at forklare, hvorfor *Casablanca* har fået en sådan særstatus. Til sammenligning kan det nævnes, at vor tids store kulturfætter Jorge Luis Borges aldeles ikke mente, at den ubevidste brug af klichéer gjorde Chaplins *Byens lys* sublim. Tværtimod. I en slags anmeldelse til tidsskriftet 'Sur' i 1931/32 skriver Borges således: 'Filmens ubrugelige idé tilhører en omkring 20 år gammel diffus sammen sætningsteknik: Arkaisme og anakronisme er også litterære genrer, det ved jeg; men den bevidste brug er noget andet end den ulykkelige fuldbyrdelse.'⁷

Der hvor *Casablanca*s klichéer skiller sig ud fra de øvrige Hollywood-film, er ikke så meget i arketyperne, men først og fremmest i dialogen, eller måske snarere i replikkerne, for det særegne ved *Casablanca*s replikker er netop, at næsten hver eneste af dem kan tages ud af sammenhængen og stå alene som et lille sublimt kliché-mesterværk i sig selv. Filmen er simpelthen en lang perlerække af glitrende one-liners, hvilket gør den i

allerhøjeste grad citérbar – et 'must' for en kultfilm. Man får undertiden nærmest indtryk af, at intrigen i et vist omfang blot fungerer som den snor, perlerne er trukket på.

Dette særtræk ved filmen, som vel i høj grad må tilskrives det forhold, at den er en slags mosaik af andre tekster i vid forstand, kan levere én forklaring på, at *Casablanca* er blevet så flittigt citeret, i alt fra Anders And-blade, reklamer og musikvideoer over Brødrene Marx' *A Night in Casablanca* og Woody Allen-filmen *Mig og Bogart* (Herbert Ross, 1972), til Tom Waits-sangen 'Bad Liver and a Broken Heart' og den postmodernistiske amerikanske forfatter Robert Coovers' lettere pornografiske gendigtning af den centrale natlige scene mellem Rick og Ilsa på Ricks kontor.⁸

Ifølge nyere æstetisk teori vil ethvert værk eller enhver tekst nødvendigvis basere sig på allerede eksisterende tekster, hvorfor det genuint originale værk ikke findes. Denne teori er generel, men synes at gælde i særlig grad for *Casablanca*. Ikke blot bygger den på et (efter beskrivelserne umanerligt dårligt – og vistnok aldrig opført) teaterstykke – 'Everybody Comes to Rick's', af Murray

Burnett og Joan Alison fra 1940 – og ikke blot er den blevet genstand for adskillige mere eller mindre tro remakes – *A passage to Marseille* (også instrueret af Curtiz, i 1944, og med Humphrey Bogart i hovedrollen) plus ikke færre end tre TV-udgaver: *Who Holds Tomorrow?* fra 1955, en serie på 8 episoder fra samme år, og en ny serie fra 1983 – ved sin klichébaggrund er den tillige på én gang en art collage af 'objects trouvés' og et reservoir, hvorfra man i eftertiden har hentet alskens former for citater. Er det på den baggrund muligt at omtale *Casablanca* som en original – og alle de efterfølgende henvisninger og remakes som kopier – eller er det ikke snarere sådan, at 'originalen' selv er en kopi, således at det oprindelige fortaber sig i en uendelig kæde af kopier?

En kinesisk æske uden en original i centrum; et reservoir af citatmuligheder; et artefakt, der ikke bekymrer sig om at virke hverken naturligt eller troværdigt – alt det er *Casablanca*, og det skulle jo nok i sig selv være tilstrækkeligt til at give den en vis fascinationskraft i en tid, hvor stil har forrang for indhold, og hvor intertekstualiteten og simulakret har overtaget det naturliges plads.

Here's looking at you, kid...

Casablanca byder imidlertid på mere 'genfundenes Fressen' for tilskueren i den postmoderne æra, nemlig ved sin narrative struktur og den plads, det bevægerum, som den tildeler sit publikum. Et udgangspunkt for en tilnærmelse til filmen ud fra denne synsvinkel kan vi f.eks. hente i Barthes' poststrukturalistiske 'tekstuelle analyse', som findes formuleret i bogen 'S/Z' og i essay'et 'Textual Analysis of a Tale of Poe'.⁹

Kort fortalt anskuer Barthes en narrativ tekst (hvilket i denne sammenhæng udlægges som 'en film') som et væv af forskelligartede koder, hvoraf nogle driver teksten fremad, mens andre fungerer som 'boller på suppen', i form af konnotationer, symboler og kulturelle henvisninger.

Barthes' tekstuelle analyse går nu ikke så meget ud på at påpege disse koders struktur i teksten, som på dels at afsløre disse koders struktur i teksten, som på dels at afsløre læserens/modtagerens andel i betydningsarbejdet, dels at udfolde enhver tekst som en stadig henvisning til andre tekster, til noget 'déjà vu, déjà lu, déjà fait, déjà vécu' (dvs. allerede set, læst, gjort eller oplevet). Ifølge Barthes er teksten åben, i den forstand at betydningen ændrer sig fra modtager til modtager

op igennem historien. Selv om altså ingen tekst har betydning uden en modtager, så er der alligevel forskel på, i hvor høj grad teksten indbyder modtageren til at deltage i betydningsarbejdet – Barthes skelner her mellem klassiske og moderne tekster, som han kalder hhv. lisible og skriptible, læsbare og skrivbare. At en klassisk tekst er lisibel, vil sige, at den er nittet sammen i et kausallogisk forløb, som læseren/modtageren nødvendigvis må følge frem til slutningen, hvor 'Sandheden' vil blive afsløret. Her er alt soleklart, 'naturligt' og entydigt, og selv om Barthes kan påvise, at 'naturligheden' også blot er et produkt af koder, så må han konstatere, at modtageren i vidt omfang føres gennem teksten. Når alt forekommer så naturligt, ansføres modtageren ikke til at standse op, undre sig og selv digte med/videre, men blot til at 'læse' det givne (hvilket altså i sig selv indebærer en vis aktivitet).

Anderledes med moderne tekster, som bryder med det logiske, 'naturlige' forløb. Her sættes modtagerens indarbejdede og naturaliserede kodeapparat på en hård prøve – det viser sig utilstrækkeligt, hvorfor modtageren for at få noget ud af teksten i høj grad selv må digte/skrive med.

De to tekster Barthes har anvendt sin analysepraksis på, er begge klassiske – Balzacs novelle 'Sarrasine' og Poes 'The Facts in the Case of M. Valdemar' – men i begge tilfælde dekonstruerer han dem og påviser, hvordan de netop henter deres styrke fra de steder, hvor de endtydige, kausallogiske nitter svigter, og teksten springer frem i fuld flertydighed. De indeholder begge visse ekvivokke elementer, som åbner for tilskuerens aktive betydningsproduktion og derfor nærmer den lisible tekst til den skriptible.

So far, so good! I det følgende vil vi frækt koncentrere os om en enkelt af Barthes' i alt fem kodetyper, nemlig den hermeneutiske eller enigmatiske kode, som Barthes også kalder Sandhedens stemme. På samme måde som et musikstykkets melodistemme danner den teksten/filmens skelet, hvorpå de andre koder hæfter sig.

I de fleste klassiske tekster vil der optræde en eller anden form for gåde eller i alt fald noget gådefuldt, som driver teksten fremad mod en løsning, Sandheden, der ifølge en underforstået kontrakt mellem tekst og modtager vil blive afsløret til sidst. Den hermeneutiske kode har med disse gåder at gøre – hvordan de formuleres og bringes frem til deres endelige løsning efter som regel undervejs at være stødt ind i en række forhalingsmekanismer i form af falske spor (MacGuffins, som Hitchcock ville have sagt), løgn og (selv)bedrag fra enten personernes og/eller fortællerens side, og i forhold enten til (andre) fiktive personer og/eller til modtageren. Som Barthes formulerer det, kan den hermeneutiske kode nemlig have flere destinationslinjer. Når disse krydses – og det ikke længere er til at udrede, hvem der lyver for hvem, hvad der er sandt og hvad der er falsk – eller når den hermeneutiske kode aldrig når frem til en Sandhed, så får teksten den ekvivokke karakter, som Barthes finder spændende.

I *Casablanca* optræder indtil flere gåder. Den første bringes på banen umiddelbart efter den autoritative fortællers introduktion. Vi ser og hører en politimand rundsende en melding til alle enheder om mordet på to tyske kurerer, der var i besiddelse af 'important official documents'. Meddelelsen slutter: 'Round up all suspicious characters and search them for stolen documents.' Den første gåde vedrører altså morderens identitet. Det viser sig imidlertid hurtigt, at denne gåde ikke er af større vigtighed i filmen, for næsten umiddelbart efter, da den tyske Major Strasser ankommer til Casablanca, får vi at vide, at politiet ved, hvem morderen er og vil

iscenesætte hans anholdelse samme aften i Rick's Café. Vi ved ganske vist endnu ikke, hvem den skyldige er, men også det gøres relativt hurtigt klart. *Casablanca* bygger altså ikke sin spænding på en traditionel kriminalgåde.

Allerede inden løsningen på denne gåde har filmen imidlertid sået en ny. I indledningen ser vi alle flygtningene skue længselsfuldt efter et af de magiske fly til Lissabon. I en bemærkelsesværdigt lang indstilling ser vi det flyve hen over et neonskilt, der forkynner 'Rick's Café Américain'. Hvorfor denne opmærksomhed? Hvad er der med den café, og hvem er Rick? Spørgsmålet berøres igen af Major Strasser, der efter at han er blevet informeret om den forestående anholdelse, udtaler, at han har hørt om Rick's Café og om Rick selv. Der klippes derefter til caféen, og Gershwin-toner afløser indledningens Max Steiner-mix af arabisk klingende musik og 'Marseillaisen': vi er kommet til Amerika, midt i Casablanca. Først efter en lang tour d'horizon rundt i lokallet, hvor mennesker af næsten enhver tænkelig nationalitet købslår om rejser til Lissabon og det forjættede USA, føres vi ind i det allerhelligste, spillelokalet. En hånd og et glas præsenteres i et betydningsladet close up. Hånden attesterer en check med 'OK! Rick'. Vi er altså langt om længe nået frem til den mand, som øjensynlig er kendt vidt omkring, men som vi endnu ikke kender. Kameraet trækker sig tilbage og afslører en cigaretrygende Humphrey Bogart, der spiller skak med sig selv mellem sjuskerne. Nærmest lidt modvilligt, træk-

kende pinen – og pirringen – ud med vilje, har filmen givet gåden et delvist svar – vi kender nu Ricks udseende, men ved stadig ikke, hvem han er, og hvorfor denne tilsyneladende amerikaner er cafévært i Casablanca.

På et tidspunkt spørger Vichy-regeringens gennemkorrumperte repræsentant, Captain Renault, Rick, hvad det var der bragte ham til Casablanca – 'My health. I came here for the waters.' 'Waters, what waters? We're in the desert.' 'I was misinformed.' Ricks undvigende og lakoniske svar lader os forstå, at han skjuler et eller andet vedrørende sin fortid. Renault spørger ved samme lejlighed, hvorfor Rick ikke vender hjem til Amerika: 'Did you abscond with the church funds? Did you run off with a Senator's wife? I'd like to think you killed a man. It's the romantic in me.' Rick: 'It was a combination of alle three.'

Gåden om Ricks fortid går som en rød tråd gennem hele filmen. Vi får en række svar, men ingen af dem særlig fyldestgørende. Faktisk bliver det aldrig helt klart, hvorfor Rick er på tyskernes sorte liste, og hvorfor han ikke kan vende hjem til USA. Filmen snyder os altså i en vis forstand ved til stadighed at holde liv i en gåde, som den aldrig besvarer. Sjusk, kunne man kalde det, men Barthes ville sandsynligvis have ment, at netop denne 'holden tilskueren for nar' ved ikke at overholde 'kontrakten' om en afsluttende løsning gør filmen herligt ekvivok og skiller den ud fra hovedparten af de klassiske Hollywood-film.

It's still a story without an ending...

Sammen med gåden om Ricks fortid er spørgsmålet om, hvem der skal benytte de to magiske pas, som blev stjålet fra de myrdede kurerer, filmens vigtigste 'gulerod' for at fastholde tilskuerens opmærksomhed. Også på dette punkt afviger *Casablanca* markant fra den klassiske Hollywoodfilms traditionelle entydighed. Ikke bare er den tvetydig, den spiller ud med en hel række af løsninger, som negerer hinanden i en slags labyrintisk spejlkabinet.

Rick har passene, men vil ikke udlevere dem til Ilse og Laszlo. Ilse opsøger ham en nat og forsøger at overtale ham. Først bruger hun Sagen (dvs. modstandsbevægelsen) som argument, og da det ingen effekt har på Rick ('I'm not fighting for anything anymore, except myself. I'm the only cause I'm interested in'), erklærer hun, at hun stadig elsker

ham og har gjort det siden hin stormfulde romance i Paris. Hun vil nu blive i Casablanca med Rick, mens Victor Laszlo skal rejse alene, siger hun. Lyver Ilse for at liste i det mindste ét pas fra Rick, eller taler hun sandt? Ingrid Bergmans spil tyder på det sidste, men de filmiske virkemidler synes at sige noget andet – en grell clair-obscur belysning (hidrørende fra lyskasteren på den fatale flyveplads!) deler hendes ansigt i en mørk og en lys side, og dette i forening med en bemærkelsesværdig indstilling af hende foran et spejl, kunne ifølge hævdvundne konventioner tolkes som en dobbelthed i hende. Desuden er vi kort forinden blevet præsenteret for en ung bulgarsk kvinde, som af hensyn til sin og ægtemandens fremtidige lykke er villig til at gøre noget unævneligt sammen med Renault for at få de nødvendi-

ge pas til det forfættede land. Det er ikke vanskeligt at se Ilsa's kærlighedserklæring til Rick som en parallel til den prostitutionshistorie – hensigten kunne hellige midlet.

Rick køber imidlertid (tilsyneladende, i alt fald) Ilsa's erklæring, hvorfor hun – og vi – tror, Victor Laszlo skal rejse alene. Dernæst ser vi – men ikke Ilsa – Rick i Renaults 'Palais de Justice' (sic!), hvor han fortæller, at han selv og Ilsa vil rejse bort, mens Victor Laszlo ved et snedigt komplot skal skaffes trygt af vejen i en koncentrationslejr. Vi, og Renault, har lidt svært ved at tro på denne historie – i betragtning af Ricks beundring for Laszlo – men Renault lader sig (tilsyneladende, i alt fald) overbevise, og ved Ricks og filmens finurlige blanding af løgn og sandhed bringes også vi som tilskuere til at tvivle på, at det vil ende som Ilsa (tilsyneladende, i alt fald) forestiller sig det. Den plan, Rick opruller for Renault, går nemlig ud på, at Laszlo skal frigives, og at Rick skal lade ham tro, at han vil sælge passene til Laszlo og Ilsa. Renault vil så kunne arrestere Laszlo for meddelagtigheden i mordet på kurererne.

Når vi kan tvivle på Ricks hensigter, hænger det sammen med, at han afslører Victors og Ilsa's dybe hemmelighed – deres ægteskab – for Renault, hvorved han bringer ikke blot Victor og Ilsa i fare, men hele det illegale net. Ved hjælp af en sandhed sandsynliggør Rick med andre ord over for Renault den plan, som siden viser sig at være løgn, men på underfundig vis vendes løgnen igen til sandhed. Når Rick nemlig til Renault siger, at han vil bilde Laszlo ind, at ægteparret Laszlo skal have passene, så fremstilles dette inden for rammerne af den falske plan som løgn og bedrag, men 'i virkeligheden' er det sandheden, eftersom det er Ilsa og Victor, der faktisk ender med at forlade Casablanca sammen.

Som nævnt i omtalen af den natlige scene mellem Ilsa og Rick følger den visuelle formidlingsform et element af tvivl til Ilsa's kærlighedserklæring. Der etableres her en gåde mellem film og tilskuer, og i mindre grad i forholdet mellem Ilsa og Rick. Det samme gør sig gældende, omend på en lidt anden måde, i forbindelse med de lumske planer, Rick afslører over for Renault. Vi kan, ligesom Renault, have vore tvivl med hensyn til rigtigheden af dem, men i modsætning til Renault har vi netop oplevet en tårevædet scene, hvor de to forudmødte elskende, Rick og Ilsa, tilsyneladende har genfundet hinanden. Ricks erklærede plan virker derfor på én gang mere og mindre gådefuld for os, end den gør for Renault: mere, fordi den er i direkte

modstrid med den plan, Ilsa netop har oprullet (at Laszlo skal rejse alene), og som Rick tilsyneladende annammede, og mindre, fordi vi dermed har bedre forudsætninger for at tolke den som en list. Men denne udlægning modsiges straks efter, da Rick sælger sin café til sortbørshajen Ferrari, idet salget synes at understøtte historien om, at Rick skal rejse bort med Ilsa, sådan som han har sagt til Renault. Hverken Ilsa eller Victor Laszlo overværer scenen mellem Rick og Ferrari, så de enigmatiske destinationslinjer går her udelukkende fra film til tilskuer.

Rick, og muligvis også Ilsa, fører altså de andre personer bag lyset på forskellig vis. Inden for det fiktive univers spinder den hermeneutiske kodes destinationslinjer et kompliceret væv. Men også tilskueren inddrages i det labyrintiske spil med sandhed og bedrag. Hvor hver af personerne kun har begrænset udsyn (på nær Rick, som er den der trækker i trådene og tænker 'for all of them'), og hver især tror fuldt og fast på én mulig udgang på historien, der har vi som tilskuere i det mindste overblik over komplikationerne, men det er et overblik, der så at sige opløser sig selv. De fiktive personer opfatter deres fiktive virkelighed som enkel og entydig, mens vi kan se, at de famler rundt i et spejlkabinet. Vi kan imidlertid bare konstatere spejlkabinettets tilstedeværelse, ikke knuse spejlene og finde en Sandhed bagved.

Da Ilsa og Victor Laszlo efter den gripende afskedsscene i lufthavnen er kommet vel ombord på flyet til Lissabon, synes alle brikker imidlertid at være faldet på plads: Rick har hele tiden talt sandhed til Victor Laszlo og ofrer nu sit livs kærlighed på Den Store Sags alter. Som han heltmodigt forklarer Ilsa (i en svada, der må kunne henrykke Susan Sontag): 'I've got a job to do, too, and where I'm going you can't follow. What I've got to do, you can't be any part of. Ilsa, I'm no good at being noble, but it doesn't take much to see that the problems of three little people don't amount to a hill of beans in this crazy world. Some day you'll understand that... Now, now... Here's looking at you, kid.'

Ilsa snøfter behørigt, mens Rick vender sig mod Laszlo og forklarer ham, hvordan Ilsa som 'devoted wife' har prøvet alt for at få passene, hvordan hun endog har prøvet at bilde Rick ind, at hun stadig elskede ham osv., men at deres kærlighed er et for længst overstået kapitel. Så når Rick giver passene fra sig, er det af hensyn til Kampen.

Vi sluger det hele råt, med åben

mund og polypper, ligesom Woody Allen i *Mig og Bogart*, men er Rick den ædle helt, han giver indtryk af at være? Er det hele så enkelt? Tilsyneladende ikke, hvis man lytter til Renaults kommentar til Ricks ædelmodige svada: 'What you just did for Laszlo, and that fairytale you invented to send Ilsa away with him. I know a little about women, my friend. She went, but she knew you were lying.' Ret som vi tror, vi har fået sorteret sandt fra falsk, knust 'the fun house mirror', slås benene igen væk under os. Den nys opnåede klarhed mudres atter til, ligesom Ilsa's sirlige håndskrift opløstes af den parisiske regn, da hun lod Rick og Sam tage 5-toget til Marseille alene. Hvis vi skal tro Renault, var Ricks erklærede motiver for at sende Ilsa afsted med Laszlo en 'fairytale', et bedrag. Men skal vi tro Renault, denne gennemført tvetydige person, som gennem hele filmen har talt i opportunistiske tunger, men alligevel på helt sin egen måde talt sandt? Det minder om det sofistiske paradoks: Een græker siger, at alle grækere lyver. Hvis han taler sandt, er hans udsagn falsk, dvs. han lyver, hvorved udsagnet altså alligevel på paradoksvis vis kan være sandt. Budskabet ophæver sig selv i en slags fikserbillede. Der synes ikke at være nogen vej ud af *Casablanca*. I symbolsk forstand kan man sige, at de famøse pas fungerer som en slags løfte til tilskueren om en vej ud af den hermeneutiske labyrint, men de viser sig at være MacGuffins, falske ledetråde, der i virkeligheden blot narer os dybere og dybere ind i labyrinten uden håb om nogensinde at slippe ud.

I sin 'Efterskrift til Rosens Navn' omtaler Umberto Eco tre typer labyrinter: 'Den ene er Theseus' klassisk-græske. I denne labyrint kan ingen fare vild. Man går direkte ind til centrum og dernæst fra centrum til udgangen. Derfor sidder Minotauros i centrum, for at historien skal have et formål, så det ikke blot drejer sig om en almindelig spadseretur. Spændingen opstår, hvis den ellers overhovedet gør det, kun fordi man ikke ved, hvor man kommer hen, eller hvad det er, Minotauros gør. Opløser man den klassiske labyrint, står man tilbage med en tråd i hånden, Ariadnes tråd. Den klassiske labyrint er selve Ariadnes tråd. Dernæst er der den manieristiske barok-labyrint. Opløser man den, har man for sig en slags træ, en struktur med talrige grene i form af blindveje. Der er kun én udgang, som ikke er let at finde. Man har brug for en Ariadne-tråd, hvis man ikke skal fare vild. Denne type labyrint er en *trial-and-error process*. Endelig er der netværkslabyrinten, den som Deleuze og



Guattari kalder Rhizo-labyrinten, hvor alle gange er umiddelbart forbundne med hinanden. Den har hverken centrum, periferi eller udgang, da den er potentielt uendelig.¹⁰

Foretager vi en løselig omplantning til filmens verden, vil man kunne placere traditionelle detektivfilm, f.eks. baseret på Conan Doyles, Agatha Christies og Dorothy Sayers romaner, som repræsentanter for den klassiske græske labyrint: en klart defineret gåde præsenteres og løses med usvigelig sikkerhed ved hjælp af Sherlock Holmes', Miss Marples eller Peter Wimseys logiske deduktion. Den klassiske fortællings hermeneutiske koder er Ariadne-tråden, som fører os igennem værket fra begyndelsen til slut. Noget anderledes forholder det sig med film noir-genren, i litteraturen repræsenteret først og fremmest ved Raymond Chandler og Dashiell Hammett. Her minder den hermeneutiske kode mere om Ecos manieristiske barok-labyrint: alle personer lyver for hinanden, og der må nødvendigvis en Sam Spade eller en Philip Marlowe til for at gennemtrænge bedragets tåger og finde vej til Sandheden, men den findes trods alt altid til sidst. Ved sit hermeneutiske morads kan *Casablanca* ligne film noir-genren lidt, men den adskiller sig fra den ved sit manglende 'answer to take care of all our questions'. *Casablanca* nærmer sig således i højere grad Ecos sidste labyrinttype, Deleuzes og Guattaris potentielt uendelige Rhizo-labyrint – i stedet for at præsentere os for gådens løsning bliver den snarere en fremstilling af løsningens gåde.

As Time Goes By...

Bygget op omkring klichéer og en hermeneutisk labyrint uden udgang, som *Casablanca* er, kan det umiddelbart undre, at så mange mennesker har set den, og at de ydermere øjensynlig ikke har haft problemer med at 'forstå' den. Imidlertid er det ikke filmen i sig selv, der etablerer en mening – denne skabes (naturligvis i dialektik med de elementer, filmen leverer) i tilskuernes hoveder, ud fra vores (kulturelt funderede) behov for at systematisere vores omgivelser, bringe orden i kaos. Netop ved sin kombination af uløste gåder og klichéer, der er så belastet af deres stadige brug i andre film og populærkulturprodukter, at betydningen nærmest imploderer og opløses, bliver *Casablanca*, i Barthes' terminologi, ekvivok og dermed skriptibel – dvs. den giver i højere grad end andre klassiske Hollywoodfilm rum for tilskuerens aktive meddigtning. Det kan være en væsentlig grund til, at *Casa-*

blanca fortsat kan 'sige' os noget – den siger nemlig alt og dermed ingenting. Den er et fikserbillede, en kasse, vi kan lægge et hvilket som helst indhold ned i. Hvis I vil have mening i det her, venner, så må I selv skabe den, synes filmen at sige.

Den eventuelle mening, vi måtte lægge i *Casablanca*, varierer derfor stærkt fra tilskuer til tilskuer og er afhængig af hans/hendes kulturelle referencerammer. Deraf følger også, at filmens mening (i det omfang, man kan tale om den dominerende 'mening') må veksle med forskellige kulturelle epoker. Ved filmens premiere i januar 1943 var det (i alt fald i USA) den almindelige opfattelse, at den handlede om USAs isolationistiske politik i forhold til 2. verdenskrig. I sin bog 'Talking Pictures' skriver Richard Corliss således: 'To a nation that had just entered the war and was considering the prospects with some reluctance if not resistance, *Casablanca* acted as both an explanation of its causes and an exhortation to America's young men to pack up their sweethearts in an attic trunk and smile, smile, smile – wryly, of course.'¹¹ Nogle gik så vidt som til at udlægge Rick som et billede på Roosevelt. Man henviste naturligvis først og fremmest til betydningen af *Casablanca* (Det Hvide Hus) og til den lange række af replikker med politiske undertoner (f.eks.: Rick - 'I'll stick my neck out for nobody.' Renault - 'Wise foreign policy!').

I slutningen af 60'erne var det klart, at filmen 'i virkeligheden' handlede om mandlig homoseksualitet. Ilsa's rolle reduceredes til en simpel genstand i det egentlige 'kærlighedsforhold' mellem Rick og Victor Laszlo. Samtidig var der så forholdet mellem Rick og Captain Renault. Der var sagen jo helt klar, ikke mindst under henvisning til Renaults karakteristik af Rick – 'He's the kind of man that ... well, if I were a woman, and I weren't around, I should be in love with Rick.' – og deres forening i filmens slutbillede.

I Woody Allen-filmen *Mig og Bogart* får vi endnu en udlægning. Den intellektuelle og bebrillede filmkritiker (!) ser Rick som indbegrebet af alt det, han ikke selv er: en Mand, der ved alt hvad der er værd at vide om 'dames', og som samtidig er både stærk og ædelmodig nok til at glemme sig selv og sine egne følelser, når der står større ting på spil. Filmene er en nostalgisk hyldelse til de store og rene følelser i *Casablanca*, samtidig med at den påpeger, at de ikke er helt efterlevelige i et intellektuelt New York-miljø anno 1972. Woody Allen ser imidlertid *Casablanca* gennem sine helt

personlige briller og tillægger filmen sin mening (vi kan bl.a. konstatere, at Captain Renaults mistænkeliggørelse af Ricks motiver til at sende Ilsa afsted med Victor Laszlo behændigt er klippet ud af den ellers næsten komplette gengivelse af *Casablancas* slutscene, som bringes til indledning i *Mig og Bogart*).

Alle tre modeller (der er sandsynligvis mange flere) er udmærkede fortolknin-ger/'meninger', men når det er muligt at få tre så forskellige og uforenelige (Roosevelt som skabsbøsse og he-/gentleman?) betydninger ud af én og samme film, skyldes det næppe, at denne er særlig rig på mening, men snarere, at den har så lidt, at det er muligt at lægge næsten enhver tænkelig fortolkning ned over filmens spredte elementer som en magnet og få dem alle til at vende i én bestemt retning, eller den modsatte, for slet ikke at snakke om en helt syvende!

En 80'er-læsning af *Casablanca* kunne eksempelvis fokusere på den måde, hvorpå fortid, nutid og fremtid bringes sammen i ét filmisk nu inden for det fiktive univers. Det gør f.eks. Robert Coover, som bl.a. stiller det eksistentielle spørgsmål: 'Does time really go by?', og lader Rick filosofere over tidens væsen, efter en saftig genforening med Ilsa: 'Is this how you, uh, imagined things turning out tonight?' he asks around the butt, smoke curling out his nose like thought's reek. Her cheeks seem to pop alight like his Café Américain sign each time the airport beacon sweeps past, shifting slightly like a sequence of film frames. Time itself may be like that, he knows: not a ceaseless flow, but a rapid series of electrical leaps across tiny gaps between discontinuous bits. It's what he likes to call his link-and-claw theory of time, though of course the theory is not his ... (...) Nothing has seemed right since she turned up in this godforsaken town; it's almost as though two completely different places, two completely different times, are being forced to mesh, to intersect where no intersection is possible, causing a warp in the universe. In his own private universe anyway.'

Som barn af vor tid kunne man også vælge at fokusere på det babelske eller måske rettere det babyloniske, tema (en yndet betegnelse for den postmoderne tilstand), som i filmen direkte kommer til udtryk gennem prog- og nationalitetsforvirringen, indirekte gennem fortællingens mange brudflader.

Eller man kunne se filmen som et billede på 'magtens implosion', qua dens fremstilling af et samfund baseret på roulettespillets arbitrære regler (jvf. Baudrillard og Borges-novellen 'Lotteriet i Babylon'¹²).

Disse 'meninger' – som ikke skal udvies nærmere på dette sted – kan sandsynligvis være lige så gode som de andre

– alt afhænger af øjnene der ser, og hvad de vil se.

If it's December 1941 in Casablanca, what time is it in New York? ...

Ja, det kunne f.eks. være september 1989, og stedet kunne for den sags skyld lige så godt være København eller noget helt andet. Casablanca, New York, København og hele perioden fra december 1941 (og før!) til oktober 1989 falder i en vis forstand sammen, når vi i dag ser filmen *Casablanca*. Kryptisk, javel, men forhåbenligt mindre, hvis vi lytter til følgende betragtning af Italo Calvino: 'En persons liv består af en samling begivenheder, hvor den sidste kan ændre betydningen af det hele, ikke fordi den tæller mere end de foregående, men fordi når begivenhederne først er indeholdt i et liv, så ordner de sig i en følge der ikke er kronologisk, men som svarer til en indre struktur. Man læser f.eks. i en moden alder en bog der er væsentlig for én; og det får én til at udbrøde: 'Hvordan kunne jeg leve uden at have læst den!' Og også: 'Det var ærgerligt, jeg ikke fik den læst som ung,' men disse udsagn har ikke meget mening, ihvertfald ikke det andet, for fra det øjeblik man har læst den bog, blir ens liv til livet hos en person som har læst den bog; og det betyder ikke noget om man har læst den før eller siden; for også det liv der gik forud for læsningen, antager nu en form der er mærket af denne læsning.'¹³

Ligesom Calvino altså mener, at det vi læser her og nu kan forandre hele vores fortid – eftersom vor opfattelse af denne er en konstruktion, der til stadighed ændrer karakter – på samme måde undergår eksempelvis *Casablanca* en stadig forvandling med alt det, vi måtte læse, se, høre og ellers opleve. For eksempel Humphrey Bogarts andre 'trench coat-film' (ikke mindst *Ridderfalken* og *Sternwoodmysteriet*); andre 'American-in-exotic-locale' film (især *To Have and Have Not*, hvor en række af skuespillerne og en del af problemstillingen går igen); brødrene Marx' *A Night in Casablanca*; Woody Allens *Mig og Bogart*; Umberto Eco; Robert Coover osv. osv. osv. – alle disse direkte referencer, samt naturligvis vore erfaringer i øvrigt, er med til at præge vor oplevelse af filmen, til at give den den mening, vi nu giver den. Og eftersom betydning først opstår, når et værk møder sin modtager, bliver det paradoksalt nok muligt at snakke om f.eks. Woody Al-

lens, Umberto Eco og Robert Coovers indflydelse på *Casablanca*.

Når *Casablanca* på den ene side i udgangspunktet læner sig tungt op ad andre, nødvendigvis tidligere, tekster (arketyper og filmklichéer), og vi på den anden side, 47 år efter filmens skabelse, indlæser alt, hvad vi måtte have læst, set og hørt af 'tekster' fra før eller efter 1942, så falder fortid og nutid så at sige sammen i ét nu, i det øjeblik hvor vi møder filmen. Da *Casablanca*, som vi har set, udmærker sig ved en særlig åbenhed i forhold til tilskueren, bliver det muligt at 'læse' den også i overensstemmelse med vor tids kulturelle strømninger, at dyrke filmen *netop* for dens mange klichéer og mangel på endegyldig mening, for dens uendelige kæde af kopier, hvor originalen fortaber sig fuldstændig osv. ... *Casablanca* leverer således i høj grad materiale til, at også et nutidigt publikum kan tage den til sig som et kultobjekt og dyrke den som udtryk for vor tid, for postmoderniteten. Filmens mening 'blows with the wind, and the prevailing wind happens to be' postmodern.

The wow finish ...

I novellen 'Pierre Menard, forfatter til Don Quijote'¹⁴ beretter Borges om den fiktive franske forfatter Pierre Menard, som i 1930'erne sætter sig for at genskabe udvalgte kapitler af Cervantes' 1600-tals roman i en fuldstændig identisk form. Om de to udgaver af romanen skriver Borges: 'Det er en åbenbaring at sammenholde Menards Don Quijote med Cervantes'. Sidstnævnte skrev for eksempel (Don Quijote, første del, niende kapitel):

... *thi sandhed er historiens moder og historien bedrifternes bevarer, et vidne om det forbigangne, en advarsel i det nærværende og en undervisning i det tilkommende.*

Redigeret i det syttende århundrede, redigeret af Cervantes, det 'ulærde geni', er denne opremsning blot en retorisk hyldet til historien. Menard, derimod, skriver: ... *thi sandhed er historiens moder og historien bedrifternes bevarer, et vidne om det forbigangne, en advarsel i det nærværende og en undervisning i det tilkommende.*

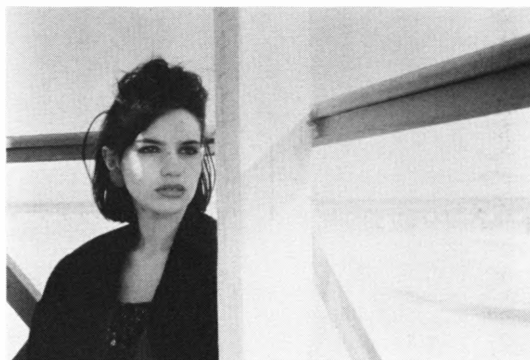
Historien, *moder* til sandheden; ideen er forbløffende. Menard, William James' samtidige, definerer ikke historien som en efterforskning af virkeligheden, men som dens oprindelse. Den historiske sandhed er, for ham, ikke det der skete; den er det vi mener, der skete. De sidste epiteter *en advarsel om det nærværende og en undervisning i det tilkommende* – er skamløst pragmatiske.

Også stilforskellen er iøjnefaldende. Menards arkaiserende stil – han er jo udlænding – lider under en vis kunstlethed. Det er ikke tilfældet med forgænger, som utvungent behersker sin tids almindelige talesprog.

Tænk, om det en dag skulle blive afsløret, at også *Casablanca* i virkeligheden er en nutidig, identisk gendigtning af filmen af samme navn fra 1942. En forjættende tanke, ikke mindst for den, der ser postmoderne elementer i den. Så heldig kan jeg vel næppe være, men uanset, så illustrerer Pierre Menard-eksemplet enhver analyses vilkårlighed sat på spidsen. Dette var blot *min* fiktion om *Casablanca*. Dermed har historien dog langtfra fået sin afslutning. Tværtimod: denne artikel er blot tænkt som 'the beginning of a beautiful friendship'.

Noter:

1. Deyan Sudjic: 'Cult Objects', Paladin Books, New York. Citeret i det norske tidsskrift *Samtiden* nr. 3, 1989.
2. Kjartan Fløgstad: 'Loven vest for Pecos – og andre essays om populærkunst og kulturindustri', Gyldendal Norsk Forlag 1981.
3. Andrew Sarris: 'The American Cinema – Directors and Directions 1929-1968', Dutton, New York 1968.
4. Robin Wood: 'To Have (Written) And Have Not (Directed)' i Bill Nichols (ed.): 'Movies and Methods I', University of California Press 1976.
5. Susan Sontag: 'Notes On Camp' (1964) i 'Against Interpretation', André Deutsch, London 1987.
6. Umberto Eco: 'Casablanca – Or the Clichés Are Having a Ball' (1977) i Marshall Blonsky (ed.): 'On Signs', Johns Hopkins University Press, Baltimore 1985.
7. Jorge Luis Borges: 'Brødrene Karamasov og Panserkrysseren Potemkin' (oversat til norsk fra 'Otras Inquisiciones') i *Profil* nr. 1-2/1986 - PROFIL.
8. Robert Coover: 'A Night at the Movies – Or, You Must Remember This', Macmillan, New York 1987.
9. Roland Barthes: 'S/Z', Seuil/Points, Paris 1970, og 'Textual Analysis of a Tale of Poe' (1973) i Blonsky (ed.): 'On Signs' (cf. pkt. 6).
10. Umberto Eco: 'Efterskrift til Rosens Navn', Forum 1985, p. 54.
11. Richard Corliss: 'Talking Pictures', Penguin, New York 1974.
12. Se f.eks. Jean Baudrillard: 'De la séduction', Editions Galilée, Paris 1979. Borges-novellen 'Lotteriet i Babylon' findes på dansk i 'Fiktioner', Rhodos 1969.
13. Italo Calvino: 'Hr. Palomar' (1983), Tiderne Skifter 1986.
14. Jorge Luis Borges: 'Pierre Menard, forfatter til Don Quijote' i 'Fiktioner', Rhodos 1969.



At være på overfladen

Om meningens dybde og forførelsens logik hos Jean-Jacques Beineix: en post-moderne refleksion af Steen Salomonsen

Æsteticisme, manierisme, ekstravagance, og i franske tidsskrifter har man talt om en 'falskhedens kraft'; det er betegnelser, der knytter sig til Jean-Jacques Beineix og hans film, *Diva* (1982), *Månen i rendestenen* (1983) og *Betty Blue* (1986). Beineix er med andre ord en instruktør med stil, kan ganske enkelt lave flotte billeder. En kvalitet, anmeldere (og publikum iøvrigt, er jeg overbevist om) synes fuldt ud at have taget til sig, men på samme tid som både dyd og skændsel.

Når man læser eller lytter sig til reaktioner på hans film, ser det virkelig ud til, at det er om en grundlæggende anerkendelse af en kvalitet, at snittet kan lo-

kaliseres, der former vurderingens sædvanlige poler af godt og skidt. Lidt skarpt (og en smule fiktivt) trukket op, så kan man sige det således, at hvor den negative part finder fodfæste ved at stille spørgsmålet: hvad er egentlig meningen? så finder den positive part sit ved udtrykkeligt at undlade at stille dette spørgsmål. Et forhold, der nogenlunde svarer til at gå i henholdsvis dybden og at forblive på overfladen. Og hermed er antydnet en problematik, der i selve sit anlæg er postmoderne.

Lad mig først gennemgå Beineix' film.

Diva

Ud over at være en visuel præstation er

Diva, Beineix' debutfilm, også en kriminalgfilm, der fortæller en elementært spændende historie. Den kombinerer altså det traditionsbundne og velkendte med det 'æstetiserende', hvilket man kan opfatte som meget fransk og har fået nogle til at tænke på Jean-Pierre Melville og hans gangsterfilm (*Eksperter i drab*, *Den røde cirkel* m. fl.) Begge sublimerer tradition og genre-referencer, der i underholdningsfilmen udfoldes som rå begivenheder, til et æstetisk plan, hvis overflade og særprægede mønster, ligesom løfter filmene ud af det velkendte for at snøre sig sammen om et univers, hvis love forekommer mystiske i forhold til den realisme, filmene ellers forlader

sig på. Lighederne er dog kun tilsyneladende. For hvor Melvilles univers beskriver en hel ceremoniel orden med spilleregler, der definerer personerne indbyrdes i et særpræget, skæbnebestemt mønster, så er det overhovedet mangelen på en tematiserende orden, der kendetegner Beineix' film.

Hovedpersonen i *Diva* er postbudet Jules, en ung passioneret operaelsker, der specielt er opslugt af filmens titelperson, hvis skønsang i sandhed viser sig at være unik, idet divaen aldrig har indvilliget i pladeindspilninger. Da Jules laver en pirat-optagelse under en af hendes koncerter, får han hurtigt en gruppe taiwanesiske gangstere på halsen, der har øjnet muligheder for at omgås copyright lovene. Denne historie krydres så med en anden, hvor en prostitueret lader sig dræbe som led i den hævn, hun vil tage over sin forbryderiske elsker, der viser sig at være politichefen; inden da når hun lige akkurat at smide et kassetebånd, indeholdende de kompromitterende oplysninger, i Jules posttaske. Ind i disse begivenheder væves så dels Jules møde med det eksotiske par, Lolita'en Alba og den Zen-dyrkende Monsieur Gorodish, som bliver hans redningsmand i de situationer, der tilspidser sig, efterhånden som Jules efterstræbes af både politiet (der skal opklare mordet på den prostituerede) og de forskellige gangsterbander. Og dels Jules' forskellige møder med divaen, hvoraf navnlig ét, der finder sted i skumringslys under triumfbuen, udgør et af filmens visuelle højdepunkter.

En fortælling, der måske kan forekomme indviklet, når den refereres, men som imidlertid afvikles klart nok. Filmen befinder sig således hinsides enhver avantgardistisk sprogforbistring; tværtimod, så udfolder den sin historie i overensstemmelse med et helt klassisk fortælleskema, som det kendes fra eventyret, hvor heltens gerninger, der skal føre ham mod prinsessen (i dette tilfælde divaens kunst og gunst), kompliceres undervejs af veldefinerede modstandere på den ene side, og siden bakkes op af lige så veldefinerede hjælpere på den anden.

Derimod er der filmens forskellige niveauer, hvor de forskellige personer befinder sig. Som Morten Kyndrup meget overbevisende har gjort rede for, i sin bog om 'Det postmoderne' (Gyldendal, København 1986) så er det bemærkelsesværdige ved disse niveauer, at de ikke passer sammen. Der er således Jules, det almindelige menneske, en helt plantet i hverdagen, spillet naturalistisk som et ankerpunkt for tilskueren; jeg siger med vilje ikke identifikationspunkt,

fordi hele filmens præg af noget uegentligt, distancerer den selvinvolverende tilgang.

Overfor Jules står så gangsterne, der forekommer parodiske, overspillede og belagt med gangster-klichéer næsten indtil det absurde. Alba er en fantasifigur, en slags pendant til eventyrets gode fe og hendes indflydelse på historien er af ren symbolsk karakter. Og Gorodish fremstår – i overensstemmelse med hans dyrkelse af mystikken – overskridende og mytisk. Han viser sig at kunne gribe suverænt ind og afgøre begivenhederne, men foretrækker sit eget univers; og når han griber ind tager det form af iscenesættelser, der udtrykkeligt henleder opmærksomheden på stilen, snarere end de mulige motiver af pengebøge, moral osv., der straks ville tildele ham en mere reel plads i fortællingens skema.

En række niveauer, der formidles af fortællingen, som fanger tilskueren ind, men da som helt formelt greb. Hvilket ikke betyder, at filmen er uden motiver – ledetråde af nogen slags, som bevæger niveauerne imellem.

Et motiv er således passionen; det er netop denne tilbøjelighed til at dyrke en ting lidenskabeligt, der sætter niveauerne: Jules' passion for operaen centreret om hans idol, og tilsvarende divaens kærlighed til sin kunst og hendes passionerede højtideligholdelse af det unikke i oplevelsen af den, hvormed hun distancerer sig fra de kommercielle love og sætter sig ud over reproduktionens tidsalder. Endvidere gangsternes perverse lidenskab for drabets udførelse, og endelig Gorodish, der er optaget af at få kunsten at smøre flutes til at gå over i Zen. Men det er passion, som holdes svævende i filmens univers, givet som den er i en række betydningsglidninger, som spiller med en egenskab uden at orientere den mod en endelig orden. Med Kyndrups formulering: personerne 'er passionerede i det de gør, men deres passioner overskrider aldrig fænomenet selv og lader sig derfor ikke indskrive i et overordnet mønster'.

Ligeledes med filmens mange symboler (hvoraf nogle er håndfast seksuelle), referencer og modsætningspar (kærlighed og had, luder og madonna, helt og skurk m.m.); de spiller på det velkendte uden at disse træk knytter sig egentlig tematisk sammen – de er ikke reelle, i betydningen retningsgivende for forhold, der ligger udenfor filmen selv. Det samme gælder filmens sensualisme: det bevægelige kamera, der kredser om detaljer, dramatiserer situationerne – et ekspressionistisk træk, iøvrigt – uden at finde begrundelse herfor i personernes ydre eller indre liv; det er den skinbarli-

ge overflade, iscenesat som tegnenes frie spil – niveauer og situationer, symboler og ting i betydningsdannende sammenkædning, mere eller mindre løsrevet en referentiel forankring.

Noget andet er så, at man strengt taget ikke kan tale om niveauer, for så vidt dette begreb underforstår et spring a la forholdet mellem virkelighed og fantasi, hvilket filmen slet ikke opererer med. Den udspiller sig på et enkelt plan, hvis sandsynlighed forbliver dens egen. Dvs. en fiktiv verden, og som sådan en mulig verden, men hvis sandsynlighed ikke fæstnes til en referent; dens referencer fremstår som sporadiske gennemskrivninger, betydninger, der spredes og aldrig samles, hvilket svarer til den postmoderne fordobling, der angiver et autenticitetstab fra den globale orden: Diva er ikke blot hyperreel (mere virkelig end det virkelige), men hyperfiktiv. Den tvinger følgelig sin modtager ind i spillet af betydning.

Månen i rendestenen

Månen i rendestenen forekommer at være en ekstremt mystificerende film: mere interessant som eksperiment betragtet end for sine umiddelbare kvaliteters skyld, og det er også som eksperiment, den har været tænkt af Beineix. Han har forklaret, at han lavede den ud fra den – berettigede – opfattelse, at spillefilmen oftest underordner billedet fortællingen. Han ville således udforske billedets egen kraft og søge at skabe en fremdrift gennem det visuelle.

En mulig udlægning af filmen har Beineix selv antydnet: den handler om en mand, der søger sin identitet – og bliver sindssyg. Vi følger havnearbejderen Gérard (Depardieu) i hans søgen efter sin søsters bestialske morder. En søgen, eller nærmere er det en tilfældighed, der fører ham i armene på den billedskønne, mystiske Loretta (Nastassia Kinski) – et sidestykke til den amerikanske *Film noir's femme fatale* – som måske, måske ikke, er hans søster, eller som måske blot er et drømmebillede, formet i erindringen om søsteren.

Historien anslår forskellige temaer: Forholdet mellem den store uopnåelige kærlighed og den kødelige (Gérards jaloux veninde på hjemmefronten); forholdet mellem proletaren og overklassekvinden – slummet og det bizarre miljø, Gérard lever i, kontra Loretas verden, hvor pragtpalæernes konturer tegner sig som fantasisofstre i horisonten. Hertil kommer som antydnet det incestuøse tema, hvilket bakkes op af det forhold, at *Månen...* i modsætning til *Diva* opererer med et drømmeplan; den stiller den tolkningsmulighed i udsigt at forstå en del af scenerne som Gérards hallucinationer fra hospi-

talssengen, hvor han ligger ovenpå et arbejdsuheld. Nogle af scenerne forekommer at være drømme (søsteren, der besøger ham, Loretta med overskåret hals), hvor andre scener sygner hen i det uvisse, og måske er filmen en bevidsthedsstrøm sat igang af den reklame for spiritus, der hænger udenfor Gérards hjem, og hvis slogan lyder: 'Try another world', som kameraet suggestivt zoomer ind på til slut. – En helt Bunuelsk labyrint.

Og samtidig er filmens verden et univers, hvis realitetsforankring kortsletter i symboler, pop-art, absurdistiske og et par enkelte impressionistiske motiver, samt melodramatiske stillån og filmcitatier i forskellige forejninger (hele det post-moderne 'patch-work'). En verden, der i den grad er 'be-tegnet' og hvori de forskellige planer udviskes i intertekstuelle myriader. *Månen...* er en symbolistisk vision, hvor billederne og hermed filmens grundlæggende 'som-om-virkelighed', bliver til rene fantasmagorier.

Betty Blue

Betty Blue, derimod, er en overmåde klar og umiddelbart meget traditionel fortalt film, der (omend kun til en vis grænse) byder sig til for indlevelse, indfølelse og nogen fælder endog en tåre over den gribende historie om forfatterspiren Zorg (Jean-Hughes Anglade) og hans møde med den livsbekræftende, antiautoritære og kapriciøse Betty Blue (Beatrice Dalle), der gradvist drænes for sin realitetsforankring, efterhånden som hun animerer ham til at tro på sit værd som forfatter, indtil hun synker hen i psykosen. En *amour fou*, hvis enkelte udskjelser som en syngende betjent og et klaver på et åbent vognlad, gengivet i ekstrem vidvinkel, ikke fornægter, at det stadig er muligt at fortælle en historie sammenhængende, – at 'hengive sig til de faste formers trøst', som Jean-Francois Lyotard har formuleret det (i en helt anden sammenhæng). En mulighed, der dog ikke kun beror på fortællingens pålydende, men derimod på ironiens stilfulde greb, – det greb, hvormed en gammel 'stor sandhed' (om kærlighed) lader sig indsætte på ny, så den kan simuleres med al sin fordoms intensitet. Når Beineix mod filmens slutning lader det elskende par omfavne hinanden i naturskønne omgivelser, oplyst af solnedgangens stråler, mens de læner sig op ad deres lækre gule Mercedes, så udstiller han ikke blot en række klicheer; han blotstiller dem, hvorved deres mangel på autenticitet forekommer så indlysende, at enhver henvisning til reklameæstetikens indvirken og i et større perspektiv, den emanicipation, der har frigjort bevidstheden for denne romantiske indpakning, egentlig bliver fuldkommen

overflødig. Istedet bliver det muligt at anskue sceneriet dekorativt, og det vil sige som fremtrædelser, hvis mening forlængst er brændt ud, men som tilføjes en formel sandsynlighed gennem den sensuelt søgende og erotisk ladede billedstil, hvormed filmen bøjer sit univers ind i det hyperreelle.

For filmen repræsenterer en tilsyneladende esoterisk verden; en verden der er forbeholdt de elskende samt den skabende forfatter, Zorg, som er filmens fortæller, hvis værk tager form til slut og tilsyneladende også undervejs igennem mindet om denne kærlighed (der symbolsk lever videre i skikkelse af en hvid kat, som taler til den skrivende Zorg med Bettys stemme). Måske er det endda hans fiktion om kvinden, vi har set og hermed netop simuleret.

Fortolkning og forførelse

Når Beineix' film er vanskelige at gå til ud over disse iagttagelser, er det fordi de inviterer til en hel anden tilgang end den uddybende kommentering og værkudlægningen, hvilket hænger sammen med at de i egentlig forstand er meningsløse meningsspredende. Det er film, der (bortset fra en vis dybdestruktur i *Månen...*) forbliver på overfladen og her spreder betydningerne ud, fremfor at stikke en sonde målrettet ud, så en udveksling kunne finde sted mellem filmen og den verden, som er vor. Filmene er bestemt ikke lukkede, men snarere decentrerede og aldrig fikseret om en mening.

Hermed blokerer de ikke blot for den såkaldt naive oplevelse, den der består i at man lægger sit hjerte i forløbet og lader sig hvirvle ind i denne verden, der kunne være virkelighed, hvis ikke det var fiktion; den blokerer også for den distancerede læsning, fortolkningen, hvilket som bekendt er kritikerens gebet – et forhold Morten Kyndrup endvidere har betonet – og som kan forklare meget af den irritation, Beineix' film vækker hos anmeldere. For både den naive læsning og fortolkningen forudsætter meningen, hvortil knytter sig en naturalistisk logik om grundlæggende orden, nærvær og tingenes inderste væsen, som alle fremtrædelser må kunne føres tilbage til. Mellem verden og sprogets iscenesættelse af denne, altså tegnet for denne verden, der bringer et repræsentationsforhold i stand, sætter denne logik et tvingende forhold: en ækvivalens eller en direkte årsagssammenhæng. Tegnene kan udveksles med mening, og med denne udveksling hentes væsenerne frem; jo dybere, des mere væsentligt, indtil der danner sig et billede af verden.

Her overfor står så det post-moderne (og en årelang diskussion, der er gået for-

ud) blandt meget andet for den fundamentale anfægtelse af meningens øjeblikstilstand; at tegnene ikke blot trækker meningerne frem, men også henviser til hinanden, peger væk fra sig selv og hen på det dybereliggende, der så selv bliver til overflade. En erkendelse af sprogets betydningsproducerende kraft, der også ligger til grund for begrebet om intertekstualitet indenfor litteraturteorien: teksten som et væv af andre tekster, ikke blot citation, men et spil herimellem, med og mod hinanden.

Hvor kulturen således forlader sig på en række udsigelsel af verden, hvis fiksering ethvert socialt fællesskab må forlade sig på, så har sproget – og generelt: tegnene og deres betydningsdannelser – også deres eget liv.

Ingen mening er derfor mere rodfæstet end at den kan flyttes eller rystes, hvilket selvfølgelig også trækker sig sammen om det æstetiske som refleksion og de æstetiske oplevelser. Susan Sontag polemiserede engang i sit berømte essay, 'Against Interpretation' mod fortolkningen; hans gerning mente hun, består blot i at omskrive værket til noget andet: når værket siger x, forklarer fortolkeren det med A, når det siger Y, så A osv., altså en række tilbageførelser mod ordenen, en præcis udveksling, men som ikke forklarer, den 'nervøsitet', kunstværket (det store) formidler.

Denne nervøsitet knytter også an til forførelsens logik; og forførelse – med Jean Baudrillard – vil netop ville at lade sig rive med af fremtrædelserne i deres sammenkædning, at blive ført på afveje, i et gensidigt spil, væk fra kommunikationens lige akse, som en slags rituel højtideligholdelse af det forhold, at selv meningen har en grænse.

Når meningen er løs bliver det intertekstuelle og forførelsen så på anderledes måde tvingende forhold og helt aktuelt med Beineix. For hans film kredser reflekterende om forhold, diverse sprogspil kan føre tanken ud i: det enestående, det guddommelige, den store kærlighed og skønheden – i den dybeste abstraktion; fænomener, hvis eksistens nok anes, men som alligevel ikke kan gribes på samme måde som meningen, hvis klare kode til gengæld ville forvandle disse baner til rene banaliteter og påstande. Men hvordan ændrer man en bundfældet praksis blandt modtagere og anmeldere? Det er en udfordring det post-moderne faktisk byder på og med Beineix som en anledning, – Beineix, hvis seneste film *Roselyne et les lions* har haft sin verdenspremiere, og hvis tilsynekomst på den hjemlige overflade naturligvis er ventet med spænding.

Tapre byeksistenser

Laurie Andersons egen koncertfilm over sit formidable sceneshow

I Laurie Andersons univers flyver borgerskabets tv-apparater, telefonrør, lampeskærme og stole rundt mellem fly, isbjerge og snefnug i computergrafikkens naive forenkling af tegnene. Materielle ting i en evig teknologisk kulde. Elementerne findes både som rekvisitter, som tekster og som tegninger på en kæmpestor videoskærm i det udstyrlæssede multimedie sceneshow i filmen *Home of the Brave* fra 1986. Men den er selv en traditionel koncertgengivelse med kombinerede studie- og liveoptagelser.

Home of the Brave er alligevel spændende, fordi Laurie Andersons sceneshow adskiller sig fra de fleste andre koncerter. Hvor tit har man ikke set bands begrave sig i neonlys og røgdampe, uden at det på nogen måde hænger sammen med deres tekster eller musik! Hos Laurie Anderson er form og indhold uløseligt forbundet. Tekster og optræden er nemlig en ironiseren over både hendes eget og samfundets mediemaskineri.

I sine tekster udleverer hun massemediesamfundet og fortæller os historier om forkvaklede, sårbare byeksistenser, der ikke mere kan kommunikere med hinanden, fordi sproget er ødelagt og maskinerne har lagt afstand imellem dem. Og samtidig fremstiller hun sig selv som den yderste konsekvens af et sådant samfund.

Hele showet indledes ved, at Laurie i keddeldragt og maske med forvrænget metallisk mandsstemme belærer os om computersproget DOTS. Med sin pegepind hævder hun skolemesteragtigt, at dette binære sprog, der kun består af de to elementer 1 og 0, er nøje forbundet med den menneskelige psyke: 'Nobody wants to be a Zero, everybody wants to be numer One'. Denne mentalitets- og sprogforenkling gennemsyrrer resten af showet: I lyssætningen afløser blå og rød hinanden, kun sjældent skinner den gule farve igennem. Kostumerne er ligeledes fortrinsvist holdt i disse to komplementærfarver, Laurie optræder skiftevis som mand og som kvinde, natursymbolerne veksler mellem hajer og isbjerge eller vulkaner og fugle. De følel-

af *Kassandra Wellendorf*

ser, Laurie synger om, svinger fra den ene yderlighed til den anden.

Alt bliver firkantet, præcis som tv-programmernes pædagogiske forenkling, tydeligt eksemplificeret i parodien på en spansk tv-quiz, *Smoke Rings*, hvor deltagerne spørges: 'Hvad er mest macho, en annanas eller en kniv – en skolebus eller en pære?' Hvis ja, så lyser den røde lampe, hvis nej, den blå. Så enkelt, så forfærdeligt et valg 'to be numer One or a Zero'. Sådant er valgene for de ensomme mennesker, der eksistentielistisk råber hey! ud i det tomme rum, ned i det sterile telefonrør eller ud til de imaginære fugle i den amerikanske verden, som man må være meget tapper for at leve i.

Laurie Anderson, der startede sin karriere som performancekunstner i begyndelsen af 70'erne, formår på scenen konstant at skifte fra den ene rolle til den anden. Hun er operatøren med tryllestaven, den, der trykker på knapperne og sætter maskinerne igang, hun er det fortabte magtesløse menneske, der synger om barndomsminder fra dengang sanserne og naturen stadig var intakte, og hun er maskinen selv: Laurie med en elektrisk pære i munden, Laurie, der drejer rundt med radaren, Laurie, der er fanget inde i tv-skærmen.

Også i udøvelsen af musikken kommer denne tredeling til udtryk: Laurie som musiker, når hun spiller på sin særegne Tape Bow Violin, Laurie som levende menneske, når hun synger og fortæller med sin normale stemme og Laurie som musikinstrument, når hun bruger sig selv som trommemaskine eller spiller klaver på sit slips.

Sproget som falliterklæring

Koncerten er bygget op, så den via gentagne eksempler på massemediernes menneskeprodukter bygger op til nummeret TALK NORMAL, hvor maskerne kastes, og musikerne træder ud af deres anonymitet iført farvestrålende tøj

og forklædninger som balletdansere og fugleskræmsler på en scene badet i gult lys. Intet er, hvad det hidtil har set ud til, guitarerne er bøjelige og ansigterne får liv.

Igennem hele showet har vi fået et helt sæt af løsrevne tegn kastet i hovedet, kryptiske japanske eller barnlige amerikanske, enten som tegninger eller skrevne ord på videoskærmen (der dominerer hele scenen og skiftevis bruges som bagtæppe, skyggeskærm eller til video og dias) eller som taleord, snart gennem Lauries mund, snart gennem en forvrænget mikrofon eller fra samplerbåndet i hendes violin.

Intet er virkeligt, alt er forvrængninger, klicheer, kopier eller kloner. I Lauries verden er ikke engang hun selv virkelig: 'I turned the corner in Soho today and someone looked right at me and said: Oh No! Another Laurie Anderson clone! And I said! Look at me! Look at me! Look at me!'

Maskiner kan ikke forføre

At Laurie svinger fra den ene rolle til den anden og konstant skifter dimension, gør, at hun kan overraske publikum gang på gang. Selv om hun oftest fremstiller sig selv maskinelt, får vi også hendes afdækkede menneskelige ansigt at se. Selvom hun spiller androgyn, formår hun at forføre sit publikum, hoppe ned blandt det og flirte, derfor hendes popularitet.

Maskiner kan ikke forføre, der må et menneskeligt aspekt til, et direkte blik eller et kropssprog, før forførelsen kan virke. Hele Laurie Andersons performance bygger på denne hendes forførelse af publikum. Paradokset er, at denne menneskelige kontakt, der er forudsætningen for hele hendes show, er udeladt i den filmiske gengivelse af koncerten.

For dem, der dyrker Laurie Andersons musik, men endnu ikke har haft mulighed til at opleve hende live, eller for dem for hvem bare synet af hende er nok til, at det svimler, er *Home of the Brave* gået hen og blevet en kultfilm. Men hvis man én gang har oplevet Laurie Anderson live, kan filmen godt virke en anelse skuffende.

Medier og postmodernisme

af Ib Bondebjerg

Faktisk er historien om medierne og postmodernismen allerede temmelig gammel – i hvert fald ligeså gammel som den modernisme, som postmodernismen hævder at være et opgør med. Allerede i sine skrifter fra 1960'erne peger McLuhan på en lang række af de temaer, som siden er dukket op i den del af 80'ernes medie- og kulturdebat, som vi har lært at kende som det postmoderne. I artiklen 'Den simultane verden', der stod at læse i tidsskriftet *Vindrosen* (nr. 2, 1967) er hans påstand ganske klart at massekommunikation i den traditionelle forstand, altså en form for ensartet og standardiseret kultur afsendt fra en sender til et stort udifferentieret publikum er på vej til at ændre karakter. Teknologien alene vil i højere og højere grad skabe muligheder for et mere og mere aktivt publikum, og de vil i forlængelse heraf i højere og højere grad opføre sig som individer, der vælger mellem mange forskellige programmer.

På samme måde som den senere postmodernisme har talt meget om fortællingens sammenbrud og om de narrative strukturers forandring og nedbrydning, så peger McLuhan på hvordan den individualiserede masse vil begynde at leve i en mere fragmenteret verden af billeder og små fortællinger. Den nye billedkultur, siger han, er præget af 'bratte sammenstød', af at verden ses som 'en verden af happenings', hvor 'tingene ramler ind i hinanden, uden at der opstår forbindelser.' Han peger også på, at de æstetiske former i den moderne billedkultur, ligesom f.eks. i den moderne, avantgardistiske roman, datidens 'nouveau roman' i Frankrig, mangler 'handlingens røde tråd'. (McLuhan 1967, s. 29 og 30)

McLuhan har således tidligt i tresserne, fordi forestillingerne allerede er udviklet i hans tidligere værker, foregrebet 80'ernes diskussion af musikvideoen, art-videoen og det almindelige skred i den fortællende film og tv-serie. McLuhan er samtidig helt på linje med den postmoderne medie-filosofi, når han ser dette som en positiv udvikling. Udviklingen vil ændre og aktivere folks oplevelses- og informationsmønster fra det mere passive, som har præget den

medieformidling der docerer og etablerer helheden for folk, til det mere aktive, som opstår når man stilles overfor et mere pluralistisk og fragmenteret mønster, hvor man selv skal vælge og selv danne den fraværende helhed og fortælling. Men McLuhans modernistiske tresser-horisont får ham samtidig til at se den historiske kontinuitet: hvad massekulturen er ved at nærme sig, en ikke-narrativ formidlingsform, det har allerede længe været afprøvet i den moderne billedkunst, litteratur og musik.

McLuhan kan således ses som en art tidlig *postmoderne medie-utopiker*, der ser den nye massekultur og de elektroniske mediers udvikling som en vej til at nedbryde gamle skel og strukturer og som i fortællingernes og ideologiernes sammenbrud ser en mulighed for at skabe en mere mangfoldig og engagerende massekultur. Men bag McLuhans optimisme lurer også en melankolsk tabsoplevelse. Den enkeltes berigelse er også tendentielt den enkeltes tab.

Skabelsen af en global medieverden bliver da pludselig hos McLuhan *både* en berigelse og en befrielse og et tyngende ansvar og tab. En befrielse fra det gamle massesamfund med dets standardiserede traditioner, meninger, former og roller og en berigelse via en pluralitet af former og roller, der kan vælges samtidig og er uden hierarki. Men et tab, fordi der egentlig er tale om et 'kunstigt paradis', som det kræver stort ansvar at styre og kommunikere i. Bag euforien over det kunstige kommunikationsparadis' globale fælleskab og den potentielle, individuelle frihed, det giver, lurer angsten for tabet af naturen og frygten for verden som et manipuleret show: 'Men pop-kunsten er et tegn på, at efterhånden som hele kloden omsluttes af en ny, menneskeskabt satellit- og informationsverden, så vil vi ikke længere have råd til at betragte menneskets boplad som noget, naturen har givet os. Vi må indse og tage ansvaret for, at hele menneskets omverden er et kunstprodukt, en kunstform, noget der kan iscenesættes og manipuleres på samme måde som Showbiz.' (McLuhan 1967, s. 39)

Informationssamfundets utopikere

Den simultane, elektroniske medieverden af bratte sammenstød og happenings uden en rød tråd, og den individualiserede og pluralistiske receptionsstruktur, som McLuhan utopisk forudså i 60'erne, spiller en central rolle ikke bare for den postmoderne mediefilosofi, som vi skal vende tilbage til, men også for informationssamfundets utopikere. I populær og meget gennemslagskraftig form er det formuleret i Alvin Tofflers bog 'Den tredje bølge' (da. udg. 1980). Mens den *første bølge* hos Toffler er traditionssamfundet før massemedierne og industrialiseringen, med den snævre og personlige horisont, så er *den anden bølge* det industrialiserede masse-samfund, der skabte de centraliserede og standardiserede massemedier. Medierne går på tværs af regionale forskelle og skaber den sammenhængende nation og derudaf massebevidstheden og masseorganiseringen.

I *den tredje bølge* bryder den elektroniske informationsrevolution imidlertid igennem, således at de traditionelle masseideologier og informations- og magt-strukturer bryder sammen. Det fører iflg. Toffler til de gamle massemediers krise. Både for de trykte medier, for radioen og tv forudser han en decentralisering og fragmentarisering, fordi teknikken nu muliggør et utal af små special-blade, lokale stationer og kabelstationer. Medierne kan nu rette sig mod mange små publikumsgrupper i det globale publikum, i stedet for det store massepublikum nationalt, eller i bestemte globale kredsløb. Med udviklingen af video, interaktivt fjernsyn og computerens fremmarch privat, i arbejde og undervisning, så ser han yderligere en mulighed for individualisering og aktivisering af det gamle, mere passive massepublikum.

Den nationale enhedskultur sprænges i nye, lokale gruppekulturer og på tværs af de enkelte nationer opstår der muligheder for at grupper på tværs af nationer kobles sammen, fordi det globale informationsnet kan koble mange små interessegrupper sammen til en

større. Toffler taler om en 'blip-kultur', hvor vi udsættes for 'forestillinger i små fragmenter, der er modstridende og uden sammenhæng, men som rusker op i vores tidligere tanker og ideer' (Toffler 1980, s. 175). I modsætning til den kritiske medieteoris advarsler om at den globale landsby i virkeligheden blot vil blive et globalt, kommercielt marked og et slaraffenland for de stærke kræfter der vil udnytte mulighederne for at skabe centralisering via vidt forgrenede monopoler, så taler Toffler som McLuhan optimistisk. Hans mediefilosofi rummer en utopi, der næsten pr. automatik vil føre den teknologiske udvikling frem mod en mere og mere varieret kultur med mange små delkulturer, hvor stadig mere frit stillede individer kommunikerer indenfor en stadig tættere informationsstrøm.

For Toffler fører udviklingen altså utvetydigt til nedbrydningen af de gamle kulturelle og informative skel, som han illustrerer ved at modstille den anden bølges generation med den tredje bølges: 'I stedet for blot at modtage vor åndelige model af virkeligheden, tvinges vi nu til selv at opfinde den og genopfinde den atter og atter. Dette læger en kolossal byrde på vore skuldre. Men det fører os også frem mod større individualisme. Personligheden bliver ikke en masse-personlighed, så lidt som kulturen bliver en masse-kultur'. (Toffler 1980, s. 176)

Baudrillard: simulering og hyperrealitet

De samme tendenser som vi har set hos McLuhan og Toffler ligger også indbygget i den nyere del af den postmoderne medie- og kulturfilosofi. Det fremgår både af Baudrillards bog 'Amerika' (1987) der ser hele den amerikanske virkelighed som et stort filmisk tegn, en slags kunstigt billedparadis i McLuhans forstand, og det fremgår af hans programmatisk artikler (i Foster 1987 og Woodward 1980).

Her taler han om en epoke 'den proteuske periode', som en periode, hvor subjektet kan lege med forskellige informationer, roller og fantasiverdener på sit eget, private, telematiske apparat. Individet bliver som den græske gud Proteus, der kunne forvandle sig hele tiden, men individet i den proteuske telematik er samtidig forbundet med et stort, sammenhængende netværk af medier og kanaler, der via feedback og flervejskommunikation sætter det foranderlige individ i forbindelse med et foranderligt fællesskab.

Denne grundlæggende ophævelse af individets grænser og grænserne mel-

lem det offentlige og det private skaber iflg. Baudrillard et helt ny og hidtil ukendt følelse af svimmel lyst og overvældende nærvær i en verden, der hverken er fantasi eller virkelighed, men netop både og, fordi grænsen er problematisk eller slet og ret ophævet. Denne nye ekstase, som Baudrillard beskriver i den første af de nævnte artikler, baserer sig altså på en flytning af mediernes reference til virkeligheden, til fakta, til substans og brugsværdi, således som vi er vant til at diskutere disse ting, når mediernes forhold til virkeligheden og modtagerens dagligdag står på dagsordenen. I stedet tegner Baudrillard billedet af et individ der ved skærmen og computeren eller sine andre telematiske apparater bliver herre over en rigt differentieret verden af fantasmer, forbrugsmuligheder og informationer.

Baudrillard bruger selv billedet af en mikrosatellit i kredsløb som metafor for det telematiske subjekts situation foran terminalen, der potentielt bringer ham/hende ind i hvilket netværkskredsløb som helst individet måtte ønske. Hjemmet bliver med andre ord til en satellit i kredsløb i en informations- og fantasiverden. For Baudrillard betyder dette samtidig enden på tegnets reference til virkeligheden, eller som han kalder det, den metafysiske dobbelthed, hvor tegnet dels referer til sig selv som kommunikativt tegn og dels til noget dybere, en bagvedliggende mening.

Af dette 'drab' på tegnets metafysik udleder så Baudrillard sine begreber om *simulering* og *hyperrealisme*, som han senere udvider til at være centrale elementer i hele den måde den moderne tv- og film-kultur æstetisk set er opbygget. I Baudrillards egen, snørklede formulering hedder det: 'Ophøjelsen af det hjemlige univers til en rum-magt (...) betyder enden på metafysikken (...) Hyperrealismens æra begynder nu (...) det der før blev projiceret psykologisk og mentalt, det man før i sin jordbundne tilværelse kun kunne leve metaforisk ud, altså på en bevidsthedsmæssig eller kunstnerisk-metaforisk scene, det kan nu projiceres ud i virkeligheden, uden metaforisk omvej, ind i et faktisk rum, som også er en simulation'. (Baudrillard i Foster 1987, s. 128, min oversættelse).

Baudrillards begreber om simulering og hyperrealisme bygger på en ofte gennemkommende tankegang hos informationsfundamentets utopikere: det telematiske subjekt og det integrerede hjem. Hvis man forestiller sig en sammenkobling af alle de eksisterende teknologier som faks, telefon, tv og computer i et omfattende net af regionale, nationale og globale kommunikations- og infor-

mationsveje, så har vi den teknologiske utopi bag postmodernismen. Individet rykker i centrum som et telematisk subjekt, der på engang for sig selv og via sin plads i det hjem, hvor hele teknologien er integreret, både kan være i sin egen verden, den han/hun selv vælger og samtidig være i forbindelse med hele verden.

Kløften mellem jeg og omverden og mellem det private og det offentlige synes altså her ophævet til fordel for en ny virkelighed, der samtidig synes at slette det gamle skel mellem den medierede virkelighed og virkeligheden. Menneket lever i en hyperrealitet, næsten mere virkelig end den gamle virkelighed, man havde begrænset adgang til, og kan i denne hyper-realitet simulere så mange virkeligheder og roller som han vil. Allerede nu kan man jo i computere simulere skibsbygninger og deres evne til at sejle, bilers evne til at køre, atomkraftværkers stabilitet og sikkerhed osv. Samtidig kan computeren jo også i stigende grad simulere ikke bare disse virkelige, fiktive verdener, men også fantaserede, fiktive verdener. Jeg'et kan blive hovedperson i sin egen fiktive verden, sit eget imaginære spil og kan således næsten direkte levendegøre fantasier, eller simulere fantasier, som før blev projiceret ud i romaner og tv-serier.

I denne proces, hvor teknologien skaber muligheder for simulering og hyperrealisme, peger postmodernisterne således ikke bare på ophævelsen af skellet mellem elitekultur og massekultur, fordi alle kulturformer bliver lige tilgængelige som retter på en flade, men også på en realisering af avantgardens gamle drøm om at ophæve grænserne mellem kunst og virkelighed. Baudrillard taler således direkte om at den elektroniske virkelighed og valgfrihed ophæver de kropslige begrænsninger og de sidste barrierer for frit at bevæge sig i tid og rum. Hyperrealiteten bliver mere virkelig end 'virkeligheden' og det simulerede mere konkret end sit forbillede. (Baudrillard i Foster 1987, s. 129).

Her har vi altså kimen til den forestilling, Baudrillard og postmodernismen fremfører, om at tegnene ikke længere refererer til nogen virkelighed, men selv danner kæder af simulerede virkeligheder, der refererer til sig selv i et uendeligt spil: den teknologisk skabte kommunikationsvirkelighed er blevet til en simuleret hyperrealitet. Denne konstatering følges ikke hos Baudrillard af nogen kritisk afstandtagen eller bekymring. Det er tværtimod karakteristisk at han både dyrker sammenbruddet i det sammenhængende og overskuelige menings- og informationsdannelser og

det dertil knyttede sammenbrud for de sociale og ideologiske bevægelser, hvis aktive protest nu bliver tavsheden eller det hedonistiske mediebrug.

Det stadig mere omfattende bombardement af nyheder, oplysning, fiktion og underholdning fører iflg. Baudrillard ikke bare til den sammenhængende menings forsvinden, men også til en informations entropi. Den øgede mængde af information ødelægger mulighederne for at overskue information. De sociale og meningsbærende strukturer af overordnet karakter nedbrydes og erstattes af mange små fragmenter og scenarier, som man kan bruge eller ikke bruge, som man kan gå ind i og ud af som man vil, og som man kan lade sig fascinere af, uden at spørge til deres betydning eller den sammenhæng de indgår i.

På sæt og vis gør Baudrillard sig her demagogisk til talsmand for 'the silent majority', han deponerer sin intellektuelle fornuft i en populisme, der blot understøtter tendenser til underholdning uden mening: 'Masserne forbliver skandaløst modstandsdygtige overfor dette imperativ om rationel kommunikation. De tilbydes mening, selvom det de vil have er underholdning. De bedste anstrengelser har ikke formået at få dem til at fokusere på sagens indholdsmæssige seriøsitet eller blot kodens vigtighed. De får meddelelser, hvor de kun ønsker tegn. De finder lyst i spillet mellem tegn og stereotyper og i alle former for indhold, så længe det resulterer i en dramatisk sekvens'. (Baudrillard i Woodward 1980, s. 145).

Det er et karakteristisk intellektuelt, romantisk træk ved Baudrillard som postmoderne intellektuel, at han på engang under- og overvurderer 'massernes' interesse for populærkulturen og mediefiktionerne. Han spejler sig i dem, og lader sig selv forsvinde, og samtidig projicerer han sin egen forestilling over på deres medieforbrug: hvorfor skulle ikke netop populærkulturen som en kombination af meningsfuldhed og fascination/dramatik stadig være en mere gyldig måde at beskrive massekulturens funktion på end den postmoderne påstand om sammenhængens sammenbrud? Den engelske medieforsker Stuart Hall har da også reageret skarpt imod forestillinen om 'implosion' og istedet peget på at der er tale om eksplosion: dvs. at det øgede medieudbrud følges af et øget receptionsberedskab, en mere varieret evne til at afkode hos publikum. (Hall 1986).

Det er derfor også påfaldende at der bag hele Baudrillards euforiske, postmoderne populisme alligevel gemmer sig en melankoli, en ubestemt tabsoplevelse af

samme karakter som hos McLuhan. I slutningen af den artikel, som er citeret ovenfor, spørger han sig selv hvorfor masserne, som han siger, stadig efter adskillige revolutioner og et stort politisk og demokratisk opdragelsesarbejde, foretrækker en fodboldkamp for en vigtig, politisk og humanistisk meningstilkendegivelse eller handling.

Ved slutningen af artiklen kan Baudrillard derfor virke som den trætte, kritiske intellektuelle, der opgiver sine tidligere 'illusioner' om publikum og overgiver sig til mediernes manipulation og markedslogik. Regeret og manipuleret bliver der under alle omstændigheder, og derfor kan man lige så godt opgive det stadig vanskeligere job, der består i at analysere kvalitativt og forsøge at bestemme de regler og sammenhænge, der styrer forholdet mellem tegn, modtagere og kultur. Således synes Baudrillards skjulte logik egentlig at være.

Lyotard: Postmodernisme og kritisk avantgarde

Baudrillard repræsenterer således en udformning af postmodernismen, der ender i laissez-faire og populisme, både i politisk og æstetisk forstand. Markedets og forbrugets overfladelogik erstatter i næsten bogstaveligste forstand den kritiske dybdetænkning og evnen til at se mediernes funktioner og informationer som meningsfulde, symbolske og kommunikative handlinger. Det forhindrer imidlertid ikke, at der i dele af den postmoderne kommunikations- og æstetikopfattelse og analyse bliver peget på centrale tendenser i den moderne mediekultur. Den postmoderne filosofi forbinder sig nemlig også med en ny type avantgardisme: den stadig mere avancerede blanding af koder og kommunikationsformer fra begge sider af det oprindelige store skel mellem elitekultur og massekultur, en brug af kli-cheer, tegn og strukturer, der både citerer, skaber nye æstetiske former og på et metakommunikativt plan sætter selve konstruktionen af virkeligheden gennem medierne i centrum.

Baudrillards på engang melankolsk opgivende og utopiske dyrkelse af den store, forskelsløse medie-simulering er på mange måder en slags troldspejl af den tidligere kritiske teori totale forkastning af den moderne massekultur, som én stor manipulation og forfølgelse af masserne. I den kritiske teori går der imidlertid en brudlinje mellem den gamle frankfurterskole-tese om massekulturen som bedrag, således som den f.eks. findes hos Adorno i 50'erne og 60'erne, og så en mere kritisk-utopisk mediefilosofi, som f.eks. den Enzensber-

ger tidligt gjorde sig til talsmand for (Adorno 1972, Enzensberger 1971). Det samme brud synes at gå ned igennem postmodernismen, nemlig mellem på den ene side den populistiske Baudrillard og den kritiske Lyotard.

Det er derfor heller ikke så mærkeligt, at der, trods f.eks. striden mellem Lyotard og Habermas (jvf. Jay 1984 og Rorty 1984), findes adskillige paralleller mellem den kritiske medieutopi hos Enzensberger og Lyotards postmoderne mediefilosofi. I Lyotards bog Viden og det postmoderne samfund (1982) er det da også karakteristisk at en udpræget sociologisk analyse af tendenser i videns- og informationsstrukturen i det post-industrielle samfund kombineres med overvejelser over den kulturelle transformation af både de narrative og modernistiske medie- og æstetikformer. Det er opløsningen af disse, eller rettere deres blanding i en ny medieorden og kulturel tilstand, som Lyotard finder karakteristisk for postmodernismen, som periode og tendens.

Lyotard peger i sin analyse på hvordan de meta-diskurser ('store fortællinger') der har styret videnskaben, (ud)dannelsen og kommunikationsformen fra det 19.årh. og frem, nu er på vej til at blive nedbrudt af den informationsteknologiske udvikling. Viden som informationsteknologien kan forarbejde og formidle vil blive skilt fra dannelsen og i stedet blive styret af markedet og andre lokale kræfter, end de der hidtil har båret institutioner og nationalstater. Lyotard peger ligesom Baudrillard på at der i denne proces ligger en slags befrielse fra det, der kan ses som noget tvangsmæssigt i meta-diskurserne og i den institutionaliserede dannelse og dens værdi-hierarki, en frigørelse som kan føre frem mod en anden og mere aktiv og åben måde at tilegne sig viden på.

Men denne udvikling ligger der kun som en mulighed, en mulighed for at teknologien giver os magten over vores egen måde at danne os selv på. Samtidig peger Lyotard, klarere end Baudrillard på at denne frigørelse meget let kan føre til en ny og stærkere binding. Den binding består i den effektivitetens terror, der ligger i at adgangen til viden, informationsteknologi og alle andre former for medieformidlet oplevelse nu i langt højere grad kan blive styret af penge, af markedets logik og af en global tendens, som vil bringe de multinationale mediegiganter på banen i endnu stærkere grad.

Lyotard kalder den legitimering, der enten udgår fra de moderne meta-diskurser eller fra markedets effektivitetskrav for *den performative legitimering*:

den foreskriver og definerer handlinger. Pointen i Lyotards analyse af den postmoderne kultur er imidlertid at argumentere for at det ikke skal blive disse legitimeringer, der kommer til at styre udviklingen, men det han kalder *den paralogiske legitimering*. Med begrebet paralogi ønsker Lyotard at pege på den form for interaktion og kommunikation, der dels hviler i sprogspil og spil i det hele taget og dels hviler på det han kalder den narrative viden.

Hvis de overordnede kontrakter og diskurser bryder sammen og bliver utidssvarende, så er det handlende og kommunikerende individ så at sige overladt til de lokale kontrakter, dvs. de der gælder for bestemte lokale grupper og kulturer. De legitimeres ikke ovenfra, men i kraft af spillernes praksis, den sproglige og kommunikative interaktionsform, der så at sige opstår og styres af de deltagende selv i det enkelte spil. Den universelle konsensus erstattes af den lokale konsensus. På samme måde taler så Lyotard om at de store fortællinger, de store ideologier, de institutionaliserede måder at homogenisere og skabe linearitet i diskurserne bliver erstattet af den narrative videns små fortællinger. Denne narrative viden har den folkelige populærkultur som model: myterne, eventyrerne, legenderne, vitserne osv. og den mere pluralistiske og uorganiserede måde at formidle viden og kommunikere på.

I analogi med f.eks. Habermas' utopi om den herredømmefri kommunikation og hans forsvar for den mere uorganiserede livsverden i forhold til systemverdenen (Habermas, 1981), og i analogi med Enzensbergers forestilling om decentraliseringen af magten over medierne og afskaffelsen af specialisten og den afsondrede kunstner og medieproducent (Enzensberger 1971), så taler Lyotard om spredningen af viden og kreativitet. Mod meta-diskurserne sætter han den kreative opfindsomhed i de små fortællinger, mod systemets overordnede logik sætter han de lokale sprogsplis logik og mod faren for teknologisk kontrol og kommercialisme sætter han de små gruppe-offentligheder, den frie adgang til informationer og den aktive mediebrug.

Lyotard taler ikke så meget i sin bog om den moderne visuelle kommunikation og dens forhold til disse generelle, postmoderne tendenser, men det er ikke vanskeligt at se, at hans begreber og analyser også peger mod de ændringer af de overordnede og narrative strukturer og den æstetiske fornyelse, der siden 80'ernes begyndelse har været meget fremtrædende både i de visuelle fakta-

genrer og fiktions-genrer. Indenfor fakta-genrerne bliver blandingen af fiktion og fakta stadig mere fremtrædende og dramatisering og visualisering træder frem foran det verbale og dokumentariske i traditionel forstand. Det vil sige, at der netop sker et skred i den traditionelle informations-diskurs og faktakode, at simuleringen bliver en accepteret del af den fakta-formidling, der før var bundet meget stærkt til bestemte dannelses- og vidensformidlingskrav.

På samme måde skal man ikke se så langt ind i den visuelle fiktions klassiske former, den fortællende amerikanske film, tv-seriernes standardformater osv. for at konstatere at de traditionelle narrative strukturer og næsten naturgivne fortælleformer og æstetiske udtryksmåder er under forandring. Der er klart kommet mere avantgardistiske træk i massekulturens standardformater, de store fortællinger er blevet mere fragmenterede, koderne fra de forskellige genrer og kredsløb blandes mere kreativt. Samtidig har der udviklet sig nye hybridformer og anti-narrative genrer, specielt i de korte videogenrer, der går til ekssererne i anvendelse af eksperimentelle billedelementer. Altsammen peger det mod en ny type avantgardisme, som man godt kan betegne en postmoderne avantgardisme, og som naturligvis rummer både kritiske og kommercielle tendenser.

Postmodernismen har altså fat i centrale elementer i den nyeste mediekultur og det informationssamfund, som er ved at udvikle sig mellem hænderne på os. Men både hos Baudrillard og hos den mere kritiske, reflekterede Lyotard er der en tendens til på engang at romantisere og overvurdere styrken i den individuelle modtagers frihed til selv at skabe betydninger og bruge medierne og teknologien efter sin egen logik. Dvs. at der omvendt er en tendens til at undervurdere både kommunikationens kollektive basis og de styringsmekanismer der er så tydelige på det globale billedmarked.

Lyotards besnærende tese om den narrative viden i hverdagsbevidstheden og den populære fiktion, der skal erstatte de store fortællinger, glemmer at vores hverdagskultur og -bevidsthed er sammensat af både specifikke erfaringer, fragmenter og en fælles, socialiseret viden. På samme måde er de populære fiktioner på den ene side præget af at forholde sig til vores subjektive og fortrængte bevidsthed, af spontane elementer og overskridelser, og på den anden side bundet til det kollektivt fælles, de narrative formler og klicheer, som er forudsætningen for både produktio-

nens og konsumtionens afvikling og succes.

Både medieproduktion og mediereception foregår som et spil mellem de individuelle og de sociale dimensioner. Selvom friheden til at skabe nye betydninger i princippet er uendelige, så bygger både produktion og reception på et væld af fælles koder og forestillinger. Disse er opstået på basis af styrende strukturer, dvs. de store fortællinger eller diskurser, der selvom de er nok så meget i krise, dog fungerer i familien, i offentligheden og i de medieinstitutioner der reguleres herfra og fra markeds kræfterne.

Man kan med andre ord sige, at selvom der sker skred i de store fortællinger, de legitimerende diskurser og de dominerende narrative og æstetiske formidlingsformer, så er samspillet mellem de store og de små fortællinger alligevel afgørende. De sociokulturelle makro-strukturer og de socialpsykologiske mikro-strukturer fungerer ikke i noget lineært determinationsforhold, men de spiller sammen – ikke mindst i tv-mediets og tv-fiktionens kollektive produktionsmaskine. Med deres påstand om implosion, fragmentering, simulering og hyperrealitet og i deres dyrkelse af den paralogiske kommunikation er den postmoderne mediefilosofi på sporet af tendenser i både den visuelle kommunikation og informationssamfundet som sådan. Men både den melankolske populisme og den kritiske avantgardisme rummer en romantisk tendens til at se bort fra makrostrukturernes uomgængelige betydning og magt.

Referencer:

- Adorno, Th.W. (1972): Kritiske modeller.
- Baudrillard, J. (1987): Amerika.
- Baudrillard, J.: The Implosion of Meaning in the Media and the Implosion of the Social in the Masses. (i Woodward 1980).
- Baudrillard, J.: The Ecstasy of Communication. (i Foster 1987).
- Enzensberger, H.M. (1971): Byggesæt til en medietheori. (I Vindrosen, nr. 3, 1971).
- Foster, H. (ed) (1987): Postmodern Culture.
- Habermas, J. (1981): Theorie des Kommunikativen Handelns. 1-2.
- Hall, Stuart (1986): On Postmodernism and Articulation. An interview by Larry Grossberg. (i Journal of Communication Inquiry, nr. 2 1986).
- Huyssen, A. (1986): After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism.
- Jay, M. (1984): Habermas and Modernism. (i Praxis International, vol 4, nr. 1, 1984).
- Lyotard, J.F. (1982): Viden og det postmoderne samfund.
- McLuhan, M. (1967): Den simultane verden. (i Vindrosen, nr. 2, 1967).
- McLuhan, M. (1967 a): Mennesket og medierne. (am. udg. 1964).
- Toffler, A. (1980): Den tredje bølge.
- Woodward, K. (ed) (1980): The Myths of Information. Technology and Postmodern Culture.



Et allerhelvedes perspektiv

Dybdeperspektivet gør flere planer skarpe på én gang. Hos Orson Welles danner planerne forskellige perspektiver og dermed en labyrint, som der her sættes dybdefokus på.

I Orson Welles oprindelige drejebog til *Processen* (1962), hans filmatisering af Kafka's roman, siger fortælleren i filmens start, at denne historie er inden i en anden historie – at det problem historien omhandler er bundløst, og der findes ikke nogen endelig forklaring til det. 'Føler De Dem tabt i en labyrint? Søg ikke efter en udvej. De vil ikke kunne finde den . . . Der er ingen vej ud . . .'

Disse ord kunne faktisk indlede alle de film, artiklen beskæftiger sig med, og da den tager Welles på ordet, gælder de

af Niels Aage Nielsen

egentlig også artiklen selv. Hvis der ikke er nogen udvej, har man ikke andet valg end at rette blikket fremad og forcere vejen. Der vil derfor ikke blive tale om at forklare Welles og hans fiktioner ved hjælp af hans biografi, hans epoke og samfund, de produktionsselskaber, han arbejdede for, samtidens instruktører el-

Citizen Kane; Parmigianinos Selvportræt; Kvinden fra Shanghai.

ler nogen andre ydre referencerammer. I stedet vil vi gå ind i hans film og blive i labyrinterne så længe som muligt. Hvorfor? Ja, hvorfor overhovedet lave film uden udveje? Måske håber vi i virkeligheden på en udvej når det kommer til stykket. Måske er det godt vi endnu ikke kan se den, og ikke kan være sikre på vi får den at se. Det kan være at fiktionen fører til en ny virkelighed, hvis man bliver længe nok i den. Virkeligheden kender man først rigtigt, når man ved hvad der er fiktion, og i vore dage

skal der muligvis en helt enestående suspense af virkelighedslængslen til, før man kan se den med friske øjne.

På en vis måde kan man sige at Welles overtrumfede Hollywoods fiktionsmaskine. I sine film satte han endeløse kædereaktioner igang af indbildninger som viste sig at være indeholdt i andre indbildninger, og det hele startede og sluttede egentlig kun et sted, nemlig i hans egen person. Marionetterne begyndte spillet når han tændte optageren og greb mikrofonen, og de sluttede i den omvendte handling.

I mange tilfælde greb filmproducenterne ind af kommercielle grunde og satte andre til at rette labyrinterne ud til enstrengede fortællinger med traditionelle slutninger. Det er blevet hævdet at Welles selv bidrog hertil fordi han ofte mistede noget af interessen for sine film allerede inden de var helt færdige. Det er ikke særlig overraskende, for man aner af det labyrintiske design i filmene, at de i en vis forstand ikke kunne gøres færdige.

Det egentlig overraskende er nok ikke at filmproducenterne ud fra markeds-hensyn forsøgte at klippe hans værker sønder og sammen efter at de halvhjertet havde udnyttet hans talent, men tværtimod at det labyrintiske design er så velbevaret som det er, trods alle de stupide anslag i normalitetens navn, der berettes om. På de følgende sider beskæftiger vi os med seks af hans kendteste film, og det vil som nævnt især dreje sig om de labyrintiske forviklinger, selv om det ofte vil gå ud over filmens handlingsgang fra start til slut. Den har der til gengæld tidligere været nok bekymring for.

Welles er mest berømt for sine dybdeskarphedsbilleder, d.v.s. optagelser hvor flere handlingsplaner på en gang opnår en stærk perspektivering. Det virker nærmest som om synligheden i billedet som ved hjælp af en optisk bælg strækkes ud, således at det fjerne kommer længere bort og det nærmeste tættere på uden dog at skade klarheden i billedet. Disse dybdeskarphedsbilleder er desuden ofte meget vinklede i f.eks. frøperspektiv, så tilskueren får indtryk af meget kompliceret, ja, labyrintisk information. Man får den tanke at hvis det ikke lykkedes at klippe hans labyrinter i stykker, og sætte dem sammen igen i overensstemmelse med gældende virkelighedsnormer, kunne det være fordi disse dybdeskarphedssekvenser opsummerede eller koncentrererede det labyrintiske design på en uantastelig måde. Som om hele filmens komplekse information var indfoldet i disse konstruktions-elementer på en måde, så de ikke

igen kunne rettes ud i enstrengede forløb. I stedet for at opfatte disse dybdeskarphedsbilleder som pynt eller udsmykning på fortællingen, skulle vi i stedet opfatte dem som grundelementer.

Fortællingen i fortællingen, fortælleren bag fortælleren, meningen der er pakket ind i en anden mening o.s.v. – hele denne kinesiske æske-problematik skulle vi opfatte som et visuelt koncentrat i dybdeskarphedssekvensen.

For en ordens skyld skal det her tilføjes, at der ikke er brug for nogen teknisk definition af dybdeskarphedsbilledet. Welles' anvendelse af det var ikke noget entydigt resultat af den tekniske udvikling. Således var flere af dybdeskarphedsbillederne i *Citizen Kane* ikke den berømte Gregg Tolands værk, men derimod dobbeltkopierede billeder. Jeg er kun interesseret i disse billeder ud fra tilskuerens position, og selvfølgelig som udtryk for en intention hos Welles, der kan kaldes *perspektivisme*. Dybdeskarphedsbilledet er et spørgsmål om synsvinkel og perspektiv, om det der ses i

Citizen Kane

Filmen begynder med Kanes død. Man husker det spøgelsesagtige slot, lyset der slukkes og tændes bag de høje vinduer, munden der siger 'Rosebud', den lille glaskugle med snevejret, der knuses, og sygeplejersken i den konvekse spejling. Hun træder ind ad en dør fjernt i rummet fra den store krop i forgrunden. Det sidste Kane ser inden han dør er den lille glasskal, og det sidste syn, der går gennem dette optiske legeme, er således af kvinden, der kommer for at lukke hans øjne.

Igennem dette lille prisme har Kane i sine ensomme stunder genopvækket fortidige oplevelser og indre levende myter, men her til allersidst må glassets magiske kraft vige for den mest elementære håndgribelighed.

Hvis vi tager den frihed at bøje filmens ender sammen til en cirkel, vil man huske, at det sidste man ser af Kane i levende live er passagen mellem hallens spejle. Først passerer hans spejlinger, og kun fordi den sidste spejling er den nærmeste, kan vi regne ud at dette må være ham selv i kød og blod. Døds-scenen afslutter dette døde løb mellem den håndgribelige mand og hans spejlinger. Selve filmens start med spøgelsesslottet kan derfor opfattes som hans egen erkendelse af situationen. Kane lukker sig jo på et tidspunkt ude fra verden i sit Xanadu. For en tid kunne han gøre myten om Kublai Khan til sin egen myte, men startsekvensens ældgamle,

perspektivet, og om hvem det er, der ser. I løbet af artiklen vil der falde nogle søgssvise bestemmelser af denne perspektivisme, og jeg skal ikke allerede her blokere læseren med tomme definitioner. I hver enkelt film indkredses en karakteristisk dybdeskarphedssekvens, som beskrives i en vekselvirkning med en mere generel tur rundt i den pågældende films univers.

Gentagelsen af dette mønster er sådan set det eneste metodeagtige i artiklen. De enkelte tolkninger er resultat af mit eget perspektiv, som er den enkelte tilskuers kreativitet iblandt kreativiteten hos alle filmtilskuere. Det afgørende er ikke det enkelte, partikulære perspektiv i sig selv, men derimod fastholdelsen af det. Ved at forcere perspektivet, gentage det og fastholde det, kan der opstå noget vedkommende af et totalt relativt fænomen. Indfaldsvinklen i artiklen kan derfor siges at være tilpasset til Welles' univers, der som man vil se er fuldstændig bundløst.

forfaldne og evige slot viser, at det efter hans død er ligegyldigt, om det er Kublai Khans eller Kanes myte. I bedste fald er myten hvermandseje, så derfor har Adgang Forbudt-skiltet mest af alt reference til hans egen forestående løsrivelse fra sin myte.

Da *News on the March* går igang med hans nekrolog, er det som om den myte, der havde været Kanes private ejendom, vågner op som en undertrykt enke til sin anden ungdom. Post mortem reportagen starter netop i Kublai Khan myten, og gør ikke noget seriøst forsøg på at specificere den egentlige Kane. Han havde to koner, mange aviser og blev betragtet som både kommunist og fascist. Til gengæld jubler myten over mandens død. Speakeren siger det bombastisk, lysavisen skriver det og lærredet dækkes af et THE END.

Nu er det at journalisten, Mr. Thompson, skal arbejde videre med at finde vinklen på, hvem Kane egentlig var. Redaktøren mener at Kanes sidste ord Rosebud rummer hele perspektivet på Kanes liv. Det er på sin egen vis i god overensstemmelse med branchens tradition at tro at sandheden rummes i et enkelt ord fra en mand, der var konge over den kulørte presse i en menneskealder. Det kunne ligeså godt være dette ene håndgribelige som alt det andet. Desuden siger en anden myte i forvejen at en mands sidste ord rummer sandheden om hans liv. Dette er en myte eftersom

sandheden med lige så stor ret kunne siges at være i hans sidste blik.

Men det sidste blik af sygeplejersken er en alt for håndgribelig ting til at kunne sende Mr. Thompson på research, hvorimod ordet Rosebud rummer uendelige muligheder, nemlig en myte som Kane i allersidste øjeblik fik sendt afsted. Pointen her er at Mr. Thompson starter sit perspektiv på Kane med noget konkret, et ledeord, og han forventer sig på en eller anden måde noget konkret eller håndgribeligt som resultat, men egentlig er det fiktionen der driver ham. Genstanden i hans research er en sammenfiltrering af det håndgribelige og det fiktive. Virkelighed og uvirkelighed i et. Faktum og indbildning under samme hat.

Grunden til at præcisere Mr. Thompsons opgave på denne noget snørklede facon vil forhåbentlig blive klarere i det følgende, hvor vi skal kigge nærmere ind i sammenfiltreringen af fiktion og håndgribelighed. Først det indtryk vi igennem Mr. Thompsons research får af mennesket Kane.

Som bekendt bliver han revet bort fra barndomshjemmet i en tidlig alder, idet han af skæbnen, moren og banken tildeles en rolle, der skal spilles fremover i livet. Heri er der ikke noget specielt at hæfte sig ved, for barndommen går pr. definition tabt i livets løb uanset omstændighederne ved dens ophør. Hvis disse omstændigheder senere får betydning er det fordi vanskeligheden ved at spille sin rolle på andre tidspunkter i livet ofte puster barndomsmyten op. Savnet af et ægte fundament bliver stærkt, når man mærker sin rolles tomhed. Det vil imidlertid være forkert at opfatte Kanes barndom, således som den skildres i filmen, som det absolutte referencepunkt i hans liv. Der er jo tidspunkter senere i hans liv, hvor hans rollebevidsthed svækkes, så han bliver et barn igen. En dag da han er på vej til et lager, hvor morens efterladenskaber opbevares (og hvor han garanteret ville have genset sin gamle slæde) møder han Susan. Hos hende bliver han pludselig et barn igen. Han laver skygebilleder på væggen, rækker med begge ører på en gang og bliver forlegen. Her hos Susan bliver barndomsmyten egentlig en stund til virkelighed, og han ville sikkert aldrig have fortruet at han endte hos Susan fremfor på lageret med den gamle slæde. Heraf kan vi se, at glaskuglen, som han trøster sig med da Susan har forladt ham, ikke nødvendigvis refererer til den konkrete barndom, men måske til første gang han så Susan. Ethvert mindeværdigt forløb har sin egen barndom.

Kanes karakter er at ville være barn

igen i hvert øjeblik ved at gøre sine forestillinger og myter til virkelighed, og det er det, han efterhånden får sværere og sværere ved, idet myten tenderer til at isolere sig som myte, og det håndgribelige til at isolere sig som klamt faktum.

Det starter da han får sin avis at lege med. I virkeligheden var der ingen krig med Spanien, men Kane skabere den med sine overskrifter. Hvis overskrifterne er store nok, er nyheden det også. Mr. Bernstein, der er en mand med sans for det håndgribelige, kommer med det afgørende argument til Mr. Thompson: at ellers ville USA ikke have fået Panama-kanalen. Der kom et resultat, og for Mr. Bernstein er det ligegyldigt, om det kom af sandheden eller af løgnen.

Det er imidlertid ikke ligegyldigt for Kanes nære ven, Mr. Leland, for hvem virkeligheden skal vokse frem af et sandhedsideal. Han vil fastholde Kane på hans principklæringer fra avisens første dage. Men Kane reagerer ikke ved over for Leland at vedkende sig sin ret til løgnen, men vil derimod også indfri sandhedsmyten i principklærningen.

På dette tidspunkt er han efter den politiske skandale som guvernør-kandidat i færd med at gøre Susan til en stor operasangerinde selv om hun ifølge ekspertudsagn ikke har en tone i livet. Dette er ikke i sig selv noget vanvittigt projekt, for når Kane kunne gøre en krig til virkelighed, skulle han vel også kunne gøre Susan til operasangerinde. Han betragtede hende som et gennemsnit af den amerikanske befolkning, hvilket umiddelbart måtte være en oplagt mulighed for at få folk til at elske hende, altså give publikum det, det selv er – i form af opera. For en konge over den kulørte presse er dette glasklar logik, og projektet slår fejl, fordi Kane svigter logikken.

Han føler sig tvunget til at imødekomme Lelands og eksperternes krav om sandhed og gøre den til virkelighed. Han skriver derfor selv den anmeldelse, der ødelægger Susans karriere. Løgnen kommer som bekendt først ind i verden, når en sandhedsapostel dukker op og udpeger den. I dette tilfælde spiller Kane selv rollen. Men det er bemærkelsesværdigt, at han ikke gør det, fordi han elsker sandhed således som Leland. Han gør det derimod, fordi han elsker at gøre indbildning til virkelighed – i dette tilfælde nogle hastigt nedskrevne ord på et krøllet stykke papir.

Hvis projektet med Susan egentlig var realiserbart – hvad han selv mente – og han saboterede det, fordi han ville bevise, at de indbildte fraser på et krøllet stykke papir kunne virkeliggøres, har han altså ud fra falsknerens trang til at

forbytte indbildning og virkelighed spillet sandhedsapostel og på absolut måde delt verden i løgn og sandhed. Dermed har han sat sig selv stolen for døren, og lukker sig inde i Xanadus tomme myte. Sammenfattende kan vi sige, at virkeligheden som genstand i Kanes foretagssomme hænder er levende, så længe den ikke rives ud af sit fiktive hylster. Endvidere at denne i Kanes hænder på en gang levende og falske virkelighed egentlig ikke overtrumfes af sandhedens repræsentanter. For det er ikke Leland, der skriver anmeldelsen, det er Kane selv. Det er det falske, der overtrumfer sig selv i sin udfoldelsestrang.

Kane ender sit liv som en stakkels ensom mand, der er splittet mellem løgn og sandhed, myte og virkelighed, fiktion og håndgribelighed. Ikke engang en hyggelig picnic kan han gøre til virkelighed.

Denne rekonstruktion af Kanes karakter og skæbne, er baseret på vidnernes udsagn til Mr. Thompson. Når vi mener at aviseringen endte sit liv i en splittelse mellem tom myte og kold håndgribelighed, så er det ikke nødvendigvis sandheden, men kan også være en myte om Kane, som vidnerne skaber efter hans død.

Vi kender blot Kane's eget perspektiv på sit liv igennem det, vidnerne beretter om ham. Hver af dem søger tilbage i hukommelsen til et tidsrum, hvor de kan sige dette eller hint om Kane, og om den måde, han opfattede sig selv. De forskellige vidner siger hver især noget om en afgrænset periode i hans liv, og rækkefølgen er ordnet således, at vi samlet får et fuldstændigt kronologisk billede af hans liv. Den eneste brist, der er i dette system, er at ingen af vidnerne kan dække hele hans liv. Ganske vist generaliserer de gerne, men det er tydeligt at deres hukommelse koncentrerer sig i erindringer fra tidspunkter, hvor bølgerne netop for dem gik højest, og det vil naturligvis præge deres generaliseringer. De fortæller alle om situationer hvor det netop var dem der var tættest på Kanes livsudfoldelse eller anderledes formuleret: hvor han for dem var mest sig selv, og udfoldede sig helt i overensstemmelse med det billede, de nu sidder tilbage med af ham.

På den ene eller den anden måde sidder de alle tilbage med et billede. Mr. Bernstein sidder således under et kæmpestort portræt af Kane, mens de andre vidners billeder er mindre figurative. Den gamle Leland påstår han kan huske det hele, og mener endog at hukommelsen er en forbandelse. I praksis er han mest optaget af den håndgribelige tanke om en god cigar, og en stor del af det,

der fremstår som hans erindring kan han umuligt selv have overværet. Han genfortæller vel blot hvad Kane røbede til ham om sine hemmelige møder med Susan.

Det er interessant at sandhedsapostlen Leland, som fik Kane provokeret til at tjene sandheden, nu bagefter sidder og kolporterer de fantasifulde beretninger, han i sin tid fik af Kane. Det var dengang ved hjælp af hukommelsen om principerklæringen, at han fangede Kane i falskneriet med Susan. Nu er han en gammel falskner i sin egen hukommelse, eftersom han udgiver det for sandhed, som han kun har på anden hånd fra Kane selv.

Det er nu fremgået, at 'objektet' Charles Foster Kane ikke findes for eftertiden. Ligesom han i levende live var mange facetter samtidig, er han det også for dem, der har overlevet ham. Død eller levende er han en variation af mange træk. Søger man hans håndgribelighed, vokser han som fiktion. Som fiktion er han fascinerende, men det er det håndgribelige, man eftertragter. Det er denne avis-konges væsen ikke at have noget væsen. Men når der ikke er noget væsen i mennesker og ting, findes der logisk nok heller ikke fremtrædelsesform eller illusorisk skin, for hvad skulle skinnet kunne bedrage.

I Welles' perspektivisme bliver 'objektet' til facetternes spil og intet andet. Det er ikke på grund af subjektet, at objektet får denne flydende status. Der er ikke noget i vejen med Mr. Thompson og hans vidner. Ganske vist er de tre fra mediernes egen verden, den fjerde er fra show-biz og Mr. Thatcher kroner som børs-mægler dette selskab af eksperter udi forvandlingernes kunst. Men den grundlæggende problemstilling ville have været den samme, selv om en præst eller en embedsmand fra det offentlige havde blandet sig med dem.

Som tilskuere er vi selv de sidste subjekter i rækken. Vi er de sidste til at erfare denne objektsproblematik, da vi præsenteres for den håndgribelige slæde kort før den forsvinder op i den blå luft. Egentlig er slæden ikke den sidste håndgribelighed i forbindelse med Kane. Det er derimod det sidste Adgang Forbudt-skilt. Måske betyder skiltet det, der står på det, måske er det blot et stykke inventar.

Er det blot et stykke inventar, er det selvsagt meningsløst og noget, der blot eksisterer i så kold og håndgribelig en form, at det egentlig ikke er en genstand for os. Men hvis vi som med alle sådanne gamle skilte pudser det af og forestiller os dets baggrund, vil fiktionen fortsætte. Vi kan give det mening ved at re-

spektere forbudet eller ved at overtræde forbudet, i alle tilfælde vil det betegne en hemmelighed for os. Filmen slutter med musikken, der gentager refrænet: Hvem var denne Kane?

Som efter et skilt rakte Mr. Thompson ud efter ordet Rosebud, og fiktionen begyndte. Hele filmen igennem ses han aldrig forfra, men skråt bagfra og ganske tæt på. Han er i mindre grad et subjekt, der tolker tingene for os, som han er en nær krop, der kanalisere tilskuerens vilje til at berøre begivenhederne, som foregår i stor perspektivisk dybde. En forstørret og berørlig profil udgør som regel den ene pol i dybdefokusbilledet, mens den anden pol er et syn, der dukker op via en lysdiagonal fra baggrunden.

I sekvensen hvor Kane holder valgtale som guvernørkandidat, er det sønnen, der står i billedets forgrund og ser ned fra tilhørerlogen på den fjerne skikkelse foran det kæmpestore selvportræt. Kanes valgpropaganda har som alle hans myter vokset sig større end ham selv, og han har på en måde en stor fremtid bag sig, kunne man sige. Drengen, derimod, tror at farens myte allerede har overhalet fremtiden. Derfor spørger han sin mor: er far guvernør nu? Kane var selv i den forudgående sekvens som et barn igen hos den hemmelige elskerinde, Susan, så det er den samme barnlige energi hos både far og søn, der på en måde holder sammen på dette fiktive korthus. For moren ved allerede, at Kane er færdig i det politiske liv, og det samme gør fagforeningspamperen, som til sidst indtager forgrundspladsen og udtrykker en håndgribelighedens drift over for den fjerne og på en gang lille og store mand.

Endelig har vi også denne polaritet mellem det håndgribelige og det fiktive i den sekvens, vi startede med. Det allerførste dybdefokusbillede som et større publikum fik at se fra Welles. Det er sygeplejersken, der spejles i det konvekse glas, medens kroppen ligger stor og mørk i forgrunden.

En sådan type billede har Welles ikke selv opfundet, heller ikke nogen anden

filmmager. Stilarten findes tilbage i barokkens malerkunst (manierisme). Nedenfor findes et 4-500 år gammelt billede af Parmigianino, der på flere måder er helt parallelt til sekvensen med sygeplejersken i den konvekse spejling.

Den forstørrede hånd i forgrunden og den distancerede malers ansigt i frøperspektiv har stort set samme effekt som det typiske dybdefokusbillede i *Citizen Kane*. Perspektivet på malerens ansigt udtrykker en uhåndgribelighed, noget utilnærmeligt i personens image og selvfølelse. Altså to poler, hvor den ene er det nære berøringspunkt, og den anden en optisk forsvindingslinie ind i indbildningens verden.

Den taktile sansnings perspektiv opbygger billedet i forgrundsplanet mens det optiske perspektiv fungerer i baggrundsplanet. Vi kan derfor opfatte dette billede som et resultat af to forskellige sansers perspektivisme. Håndgribelighed og visuel fiktion som dobbeltfunktion, som gensidig spejling, som om to sansers perspektiver jagtede hinanden i billedet.

Måske er det derfor, at den verden vi erkender omkring os altid forekommer os kendt på forhånd – at vi altid genkender. Det ene perspektiv vil altid være gået forud for det andet, og når det andet sanser tingene er det som om verden altid først har haft et syn på vedkommende. Hvor spejlingen begyndte, hvornår verden allerførst blev genkendelig kan meget vel være et umuligt spørgsmål. I hvert fald genfinder vi denne problematik i det allerførste dybdefokusbillede i en Welles-film. Dette såvel som de øvrige tilsvarende billeder kan ikke betegnes som mystiske eller tvetydige. Det er snarere det, at de sætter håndgribeligheden i fart i en række hastige rolleskift med indbildningen i den kendte enorme perspektivisme.

Derfor er det en vits, at Rosebud er slæden eller den lille glaskugle med pulversneen er barndommen, men det er omvendt en lige så stor vits at tale om Kanes barndom og Rosebud uden en slæde eller en glaskugle.

Familien Amberson

Intet varer evigt, for tiden forandrer alting. Heller ikke Amberson-familiens storhedstid varede evigt. Den begyndte i 1870'erne i en lille by og sluttede med de industrielle forandringer i begyndelsen af dette århundrede. Men dengang – 'In those times...' begynder filmens fortæller – overstrålede Ambersons alle andre i pragt og rigdom. Sjælen var også

en anden. Dengang havde man mere tid til øjeblikket. Men med bilens fremkomst ændrede denne sjæl sig, for jo hurtigere man kommer afsted, jo mindre tid kan man afse.

Eller er dette blot en idyllisering af fortiden? Selv den nye industrialders mennesker kan ikke helt opgive den gamle sjæl. Netop en mand som Eugene

Morgan, bilopfinderen, holder i højeste grad fast ved fortiden, selv om han er en af drifkræfterne bag forandringerne i byen.

Som helt ung mand tabte han til rivalen Wilbur Minafer i spillet om Major Ambersons dejlige datter, Isabel. Tyve år efter vender han tilbage som en velhavende bilfabrikant, og nu begynder en platonisk kærlighedsaffære mellem Morgan og Isabel, trods at de i mellemtiden begge har fået børn, der nu er næsten voksne. Den gamle kærlighed mellem dem vækkes til live igen, især efter at Wilbur Minafer, Isabels 'kedelige' mand, er død. Hvorfor dør hendes mand egentlig så forholdsvis ung og med etiketten 'kedelig' hæftet på sig? Har fortiden i form af Morgan stået mellem Isabel og Minafer og gjort livet surt for ham?

Nu står den lyslevende mellem Isabel og Morgan i form af kærlighed, men også i form af George, sidste skud på Amberson-stammen. Han er rasende jaloux på Morgan, og gør alt hvad han kan for at udelukke ham af huset og morens liv. George er en hovmodig ung mand, der bruger det meste af tiden til at skryde om Amberson-familiens pragt og storhed. Faktisk er denne storhed på retur, men George bliver ved med at opfatte sin berømte familie som noget ganske særligt. Men helt intakt er Amberson-familiens image ikke efter Georges begreber, hvis hans mor har haft noget for med en fremmed, Morgan. George er – på sin egen måde – forelsket i Morgans datter, Lucy, men denne kærlighed offer han og bruger i stedet al sin energi på at slippe af med Morgan.

Morgan er den nye tids mand. Med Isabel dyrker han fortidens kærlighed. George er i modsætning til Morgan en helt ung mand, men han dyrker Amberson-familiens fordums pragt til skade for de chancer tilværelsen byder ham her og nu.

Det lykkes George at udelukke Morgan, og Isabel sygner hen og dør. Til gengæld får han til sidst Lucy, men da er han ikke længere nogen Amberson. Det er først efter ruinen, hvor han for sidste gang vandrer op til det forladte palæ ad en gade, der nu hedder Amberson Boulevard. Morgan får til sidst sin Isabel, men til evigt minde. Den status har deres kærlighed hele tiden haft. George får vel egentlig også mindet om Ambersons, men det var jo hele tiden også blot en fiktion, der begrundede hans rasende jalousi. Amberson-familiens storhed, har den mon nogen sinde været andet end fortiden? Tiden forandrer alting, og det er også denne uafvendelighed i tiden, der førte til Amber-

son-familiens udslettelse. Men selve kronologien ved Amberson-familiens historie har sådan set ikke udslettet noget som helst. Tilbagegang og ruin er der jo blot tale om, for så vidt man måler i forhold til et højdepunkt engang i fortiden. Personerne i filmen skaber sig selv en fortid, som de sætter mellem hinanden, og mellem sig selv og nutiden og fremtiden. Det er blot i denne form tiden er en så frygtelig herre.

Tidens magt over Ambersons forudsætter et perspektiv. Og alle har de et sådant perspektiv. Hos Morgan og Isabel den aldrig glemte kærlighed, der kort blussede op, og førte til Isabels død. Hos George dyrkelsen af familiens fordums pragt. Ja, selv onklen, Jack Amberson, fortæller, at han ofte tænker på en pige, han engang tog afsked med på jernbanestationen. Han kendte hende knap nok. Bernstein fortæller iøvrigt noget tilsvarende i *Citizen Kane*, nemlig om en pige med en hvid parasol, han lagde mærke til på en færge. Hende tænker Bernstein ofte på.

Disse erindringer fungerer alle som perspektiver eller en slags udmålinger af tiden, og det er i kraft heraf, at tiden får sin magt. Efter Isabels død fortæller Lucy sin far om en ond indianerhøvding, Ham-som-rider-alting-ned. Han underkuede i den grad sin stamme, at de til sidst satte ham ud i en kano og lod ham forsvinde på havet. Men siden da kunne de ikke finde nogen anden høvding.

Ved nærmere eftertanke indser man, at alle personerne kunne være den onde høvding fra allegorien, men at ingen af dem er det.

George kunne være den onde høvding, fordi han ødelægger sin mors liv med sin jalousi over for Morgan. Men man skal ikke lade sig narre af Georges usympatiske, stude og uforsonlige karakter. Denne karakter er nærmest hans definition i fortællingen. Hans reaktionsmønster svarer fuldt ud til hans iboende natur og den situation, han befinder sig i. Hans livsudfoldelse er i en vis forstand optimal.

Ligeledes hører det til Morgans karakter at virke slap i dette trekantsdrama. Hans milde overbærenhed over for George virker helt forkert. Men man skal tænke på, at det hører til 'definitionen' af Morgan, at han anerkender den 20 år yngre mands ret til livsudfoldelse i forhold til sig selv.

Fortællingen om Amberson-familien søger ikke det slappe argument eller den sentimentale konklusion. Alle faktorer kan siges at spille ind med fuld styrke, og netop når livet ses i dette grelle lys, viser tiden sig først da som den rigtig onde høvding.

George og Morgan befinder sig i hver sit tidsperspektiv. De er i hver sin verden. I punktet Isabel krydses de to tidsperspektiver. George reagerer med den relative indskrænkethed, der hører til hans erfaringsrække. Morgan egentlig lige så maximalt ud fra sin erfaringsrække, eftersom han jo ikke kan undlade at anvende sin midaldrende erfaringsverden over for den unge. Når sådanne perspektiver krydser hinanden er det, tiden kan vise sig som en ond høvding.

Men man skal huske, at disse perspektiver er fiktioner. Morgan og Isabels kærlighed kommer fra den fiktive dybde de 20 års adskillelse har skabt. Georges reaktioner er som nævnt heftige givet hans karakter, men de er baseret på en fiktion om Amberson familiens storhed og pragt. Tante Fannys skjulte kærlighed til Morgan er ligeledes en fiktion næret af årelange fantasier. Og endelig er den pige Jack Amberson engang tog afsked med på stationen en fiktion, for idag kender hun næppe hans eksistens.

Og på en måde kan det ikke være anderledes. 'De kunne ikke lade være', siges det om indianerstammen, der blev ved at lade sig hemsøge af den forsvundne høvding. Som stammen selv lod forsvinde, og dog blev ved at huske.

Det er med mekanismer som disse, hvorved der skabes fiktioner af tiden, at fiktionerne gør livet labyrintisk. Men labyrinterne viser sig ofte at være produkter af subjektet selv, eller rettere af det perspektiv, der er labyrintens indgang.

Orson Welles lægger selv stemme til fortælleren i filmen. Om denne fortæller gælder stort set det samme som om personerne. 'Der var engang...' (In those times...), begynder han. En overskridelig afstand etableres i tiden. Han fortæller, hvordan man dengang holdt store baller, idylliske slædeture, og åbent hus nytårsaften. Han beskriver tøjet, skoene og hattene. Man sang – serenader under dejlige kvinders vinduer. Pludselig starter fortællingen om Ambersons, idet Morgan i forbindelse med en sådan – måske noget fugtig – serenade træder hul i celloen, og så har Isabel oppe i vinduet fået nok af ham. Mere skulle der altså ikke til.

Nu sætter fortælleren straks en uoverskridelig afstand i tiden til denne episode, idet han lader Morgan og Isabel mødes 20 år efter. 'Dengang' vil altså sige et evigt fortidsrum, idet hver ny episode i fortællingen straks skubbes ud i en slags tidens afgrund. Ganske vist mødes Morgan og Isabel i fortællingens nutid, men det er til et af de store baller. Det



sidste af de store baller, tilføjer han. Og da Morgan ved dette bal siger til Isabel, at fra nu af skal de se mere til hinanden, har fortælleren gjort denne fremtid til fortids fremtid.

Fortællerens regression af begivenhederne til en uendelig fortid, er en perspektivisme, der nøje fungerer som model for den måde vi har set personerne skabe sig fiktioner af tiden. Man kan sige, at er hvor fortælleren bliver tavs efter indledningen, overtager personerne selv den samme funktion. Tilslidst slutter labyrinten i Welles mikrofon. Og det er logisk, at labyrinten, hvis den skal slutte, må gøre det i et billede af den nære mikrofon. For tiden er ikke perspektivist og labyrintisk på distancen. Vi anlægger den tværtimod hele tiden i forgrunden. Fikserer på den nærmeste lukning, og mister noget af det fjerneste af syne.

I en, måske flere af filmens dybdefokussekvenser udtrykkes den model, der er søgt forklaret på de foregående sider. Altså måden at skabe fiktion af tiden, sådan som først fortælleren gør det, og siden personerne i hans fortælling. Man kan egentlig opfatte denne sekvens som fiktionens fødsel i modelform. Vi er på et af de centrale steder i handlingen, hvor det er lykkedes for George at udelukke Morgan rent fysisk fra Amberson-hjemmet. Den rasende unge mand har netop smækket døren i hovedet på Morgan og erklæret ham uønsket i huset – for altid!

I et dybt og stejlt perspektiv ses Isabel nede i hall'en. På grund af George kan hun ikke længere tage på udflugt med Morgan. Jack Amberson, der altid har sat pris på Morgan, møder hende. De taler tilsyneladende sammen om et eller andet. Perspektivet angiver ikke nøjagtigt noget indhold i samtalen, men udtrykker snarere et 'noget', der ligger disse personer på sinde'. Dette noget refererer til perspektivets nulpunkt, altså en person, vi ikke ved hvem er, men om hvem vi endnu blot ved, at en bestemt opfattelse af scenen nede i hall'en endnu ikke har dannet sig. Isabel og Jack går ind i en tilstødende stue og lukker den store dobbeltdør efter sig. Nu er hall'en tom, og det viser sig at være George, der står helt nær i perspektivreglens toppunkt og belurer sin mor og onkel.

En litterær type filmanalyse ville måske her sige, at Welles med dette billede af Jack og Isabel 'vil fortælle os', at nu lever Morgan hemmeligt videre i deres hjerter, således som han også tidligere gjorde. Men der er netop her i denne sekvens tale om at meningen bliver til snarere end at den allerede er sprogligt færdigdannet. For processen er kun

halvvejs. Der er tale om et perspektiv, hvor 'objektet' er usikkert (det noget, der nu kun er mellem Isabel og Jack), og hvor subjektet, nemlig George, først efterhånden viser sig.

George har som alle andre mennesker sit eget perspektiv på verden. I dette perspektiv ser han ikke blot del af verden, men den hele. Alting passerer revy i hvert enkelt perspektiv på verden. Georges perspektiv er altså ikke nogen særlig relativ vinkel på tingene. Ingen kan sige, hvordan det i virkeligheden er. Det afgørende ved et perspektiv er derfor, at i perspektivets toppunkt findes et subjekt og en sandhed om de forandringer, der passerer revy, om det 'noget' der foregår. Georges fravær i begyndelsen fra perspektivkeglens top udtrykker derfor, at han ikke står for sandheden om det, der foregår mellem Isabel og Jack. Han forstår det ganske enkelt ikke. Det ville derfor være forkert at opfatte ham som et slags skyldbetyngt barn, der forbereder sig på de voksnes repressalier. George er en måske i visse henseender naiv ung mand. Han kan ikke af scenen danne sig den mening, at Morgan vil komme igen som et fantom. At et spørgsmål er født, som vil hemsøge ham i form af en undertrykt længsel hos moderen.

George er blot en etappe eller et mellemtrin. Welles lader derfor straks perspektivet bevæge sig op til anden sals trappen, hvor vi hører og ser den oprørte Fanny. Det var altså også Fannys perspektiv, vi befandt os i.

Kvinden fra Shanghai

Filmen åbnes med et tusmørkebillede af en slæbedamper, der passerer under en af byens broer. Det er lige før dag gry eller måske aften, det er nu skibe skal afsejle. Michael O'Hara, en fremmed sømand i Amerika, møder i nærheden af en af byens parker en smuk og hemmelighedsfuld kvinde. Elsa. Hun fortæller ham om sin baggrund i et af de mest beryggede havnevarterer i Kina, men O'Hara foretrækker at se hende fra den mere romantiske side. O'Hara er også filmens fortæller. Han starter med at indrømme, at han var et stort fjols, da han indlod sig på denne affære, der – som vi skal se – fører til, at han bliver shanghaiet som besætningsmedlem og meget andet på lystsejleren Circe.

Udtrykket at shanghaiet betyder at gøre en mand sanseløs, så at han uden at være ved sine fulde fem kan påmønstres et skib der skal afsejle. Da denne trafik

Så længe Morgan forhen var borte fra huset, har Fanny formodentlig ikke vidst, at Isabel alligevel elskede ham, for hun tog jo Minafer i stedet for. Fanny har altså i hemmelighed kunnet drømme om Morgan. Efter at Morgan begyndte at komme i huset igen, har hun naturligvis kunnet se, at Isabel var den foretrukne, men på en måde besøgte Morgan dem begge to alligevel. Men nu hvor George har udelukket Morgan, vil kun den af dem kunne besidde Morgan, som kan overbevise sig selv om det begrundede i følelsen. Det kan Fanny ikke længere, fordi Morgan nu kun findes i Isabels forestilling. Og hun kan ikke som Jack dele dette med Isabel. Det er formodentlig denne pludselige indsigt, der har gjort Fanny så oprørt. Det er derfor Fanny, som endegyldigt støder Morgan ud i tidens afgrund, og gør fiktionen færdig. Men Morgan er jo stadig ikke nogen fiktion for George, omend han aner en hemmelighed. Ved at gøre Georges perspektiv til Fannys perspektiv, lykkes det altså Welles at etablere en sandhed om genstanden for Georges opmærksomhed uden at George selv indser den.

George og Isabel rejser bort fra byen kort efter, og ved tilbagekomsten er Isabel døende. Morgan dukker op igen, og George må modstræbende lade ham komme ind. Han kender nu virkningen af noget, han ikke forstod, og frygter måske derfor mindre Morgan i kød og blod. Dermed har tiden selv fortæret den fiktion, der blev gjort af den.

var på sit højeste i sejlskibenes tid, har enhver sømand på Shanghais knejper formodentlig været fuldt bevidst om, at enhver fremmed han mødte kunne være ude på at shanghai ham. Det har sikkert været et hyppigt dagligt skuespil i havnevarteret, og de kinesiske tilskuer har næppe hævet et øjenbryn over disse sømandsforførelser. Man kunne endog forestille sig, at arbejdsløse sømænd uden en øre på lommen har ladet sig shanghai fremfor selv at søge hyre for i det mindste at starte den hårde hverdag med gratis brandert og underholdning.

O'Hara betegner sig selv om et sådant bevidst fjols. De er iøvrigt større fjolser end de ubevidste, siger han et sted i filmen. Han er helt klar over at han bliver shanghaiet, men lader det alligevel ske. Således gennemskuer han situationen, da Elsa lader sig overfalde i en park, så

O'Hara får mulighed for at blive hendes tapre redningsmand.

Mr. Grisby er til stede og belurer O'Hara og Elsa allerede ved et af deres første møder, ligesom han er på pletten, da O'Hara beslutter sig til at tage med på krydstogtet. Mod slutningen af filmen viser det sig, at Elsa var i ledtog med Mr. Grisby, idet de ville bruge O'Hara imod Mr. Bannister. Mr. Bannister er Elsa's ægtemand og Mr. Grisbys kompagnon. Det bemærkelsesværdige er, at O'Hara tager hyren på Circe samtidig med, at han genkender Mr. Grisby fra det første møde med Elsa. Et endnu klarere tegn på, at O'Hara bevidst lader sig shanghaje, er, at han nævner Bannisters navn til Elsa, inden hun endnu har sagt, at hendes mand er denne berømte forsvarsadvokat. O'Hara foregriber aktørerne i sin shanghajning på en måde, der ikke alene kan være deres værk. Han beretter det hele i tilbageblik, men ikke i den forstand, at han nu bagefter skulle være blevet klogere. Han gentager etapperne i sin shanghajning med samme lakoniske mangel på analyse og bedreviden, som havde det altsammen været nedskrevet i en skibsjournal. Han indrømmer som sagt, at han var et stort fjols, men det er som om han allerede vidste det på forhånd, og det er som om hans indrømmelse nu snarere er en klage over, at det hele er forbi, end det er et selverkendende tag i nakken på sig selv.

I løbet af filmen bliver han shanghaget ind i et kriminelt plot, og får en mordanklage på halsen. Men vi skal huske, at dette ikke er noget nyt for O'Hara. I Spanien myrdede han en mand med sine bare næver. Trods shanghajningen opfatter denne irske sømand måske situationen, han er på vej ind i, som den bedste. Kvinden virker uendeligt tiltrækkende på ham. Hvad andet kan han håbe på i livet. Hvorfor ikke vælge rollen. Kvinden er smuk og omgivet af en flot og rig social overflade. O'Hara er ganske vist klar over, at hajerne under denne overflade er værre end dem, han engang så dukke op af havet ud for Brasiliens kyst. Ikke blot åd de hinanden, men tilsidst begyndte de i deres grådighed at flænse kød ud af deres egne kroppe. At det er værre mellem mennesker har længe været en del af O'Hara's visdom, men også advokaterne Mr. Bannister og Mr. Grisby ved det. Da O'Hara en smuk tropeaften kommer med denne betragtning til selskabet, er Mr. Bannisters eneste reaktion, at hans kompagnon Mr. Grisby nok ikke er en forbandet god nok advokat til at fortjene komplimenten. Mr. Grisby er ellers udspikeret nok. Han vil jo belønne O'Hara for at myrde ham selv. 5000 af

Mr. Grisby for at myrde Mr. Grisby. Det er selvfølgelig en juridisk spidsfindighed, hvor det i virkeligheden er Bannister, der er målet og O'Hara midlet. Bannister udnytter imidlertid situationen til at dræbe kompagnonen, og demonstrerer på denne måde, at han overgår hajerne i intelligens. Han kan udnytte sin viden om, at den anden haj er grådigt nok til at kunne finde på at ville dræbe sig selv. Men som bekendt ender også Mr. Bannister med at flænse i sig selv, da han i spejlkabinettet tvinges til at skyde Elsa, og selv bliver skudt.

Vi kan nu indse, at aktørerne i dette shanghajningsdrama egentlig ikke adskiller sig væsentligt fra de kinesiske tilskuere, der altid er til side ved disse skuespil i havnens knejper. O'Hara er kinesisk tilskuer til sin egen shanghajning, og Mr. Bannister og Mr. Grisby er kinesiske tilskuere til deres egne roller i de sindssyge plots, de koger sammen.

I det kinesiske skuespil betragter skuespilleren sig selv i udøvelsen af rollen, d.v.s. han betragter sin udøvelse i et spejl, og dette spejl er tilskuerne. Omvendt er skuespillerens udøvelse et spejl for publikum i den forstand, at publikum ikke er et hvilket som helst publikum, men derimod publikum til netop denne rolleudøvelse. Vi kan sige, at de sociale foretelser O'Hara kommer ud for, kun kan foretages under forudsætning af et kinesisk publikum med en ganske særlig udviklet sans for illusionsnumre. Publikum og aktører forenes i en værdsættelse af de stilistiske højdepunkter i disse illusionsnumre uden hensyn til nogen som helst bedre eller sandere virkelighed uden for teatret.

Vi har allerede omtalt de tre mandlige roller, hvor det er svært at sige, hvad en O'Hara, en Mr. Grisby og en Mr. Bannister egentlig er ude på. Det er Elsa, der har hovedrollen. Det fortøner sig endeløst, hvem hun egentlig er bag sine roller. O'Hara starter med at give hende et eller andet romantisk navn, men bag sin rolle som den irske sømands elskerinde, er hun forsvarsadvokatens kone, kompagnonens sammensvorne, men desuden er hun kvinde fra Shanghai, og det er faktisk det første, hun fortæller O'Hara. Senere viser det sig, at hun taler kinesisk som en indfødt, og at hun råder over et netværk af kinesiske hjælpere i underværden.

Dermed opdager vi, at shanghajningens hovedrolle indehaves af en person, hvis identitet fortøner sig blandt det tavse kinesiske publikum. Og det er som om kredsløbet lukker sig i sig selv. Vi begynder at ane, hvorfor hele denne affære må kulminere i den berømte sekvens fra det tossede hus, hvor hele spejlka-

nettet skydes sønder og sammen. På en måde er denne sekvens fra spejlkabinettet en endnu mere radikal perspektivisme end det, vi allerede har set i de typiske dybdefokusbilleder.

Rigtige spejle får vi først at se i spejlkabinettet, men samtidig er det oplagt, at det er personernes spejlinger i hinanden, der strukturerer hele filmen. I stedet for at se hinanden eller se de andre, så ser personerne altid sig selv i de andre eller snarere de andre i sig selv – altså den simple spejlingsfunktion, der narrer hajerne til at bide i sig selv i den tro, at det er en anden haj.

Denne forveksling, der ligger til grund i haj-allegorien varierer Welles på mange forskellige måder i filmen. Retsagen mod O'Hara er et godt eksempel. Forsvarsadvokaten Bannister skal forsvare O'Hara i en anklage for mord på Mr. Grisby. Men det er Bannister selv, der har dræbt Mr. Grisby, og desuden er hans klient også hans kones elsker. Bannister tilspidser derfor den kinesiske skuespillers rollebevidsthed til et uhørt niveau, da han på et tidspunkt under retssagen som forsvarer krydsforhører sig selv som vidne i sagen mod O'Hara. Han slutter krydsforhøret med at give sig selv tillqadelse til at forlade vidnesskranken: 'Thank you. You may step down, Mr. Bannister'.

Dommeren mangler heller ikke sans for sin rolle, for han sidder og griner ad Bannisters påfund. I pauserne sidder han på sit kontor ved et uendeligt skakspil med sig selv, der spejler sig i panorama-vinduet ud til havneområdet.

Restssalen syder af uro og moro. Jury-medlemmerne hoster og nyser og snakker og pudser næse på forstyrrende måde. En midaldrende kone klister tygegummi under stolesædet. To orientalske kvinder diskuterer begivenheden på deres eget sprog.

De kinesiske tilskuere er således tilstede også under retssagen, ligesom vi møder dem lidt senere i Mandarin-teatret i San Francisco. Her er det kinesiske oldinge, der er dybt hensunket i cigaret-rygning og en Peking-opera, de formodentlig har set utallige gange. Hverken disse tilskuere eller skuespilleren ænser O'Hara, der efter sin flugt fra retssagen (skjult som medlem af en jury fra en helt anden retssag) har søgt tilflugt i teatret.

Disse tilskuere ænser ikke dramaet, da politiet dukker op i teatret efter O'Hara. Hvorfor mon ikke? Hvad siger disse oldinge til sig selv? Hvilket rænonnement hører til deres rollebevidsthed som tilskuere? Er de opslugt af fiktionen i en grad, så de ikke ænser 'virkeligheden'? Det kan ikke være tilfældet, eftersom den kinesiske tilskuer ikke opsluges af



fiktionen. Er det derimod, fordi de opfatter politiets jagt på forbryderen O'Hara som illusion snarere end som virkelighed. I så fald er det mærkeligt, de ikke morer sig over nummeret ligesom publikum i retssalen.

Det er som om aktør/tilskuermode i denne forestilling for oldinge lukker sig helt i sig selv. De ligner de tilskuere, der var til O'Hara's møde med Elsa nede i akvariet: den store blæksprutte, havskildpadden, stenfisken og de plettede hajer. De kinesiske oldinge har lige så lidt som hajerne en almen bevidsthed om rolleforbytninger, og om at verden i almindelighed er tosset og forkert og illusorisk. Deres blikke er ikke optaget af det, de ser, fordi det er illusion, og heller ikke, fordi det er virkelighed, men fordi det er Peking-opera.

Tilskuerrollen er specifik og kun på de præmisser og inden for det perspektiv tilskueren anlægger er roller roller. Filmen siger derfor ikke, at verden i almindelighed er forkert og tosset, men derimod at den er det set med O'Haras øjne.

O'Hara ønsker at tage Elsa med til en øde sydhavso. At rejse med hende imod solopgangen, som det siges. Denne ønskedrøm nærer O'Hara samtidig med at han og det øvrige selskab er på tropisk picnic i det Caribiske Hav. Ønskedrømmen er således ikke virkelighed her og nu, fordi den spejler sig som mulighed i fremtiden. Desuden er det onde med på turen i form af Mr. Grisby og Mr. Bannister, men endnu værre er det, at det onde også har annonceret sin ankomst til fremtiden. Grisby vil nemlig også flygte til en øde sydhavso, når O'Hara har 'myrdet' ham. Og kun derved får O'Hara de økonomiske midler til selv at rejse mod solopgangen med Elsa.

Spejlkabinettet er fuldstændigt lukket i tiden og i rummet. Her er det så Bannister vrikker ind. Han har begge ben lagt i skinner, så han vrikker som en robot. Det er som om det første, man ser af ham, er den spejlingsagtige måde det andet bens vrik efterligner det førstes bevægelse. Som om det senere kom før det tidligere. Han dukker op i en tilfældig vrikken med stok og pistol ligesom han i filmens start dukkede op i O'Haras tanke, inden navnet var udtalt.

Selve sekvensen med skyderiet blandt alle spejlene vil jeg ofre mindre opmærksomhed end den forudgående begrundelse for at filmen slutter med en sådan sekvens.

Egentlig slutter filmen ikke her. Den slutter derimod med at O'Hara tænker

for sig selv, at han nu kan forsøge at glemme, mens han bliver gammel, og måske dø, mens han forsøger at glemme.

Spejlkabinettet flytter altså med, for nu foregriber O'Hara døden i sit liv. Døden vil under alle omstændigheder få ham til at glemme, så hvorfor skulle han bestræbe sig på at nå det inden da. En ny Mr. Bannister har altså allerede vrikket sig ind i O'Haras perspektiv. Han kan ikke lade være med at reflektere sig selv og betragte sig selv som rolle. Det er et djævelsk perspektiv, der kommer af det kinesiske skuespil han opfører med sig selv. Hele verden bliver forkert af det. Igennem sin selvrefleksion lukker han sit perspektiv, så en tosset verden

opstår, hvor han hele tiden bliver shanghajer af nogen. På den anden side har O'Hara i kraft heraf set en hel del til det sociale rollespil og forstået, at dette ikke kan være den eneste verden. I dette perspektiv, hvor verden er forkert og andre verdner mulige kan man imidlertid ikke befinde sig med blot det ene ben. Man kan ikke være både inden for og uden for dette perspektiv. Verden er ikke forkert i et metaperspektiv, men kun i kraft af en specifik tilskuerrolle. Fremmedgørelseseffekten er sin egen årsag.

O'Hara vil ende som de kinesiske oldinge for hvem en verden med afstandsskabende effekt ikke er virkelighed eller indbildning, men blot... netop kinesisk teater.

Politiets blinde øje

Touch of Evil – det er ikke blot 'politiets blinde øje' det drejer sig om, men en medfødt blind plet i samfundets sammenhænge. Et hult sted, en slags nedfaldsskakt for alle grader af sandhedens tjenestemænd. Hvad er det for en hulhed, og hvordan indkredses den i filmen? Spørgsmålet er relevant at stille, for en slags svar kommer der på det. Måske kan man huske at filmen slutter i mørket ved grænsefloden, og kun et ekko kan høres.

Den begynder ligeledes med et stort rum. Det er næsten en hel verden, der beskrives i en indledningssekvens. En allerhelvedes optagelse, skrev Charlton Heston i sin dagbog. En tidsindstillet bombe kastes ind bag i en bil, som kører igennem en by, krydser grænsen til et andet land, hvorefter bilen eksploderer. Bomben (årsagen) plantes i Mexico, men virkningen (eksplosionen) indtræffer i USA. Sådan som det beskrives i denne sekvens er sammenhængen meget enkel og overskuelig, og i virkeligheden kunne verden måske beskrives som en mangfoldighed af sådanne enkle kausalkæder – hvis man vel at mærke kunne opnå perspektiver af denne allerhelvedes slags. Men almindeligvis er vi kun bevidste om nogle af disse kausalkæder, mens andre blot anes, eller vi har ikke den fjerneste ide om dem.

Vargas, som er en højtstående mexikansk narkobetjent, krydser tilfældigt grænsen samtidig med bombebil. Han ser bilen, spadserer ved siden af den, står lige op ad den ved grænseposten, men i modsætning til pigen på bilens forsæde hører han ikke den mærkelige tikken. Han er nygift, og altfor opslugt af sin amerikanske kone, Susan.

Desuden er gaden fyldt af inciterende mexicansk musik fra en af barerne eller fra bilradioen.

Ikke blot er Vargas' høreelse dårlig, han tror heller ikke på det, han ser. Hvad er der sket, siger han til en mand, der løber forbi efter eksplosionen, skønt der i dette øjeblik ikke er noget at være i tvivl om. Men Vargas ønsker forklaringer. Han skilles hastigt fra sin kone, da han vil inspicere ulykken. Han burde have forudset risikoen for, at hun kunne falde i klørne på Grandi, den lokale mafiaboss. Han har nemlig et udestående med Grandi-familien, og burde være særlig påpasselig i netop denne by. Måske skulle han slet ikke være rejst igennem netop denne by på sin bryllupsrejse.

Allerede nu er der flere eksempler på, at Vargas gennem manglende omtanke og åndsnaervær får den enkle kausalkæde i starten til at forgrene sig yderligere. Han slutter filmen som den tilsyneladende retfærdige sejrherre, men har allerede på en måde gjort sig skyldig i et par ting. Men ud fra denne definition af skyld er de alle skyldige.

Selv tossen på motellet er skyldig. Næsten uden grund lyser skylden ud af ham. Han gør sig lille bag et træ i mørket, og råber, hvad skulle jeg med en revolver? Han ved, at dem der er større end ham selv altid ryger ud i slagsmål, hvor han ender et sted i årsags-virknings-kæderne.

Vargas kommer i slagsmål med Hank Quinlan. Det er en kæmpestor, fed psykopat af en sydstatspolitimand. Vargas var i attentatsituationen uden at opdage noget som helst. Quinlan var derimod ikke i situationen, men til gen-

gæld har han allerede gættet et par ting, da han dukker op. Han praler af sin intuition og siger, at det ene ben fortæller ham sandheden. Det er meget mere enkelt. Quinlan er ligeglad med objektive kausalsammenhænge, for han skaber selv årsagerne til de ting, der sker. Han spilder ikke tiden med at søge lovmæssigheder, der kan afdække årsager. Han opfinder selv årsagerne. Og har naturligvis i sin fortid nogle gode grunde til denne indstilling.

Imodsætning hertil er Vargas en principfast mand. Alt hvad der sker skal først en tur igennem princippernes filter. Han hører og ser først tingene anden gang. Selv en eksplosion skal han have dokumenteret. Hans ranke holdning og fikserede blik vidner om stor indre orden. Men Quinlan opfinder selv tingenes sammenhænge, for han har set det hele før. Han har set, at ingenting hænger rigtigt sammen. Hans kones morder blev ikke straffet af loven, men i en skyttegrav i Belgien.

Quinlan hænger en mexikaner, Sanchez, op på mordet. Det er ganske vist et helt tilfælde, at Vargas har fået kontakt med denne sag, men nu det er sket, burde det skærpe hans opmærksomhed, at det er en af hans landsmænd, der bliver sigtet. Men Vargas begår igen en fejl. Under en af de hyppige telefonsamtaler med Susan, der er parkeret på et øde motel, lykkes det Quinlan i Vargas' fravær at plante falske beviser imod Sanchez. Vargas har glemt, at der findes mennesker som selv skaber årsagerne her i verden, derfor kan Quinlan fuppe ham. Men netop fordi Vargas giver Quinlan denne chance, får Vargas selv en kriminalsag imod Quinlan. Vargas betaler en høj pris. Han lader Sanchez i stikken et øjeblik, og må ofre sin landsmand til Quinlan for at kunne optrappe duellen med ham. Derved tvinger han Quinlan i armene på mafiaen, og sætter sin kones liv på spil. Han er tilfældigt dumpet ind i denne sag, har svigtet et antal gange, men har nu skaffet sig mulighed for en fjer i hatten hvis det lykkes at knalde Quinlan – som han ikke kendte eksistensen af for kort tid siden. Eller det er snarere de retskafne principper, der aktiverer Vargas nårsomhelst, hvor som helst.

Der er ikke noget i vejen med Vargas' moral. Problemet er blot, at han ikke rigtig ser de større sammenhænge rundt om sig. Welles skærer karakteristikken af Vargas ud i pap, da han telefonerer hos den blinde kioskdame, og overhører hvad det er, Susan mener med søvnig. Han er lige så døv som hun er blind. Men det er fordi hans blik er fikseret af tyren, hvis hornprydede hoved ud-

smykker Tanas bordel. Quinlan er tyren, og Vargas er toreadoren på billederne nedenunder. Den lovskende demokrat Vargas fikseres af tyren, da han tilfældigt møder den. Duellen følger nu ganske bestemte spilleregler, men egentlig er den blot del af et andet spil, der er sværere at se reglerne i. Labyrintiske årsagssammenhænge, som kun et allerhelvedes perspektiv på arenaen kan afsløre. Faktisk hører tyr og toreador sammen. Vargas fælder Quinlan, men han elsker ham, siger Tana.

Vargas' og Quinlans respektive perspektiver på verden har forbundet dem i en duel. På en måde overlapper de to perspektiver hinanden, de smelter sammen.

Om Quinlans perspektiv kan man sige at det udelukkende består i en tilegnelse af verden. Han gør verden omkring sig til ejendom. Det politimæssige område opfatter han som sit. Og territoriet markerer han ved at efterlade sin stok.

Dette gælder også hans fysiske adfærd. Han skubber kroppen rundt i verden foran sig, og alle ting samler sig om ham som et publikum, herunder hans permanente følge af embedsmænd og statsadvokat. Hans indre er ikke fyldt af principper, men derimod af et instinkt til uophørligt at flytte sit korpus ind i de tomrum, som andres tvivl og handlingslammelser har skabt. Hans krop taler næsten mere end hans mund, eller rettere så taler han som en krop. Han hører ikke efter hvad andre siger, men afbryder og taler ind over de andres argumenter. Mundens holdning, det hovevende, vrængende, betuttede siger mere end ordene. Talen kommer ud af munden på ham på samme måde som chokoladestænger, roulader, whisky og cigarrøg går ind. Mundens runde form er blot en understregning af at den er et hul ind og ud af kroppen. Sådan en karl kan snakke andre ned til sokkeholderne, lukke munden på dem med fysisk arrogance, skubbe uden undskyldning og bekymrer sig ikke om spytten fra den åbne kæft. Men der kommer en vis skrøbelighed over Quinlans tyngde igennem fortællingen. Det store dyrs skyldighed. Alene hans kropsholdninger skanderer nøje fortællerens faser. Fra værdig tyngde til stående dominans. Siden humpen og sammenfald. Tilsidst er han halvt liggende ved floden og ender flydende på maven i vandet.

Quinlan ser ikke fjernsyn. Det står slukket foran ham på Tanas bordel, hvor han ofte sidder og lytter til det mekaniske klavers uendelige refræn. Quinlan har ikke brug for information eller variation i underholdningen. Uanset hvor

mange gange medierne fordobler signalerne i verden, bliver den ikke af den grund mere sammenhængende for Quinlan. Sammenhænge er noget der kommer indefra i ham, og registret svarer nøje til ihærdigheden i det mekaniske refræn. Måske er det derfor Tana kan sige til ham, at hans fremtid er brugt op. For det uendelige har været i ham selv, ikke uden for. På en måde ledes også Vargas af et indre refræn, skønt han i højere grad er mediernes mand. Han hører ofte bilradio, og hænger meget i telefonen. Grandis sønner fupper ham over telefonen, og han hører ikke i røret, hvad det er Susan mener. Alligevel er han ikke skeptisk over for medier, men afslørere Quinlan ved hjælp af en båndoptager. Han skal have det hele to gange.

Ligesom Quinlan handler ud fra det dumpe refræn i sin sjæl, således lytter Vargas til det ideelle sprogregister i ham selv. Det svarer kun i ringe grad til de ydre sammenhænge. Hans retskaffenhed udfolder sig blot i situationer, han tilfældigt snubler ind i. Derved bliver han intetanende årsag til ting, han ikke kan kontrollere, men som han måske så igen heller ikke ved noget om.

For Quinlan og Vargas findes verden mindst to gange. Første gang findes den i dem selv, i deres sjæl. De hører og ser i sig selv hvordan verden er skruet sammen. Dernæst findes verden også uden for dem. Og de flytter deres kroppe rundt i miljøet i overensstemmelse med hvad de allerede ved i forvejen. De er ikke ekkorum for verden, men den omgivende verden er blot ekkorum for deres indre melodier. Duellen mellem Quinlans og Vargas' perspektiver kulminerer i Vargas' forsøg på at afsløre Quinlan med en båndoptager. Her anvender Welles sin dybdefokusteknik på fuld kraft, ikke mindst i lydernes og stemmernes rum.

Egentlig er der ikke noget nyt at afsløre. Vargas ved at Quinlan i årevis har plantet falske beviser, og dermed gjort mistænkte skyldige. Måske var de alle skyldige, men det er ligemeget for Vargas. Quinlans trofaste makker, Menzies, har hele tiden vidst besked, men går nu over til Vargas, fordi denne så at sige definerer den hidtidige fremgangsmåde som kriminel. Menzies rigges til med skjult mikrofon, og Quinlan skal lokkes ud fra Tanas bordel og afsløre sig på den båndoptager, Vargas lusker rundt med i mørket. Vargas betjener sig her af politistatens aflytningsmetoder i strid med hans egne principper. Men det er klart at han må tage ethvert middel i brug, eftersom han er overbevist om Quinlans skyld fra sin gennemgang af retsarkiver-

ne. Det han overser er blot, at også Quinlan har været overbevist om de mistænkte skyld hver gang han har plantet de falske beviser. For Quinlan har der ikke været tale om falske beviser, men derimod om nødvendige midler. Quinlan er simpelthen ikke i stand til at afsløre sig selv. Han kan kun gentage over for sin makker, Menzies, at de altid fangede de skyldige. Og denne gentagelse er det eneste Vargas kan dokumentere med sin båndoptager.

Menzies og Quinlan skyder hinanden. Quinlan vil hænge Vargas op som skyldig i Menzies' drab. Han bliver ved til det sidste, og faktisk er det jo Vargas, der bragte Menzies ind i den blodige konfrontation med sin gamle makker. Da Quinlan dør, viser det sig, at Sanchez har tilstået attentatet. Ingen af

dem Quinlan har fældet eller forsøgt at fælde har været uskyldige, ikke engang Grandi, som han kvæler. Alle er skyldige, også Vargas, eller snarere er ingen skyldige. Hvad betyder det, hvad man siger om en mand, slutter Tana. Nej, hvorfor gentage det.

Men pointen er naturligvis det ekko-rum, Welles konstruerer her tilsidst. Quinlans stemme kommer snart langt borte fra hos Menzies, snart tæt ved via Vargas båndoptager. Tilsidst løsriver den sig helt og kommer som ekko tilbage til Quinlan på broen.

Dette ekkorum er et allerhovedes perspektiv. Her kan Quinlan høre sine egne principper komme tilbage fra verden og gøre det af med ham, ligesom han gjorde det af med alle dem, han anså for skyldige. Vargas har vendt det

princip imod Quinlan, at hvis dommeren er overbevist om den anklagedes skyld, så mangler man blot i praksis at gøre ham skyldig, uanset midlerne. Denne indre melodi hører Quinlan nu udefra via Vargas båndoptager. 'Skyldig', 'skyldig', 'skyldig', besværger hans stemme ude over det grumsede flodvand. Men Vargas har ved denne 'afsløring' droppet sine demokratiske retsprincipper. Nu er det målet, der tæller, og ikke midlerne. Men hans dyrt betalte midler er i denne situation blot et ekko. For han har ikke bevist noget som helst, men dokumenterer blot Quinlans principper, som han selv har overtaget.

Forskellen på Quinlan og Vargas – psykopaten og demokraten – er kun ekkoet. Den sidste skal til forskel fra den første blot have tingene to gange.

Den udødelige historie & F for Fup

'Du er en rask sømand. Vil du tjene 5 guineas i nat?' Det er en helt usandsynlig sømandshistorie, der den nat bliver til virkelighed i den rige købmands hus i Macao. Den fattige sømand skal tilbringe natten med den gamle, giftplagede Mr. Clays unge kone, og det får han et guldstykke for. Men under normale omstændigheder er det jo sømanden der plejer at betale for sådanne ydelser. Regnskabet er ikke rigtigt. Da Mr. Clay beslutter sig for at virkeliggøre denne usandsynlige historie, går hans jødiske bogholder, Levinsky, med på ideen alene af en vis sympati for dette galmandsværk, men samtidig noterer han sig, at regnskabet er forkert. At virkeliggøre en sådan historie – at gøre fiktion til kendsgerning – er som at lægge talrækken sammen fra højre, tælle tusinder som tiere o.s.v. Men Mr. Clay har brug for beviset på at fiktion kan gøres til faktum, for selv er han god for en million pund, men denne rigdom forekommer ham allerede som en fiktion i betragtning af hans forestående død.

Men har Levinsky ret i at fiktion og faktum har samme tvingende rækkefølge som de tal han fører i Mr. Clays regnskabsbøger? Eller kan opspindet presses ind i kendsgerningen? Levinsky har med sin jødiske baggrund mange gode grunde til at tro på profetier, og blive ved med at tro på profetier. Mr. Clay er derimod en utålmodig mand, som kun respekterer de faktiske ting. Lad os holde en pause med den nærmere beskrivelse af det seriøse projekt, hvorigennem Mr. Clay vil bemægtige sig virkeligheden ved at omsætte fiktion til faktum.

'Til mit næste eksperiment... en mønt...' lyder Orson Welles' stemme i starten af *F for Fup*. Iført sort slængkappe og bred hat toner han frem som tryllekunstner på en eller anden jernbaneperron. Oja i pels betragter smilende i togvinduet hvorledes tryllekunstneren på perronen lige for drengens store øjne laver om på håndgribelighederne, en mønt, en nøgle, en hvid kanin.

'Jeg er en charlatan', siger Welles og stiller sig foran et hvidt biograflærred, der står i et hjørne af banegårdshallen. Alle de historier, vi ser og hører på dette lærred er løgnehistorier, forklarer han. Og det viser sig i højeste grad også at passe på denne film, for den drejer sig i alle henseender kun om forfalskning og løgn. Welles er en charlatan, d.v.s. han er ikke tryllekunstner, men spiller blot tryllekunstner. Han er en falskner, der forfalsker tryllekunstnerens falske spil. Han lover at vi den næste time kun vil høre kendsgerninger. Disse kendsgerninger viser sig at være facts om uudgrundelige kunstforfalskninger. En sådan kunstforfalskning har den allerede nævnte Oja også været hovedperson i, idet hun sammen med sin ungarske bedstefar lavede et svindelnummer med Picasso. Til slut afslører Welles at denne sidste svindelaffære var løgn, ja, Oja har ikke engang en ungarsk bedstefar. Welles og Oja løj over for tilskuerne om et falskneri, og man indser at Welles virkelig er en charlatan.

Disse to sidste film af Welles er på sin vis meget enkle film. Ved grundigere analyse ville man måske kunne vise at de modelagtigt resumerer hans tidligere værker. Her vil jeg blot som afslutning på artiklen kort forfølge den nærliggende tanke, at de to film spejler eller perspektiverer hinanden. Man behøver blot at tænke på, hvorledes Mr. Clay, nabob'en fra Macao, vil gøre fiktion til kendsgerning, hvorimod charlatanen i den anden film gør viljen til løgn til sin kunst.

Hvis man kender Welles' filmatisering af Karen Blixens 'Den udødelige Historie' vil man også vide at det egentlig ikke lykkes for Mr. Clay at gøre sømandenes indbildning til en kendsgerning. Derfor kunne man sige at viljen til løgn i den sidste film er et allerhovedes perspektiv på den førstnævnte.

Under alle omstændigheder står det os frit at lade de to film perspektivere hinanden.

Da hele arrangementet omsider er på plads, og alle simple sømands ønskedrøm skal virkeliggøres denne nat, sætter den gamle imperialistiske købmand sig til rette i sin gyngestol på verandaen, og lader sine indre drømebilleder passere revy hele natten igennem til akkompagnementet af lyde og de lavmælte stemmer fra soveværelset. Det der foregår er hans eget værk, men han er død inden det hele – som aftalt slutter ved solopgang.

Det er svært at give den nærmere forklaring på Mr. Clays død. Han har gjort sømanden Paul og den prostituerede Virginie til sine sprællemænd, for på den måde at forvandle fabel til fakta. Som han siger til dem, da natten begynder

der (her citeret fra Karen Blixen, som Welles følger ret nøje): 'Sådan er, som jeg har sagt jer, alle mennesker sprællemænd i en hånd som er stærkere end deres egen. Sådan er, som jeg har sagt jer, de fattige sprællemænd i hænderne på de rige, tåberne her på jorden i hænderne på dem som er klogere. De danser, og de holder op at danse, alt efter som hånden trækker i snorene.'

Af denne visdom følger at også Mr. Clay er sprællemænd i en stærkere hånd, ligesom de to i soveværelset er det i hans historie. Men det er svært at sige hvilken fiktion han er sprællemænd i. Det kan være den samme historie. Måske dør han af sindsoprivelse, fordi han ikke som tilhører til det nære faktum i soveværelset kan lade være med at spinde videre på fiktionen. Men det er ikke rigtig Mr. Clays karakter at lade sig rive med på denne måde. Måske dør han mæt af dage, fordi sejren nu er total over fiktionen. I så fald bliver han sprællemænd i en helt anden historie.

Det er vigtigt at præcisere, at denne sømandshistorie ikke bliver virkeliggjort fordi de forskellige personer synes det kunne være morsomt at indtage de forudbestemte roller i den. Der er ingen af dem der går ind i det fordi de vil udføre et illusionsnummer, tværtimod søger de alle sandheden igennem historien. Mr. Clay søger sandheden som kendsgerning. Sømanden Paul vil bruge sit guldstykke til at købe et skib. Virginie, en prostitueret, der er kommet op i årene, accepterer ganske vist rollen som den unge kone, men hendes motiver er komplicerede. Det er ikke så meget det at hun vil spille ung pige som det at hun i sit indre føler at hendes identitet kun er 17 år gammel. Iøvrigt har hun et gammelt mellemværende med Mr. Clay og vil derfor – i overensstemmelse med sin 17-årige indre identitet – hævne sig på ham gennem den skam og ydmygelse, der den pågældende nat vil ske med hendes erfarne krop.

For den lidenskabsløse bogholder, Levinsky, er sandheden han søger mindst lige så indviklet. Hans holdning til Mr. Clays plan om realisere en fantasi er som til Esajas profetier. Han tror den vil blive til virkelighed, og derfor regner han også med at Mr. Clay selv vil dø af det, som bebudet i historien. På den anden side tror han ikke at man (sådan) kan gå hen og gøre fiktion til virkelighed, sådan som Mr. Clay ønsker.

Levinsky har ret i begge dele. Dette paradoks er den blinde plet i den rolle, Levinsky spiller i historien. Det gælder dem alle, at de går ind i historien (som de kender i forvejen) på den måde, at de er blinde over for netop det punkt i hi-

storien, hvor deres egen rolle forudsættes. Historien er derfor ikke så meget en forudbestemmelse af rollerne, som det er en forudbestemmelse af aktørernes perspektiver på henholdsvis de andres og deres egne roller. Det drejer sig altså om en distribution af lys og mørke i hvert enkelt perspektiv, men vel at mærke en fordeling der er nøjagtig omvendt af det normale, hvor enhver skuespiller vil opfatte sin egen birolle som den vigtigste i stykket.

Historien findes derfor to gange. En gang forfra, som når talrækken lægges rigtigt sammen. Denne historie opfatter de alle som en usandsynlig sømandsfantasi. En anden gang bagfra, fordi mønstret i historien først bliver til i kraft af det mørke, der på forhånd må herske i hvert enkelt perspektiv, hvad angår ens egen rolle. Eller rettere skulle vi måske bytte om på det vi kalder lys og det vi kalder mørke. Det vi kalder mørke i perspektivet hos de enkelte personer er hos Welles udtrykt igennem farver, og det er netop det filmen kan tilføje til Blixens fortælling. Personerne kommunikerer igennem en historie som de alle ved er løgn. Her er de marionetter i Mr. Clays hånd. Samtidig kommunikerer de i en anden dimension, hvor det er deres inderligste illusioner om sandheden, der realiserer historien. Her kan man ikke sige, hvem der styrer marionetterne – og det er denne dimension Welles bruger farveladen til.

F for Fup drejer sig udelukkende om blikfang. I filmens begyndelse viser Welles en lille film 'on the noble art of girl-watching'. Oja promenerer rundt i byens trafik og alle blikke følger hende. Mændene bliver selv filmet, og vi følger på monitoren disse gratis mandlige statister i hans lille film. Selv Picassos blik fanges senere i filmen af Ojas daglige badetur. Welles viser os uafbrudt filmruller og monitører for at minde os om at alting afhænger af det, der fanger blikket, til forskel fra det, der ikke gør det.

I *F for Fup* er gamle dages dybdeskarp-hedsbilleder erstattet af perspektivisme i klipningens blikfangsteknik. En væsentlig del af filmen drejer sig om en kunstforfalsker på Ibiza, der er så dygtig til at forfalske, at man ikke kan opdage hans forfalskninger af sine egne falsknerier. Han portrætteres i en bog af en mand, der muligvis har forfalsket en berømt aviskonges erindringer, ja, man kan ikke være sikker på at denne forfalskende forfatter er den han udgiver sig for. Originalerne er komplet forsvundet i denne sofistiske labyrint, og man forstår, da Welles tager en puster foran katedralen i Chartres. Inden da kommer han ind på sine egne fupnumre tilbage

til dengang han med 'Klodernes kamp' fik folk til at gå amok i gaderne; og til dengang han med *Citizen Kane* fik bragt aviskongen Hearst ind i billedet.

Formodentlig vil Welles med dette sige noget om at alting er billeder, blikfang og perspektiv. Dermed lægger han imidlertid nok ikke op til at vi skal betragte dette som et alvorligt problem, der kræver sandhedsapostle inden for billedlæsningssteori, så at vi løbende kan få skilt løgn og sandhed ad, og dermed bevare verden i sin sande skikkelse.

Nu bagefter er 'Klodernes kamp' blot et kuriosum, for fupnummeret er udpeget. Det er derfor ikke efter at charlatanen eller sandhedsapostlen har knipset med fingrene at virkeligheden viser sig. Det var før dette knips, at den viste sig. Hvis Welles med sin sidste film vil sige noget til efterkommerne i medieindustrien, er det måske en indirekte beklagelse over i hvilken grad de dygtige løgnere savnes. Nyheder og information risikerer at få overtaget og gøre virkeligheden fattigere.

Men *F for Fup* slutter ikke i en sådan gold generalisering. Den slutter blot med knips og en undskyldning. Vi kan derfor ikke afslutte artiklen om Welles med en sådan sandhed og almen malice over for medieindustrien. Hans perspektiv fortaber sig snarere i slutningen på *Den udødelige historie*, hvor fiktion og fakta udtrykkes i en uskelnelig enhed, der er positiv falsk uden bagtanker om sandheden.

Den lyserøde konkylie, som sømanden Paul efterlader på verandaen er ikke et symbol i filmen. Den står ikke for noget. Højst er den spejlingsprincip for den måde farverne fungerer i filmen. Levinsky ved at historien har fundet sted da han tager den op og lytter. Først da er der noget der rører sig i ham. Hvad farverne angår er de et system af det gyldne, blå. Guld og den nøgne krop. Havet og fantasien. Farvesystemet er en perspektivisme, hvori historien bliver til retrospektivt gennem personernes illusioner og de autentiske øjeblikke, de oplever. I den forstand kan man sige at Welles har udskiftet den konvekse spejling i glasstumpen i starten af *Citizen Kane* med et farveprisme i konkylies overflade.

Welles har således hele vejen nægtet at tage stilling i spørgsmålet om virkelighed og fiktion, men i stedet dyrket facetterne og konstrueret labyrinter og perspektiver. I tider hvor sandheder er magre, og ikke kan erobres udadtil, gør han verden uendelig i sit konvekse spejl.



