

# Spøgelsets navn

*Filmen, metakunsten og det postmoderne*

*af Peter Schepele*

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 strygekvaretter fra højtalerne og airbrush-kolorerede sorthvidfotos på væggene, nedslurper en capuccino 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 design<sup>1</sup>, 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 observation<sup>2</sup>.

## **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 tradition<sup>3</sup>.

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 kulturrepoken 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 fag-filosofiske 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-

rillaards rejse-notater fra Amerika er eksempler på<sup>4</sup>.

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<sup>5</sup>, 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)<sup>6</sup>, af befrielse og af forholdsvis uberørt 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.'<sup>7</sup>

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.'<sup>8</sup> Ifølge Baudrillard befinder vi os i den tredje simulacrum-orden, en kultur hvor tegnet, der oprindeligt afspejlede en virkelighed, og siden repræsenterede og fordrejede 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 eksemplifikationeren. 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.<sup>9</sup>

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,<sup>10</sup> 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 mimetiske 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 dyrket billedkunstnerisk af dadaisterne og surrealistene, musikalsk af Stravinsky og Prokofiev; stilblending 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 identitetssløshed findes i Musils 'Manden uden egenskaber' og Kafkas 'Processen', der også dyrker det labyrintiske 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 stumperne.

### Det postmoderne spøgelse

Faren ved at identificere aktuelle trends er ofte materialets uoverskuelighed. Journalister ser, som bekendt, en 'bølge' såsnart 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*,<sup>15</sup> 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 alle rede 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-

Borgerskabets diskrete charme ►

## 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.<sup>11</sup>

### 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.'<sup>12</sup>; eller tjekken Karel Čapeks leg med fiktionslagene og pasticherne 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)<sup>13</sup>; 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)<sup>14</sup>, efterfulgt af en ny generation med f.eks. Paul Auster, Kathy Acker, Tama Janowitz. I



forestilling, hvor den trivielle teaterkri-  
mi opleves af to kritikere der efterhån-  
dens drages ind i forestillingen;<sup>16</sup> Pin-  
ters 'Bedrag' (1978) trækker dramaturgi-  
en frem ved at fortælle historien bag-  
læns; og amerikaneren Martin Sher-  
mans nye 'A Madhouse in Goa' (1989),  
består af to tilsyneladende selvstændige  
en-aktere, hvor det viser sig at første-  
akten 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 fort-  
sætter under nye betingelser, der så igen  
negeres, jf. Anthony Shaffers 'Sleuth'  
(1970) og Ira Levins 'Dødsfælden' (1978);  
på lignende vis er den britiske succes-  
dramatiker Alan Ayckbourns foretrukne  
metode at give sine erotiske komedier  
en eller anden påfaldende – og der-  
med meta-agtig – dramaturgisk eller sce-  
neteknisk præmis, f.eks. fremstilling af  
den samme historie fra tre forskellige  
points of view i trilogien 'Seks på week-  
end' (The Norman Conquests, 1972) el-  
ler sammenkoblingen af to lokaliteter i  
ét rum i 'Deres bedre halvdel er en vær-  
re en' (How the Other Half Loves, 1971):  
Det er meta-dramatik à la boulevard-  
teater!

I billedkunsten har belgieren Magrit-  
te og den hollandske grafiker Escher  
skabt en kunst, der til stadighed leger  
med billedkunstens konventioner og  
klicheer, med det figurative maleris illu-  
sioner: Maleriet der forestiller et maleri  
på et staffeli, hænderne der tegner en  
tegnning af hinanden!<sup>17</sup> 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 ge-  
vandter også kan læses som et portræt  
af Mae West<sup>18</sup> – og i den moderne bri-  
tiske 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 metafiktive  
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 le-  
ger 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 projektionsap-  
paratet, 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 så-  
dan 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 slut-  
ter filmen med at vise os filmholdet i ar-  
bejde. Svarende til, at Juzo Itami i den  
japanske *Tampopo* (1986) begynder fil-  
men med at vise os et biografpublikum,  
der pludselig får øje på os! Når Hitch-  
cock dukker op i så mange af sine film  
(begyndende med *The Lodger*, 1926)<sup>19</sup>,  
kan det for så vidt også betragtes som et  
lignende, men diskret meta-træk, der  
først og fremmest refererer til den legen-  
dariske selv-ritualisering, som Hitch-  
cock, måske mere succesrigt end nogen  
anden instruktør, fik knyttet til sin per-  
sona.

Dernæst er der de film, der gør selve  
filmindustrien til sit emne. Ved at tema-  
tisere selve mediet og dets processer,  
skaber filmen et simulacrum, en ten-  
dens som yderligere forstærkes gennem  
den celebrity-fokusering, som præger  
medieverdenen: Alle disse personer, der  
basalt – som det er blevet sagt om simi-  
listerne Zsa Zsa Gabor – er *famous for  
being famous*,<sup>20</sup> er det perfekte tegn som  
kun refererer til sig selv, og i den sam-  
menhæng er det bemærkelsesværdigt,  
at nutidens overdrevne optagethed af  
berømte menneskers, ofte kunstneres,  
livshistorier finder sted her i Baudril-  
lards tredie simulacrum-orden. Hele  
den lange række Hollywood-film om  
Hollywood, med *Sunset Boulevard* (1950)  
som hovedværket, har filmbyens falsk-  
hed som fast tema, men er dog oftest li-  
det 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 fantasieren, erin-  
dring 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 Pasininis *Ry-  
geosten* (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-virk-  
ning selv spiller rollen som filminstruk-  
tøren; Reisz' *Den franske løjtnants kvinde*  
(1981), hvis dobbeltlagede konstruktion  
var Harold Pinters opfindelse for at ska-  
be en filmisk løsning på den tilgrundlig-  
gende romans litterære pastiche-ironis-  
mer; Godards *Passion* (1982), om proble-  
merne med at 'filmatisere' klassiske ma-  
lerier; Malmros' *Århus by night* (1988),  
der har sin særlige meta-dobbelthed  
ved ikke blot at handle om en filmind-  
spilning men samtidig være en selvre-  
fleksion over en af instruktørens tidlige-  
re 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 Vestber-  
lin, 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 fak-  
tisk 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 hand-  
lingsplan. Et yderligere symptomatisk  
meta-værk er Reinhard Hauffs to, på  
metaplanet samhørende film, *Paule Pau-  
länder* (1975) og *Hovedrollen* (1977): Den  
første film var en indtrængende social-  
psykologisk 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 ble-  
vet fundet til rollen i netop det beskrev-  
ne miljø, betød filmoptagelserne et per-  
sonlighedsskred, og en dag stod han og  
ringede på døren hos Hauff. Ud af den-  
ne meta-oplevelse lavede Hauff så sin  
metafilm, *Hovedrollen*, hvor denne hi-  
storie 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 personer 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 paralleleret 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),<sup>21</sup> 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 kaldes* (1974) og begyndelsen af Zemeciks' *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 Ver fremdungseffekt – 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 Cocteau's Orfeus-myte *Kærlighedens mysterium* (1950) med dens to parallelle historier i 'virkeligheden' og i dødsriget, eller Fellinis *8½* (1963) med dens kaleidroskopiske 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).<sup>22</sup> 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 illusioner 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 hjem søgelse 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'.<sup>23</sup>

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 ægtemands 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 slutepisode 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 filmoptagelse!). En lignende trend i amerikanske 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,'<sup>24</sup> 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 andendagens fantasi-univers til sidst afsløres 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; Gilliams *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 tærerne 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, e)!!

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 genrens 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'.<sup>25</sup>

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.<sup>26</sup>

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 stadighed 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;<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup>

Når kunsten bliver et samlesæt, bliver det 'åbent', som Eco kalder det,<sup>29</sup> 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'.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> 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, *Spilleets 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 frihedsberusel-se.

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-ring 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'.

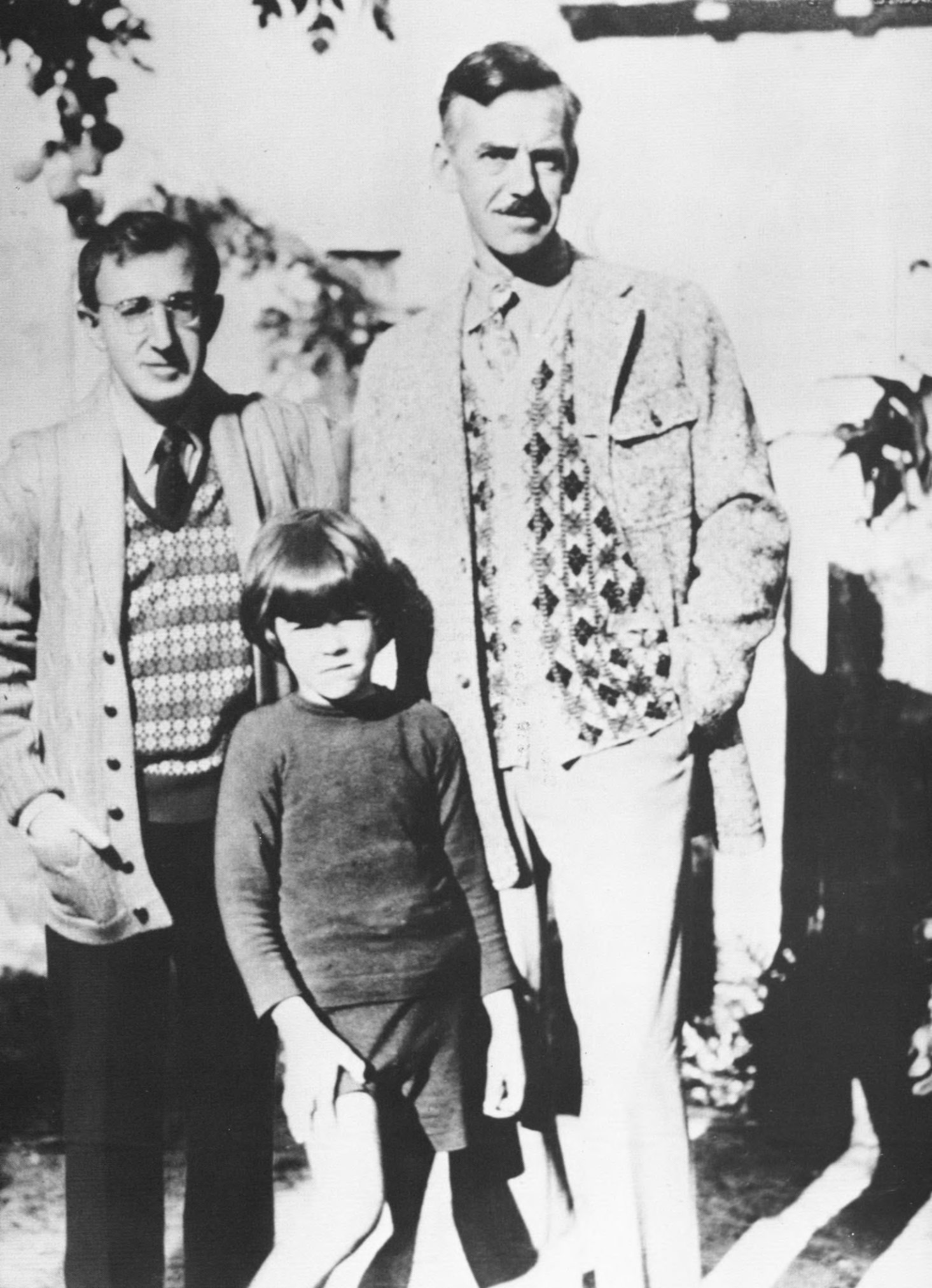
Der er et Ophüls'k touch over nyere efterfølgere som Demy (*Pigen med paraplyerne*, 1964, og *Pigerne fra Rochefort*, 1967) og Rohmer (f.eks. i *Pauline på stranden*, 1983, og *Min venindes ven*, 1987), hvor personerne føres marionetagtigt rundt mellem hinanden, så de mødes eller netop ikke mødes efter 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 tillob, 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 ekskurser. 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 ulselige 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.<sup>32</sup> 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 samfundsmode; 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 fortællertidens 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 litterær 'genre'),<sup>33</sup> 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)<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup>

Men især markerer denne arkaisme, som Charles Jencks i sit værk om postmodernismen i kunsten omtaler som 'the new classicism',<sup>37</sup> 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,<sup>38</sup> 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 'Ragttime'.

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 Acker-forestilling) anbringer f.eks. Monets husbåd, en Géricault-detaljé 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.<sup>39</sup>

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 navne-hysteri, men blot tilføjet to nye navne!<sup>40</sup>

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 moneterne*, 1969, 'russisk klassiker filmatisering'-parodien *Kærlighed og død*, 1975), Marty Feldman (fremmedlegionær-parodien *Hvem pukler kamelejerne for?*, 1977), Terry Gilliam (middelalderparodien *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 genrerne 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 virkelig-heds-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 naturiagttagelsen', som kunstteoretikeren Wölfflin allerede bemærkede i 1915.<sup>41</sup>

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'.<sup>42</sup> 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 (gangsterepos'et om *The Godfather*, 1972-1974), Kasdan (foruden film noir-pastichen 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.<sup>43</sup>

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 klichee 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 menneskealder 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*, *Erices 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, maskeret som Fassbinder, fløjtende på – *Lili Marleen*; i DePalmas *De uovervindelige* (1987) parafraiseres 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) parafraiserer 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 maleri-allusioner.

Eco peger på denne brug af referencer som typisk postmoderne og anfører eksemplerne fra *E.T.* og *Indiana Jones* filmene,<sup>44</sup> 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 *Larroseur 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 'Fiktions' (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 kronike; 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 faktisk 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 *Mammormanden* 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 fantasi-produkter i et mere eller mindre grotesk/ironisk samspil, 'apocryphal history' kalder McHale det,<sup>45</sup> 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 fantaserer over Indiens og muslimernes historie i 'Midnatsbørn' (1981) og 'De sataniske vers' (1989), Robert Coover der digter om Nixon og MacCarthy-tiden i 'The Public Burning' (1977), E.L. Doctorow der mindes USAs 'Ragtime' (1975), Carlos Fuentes der opdiger 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-sjetter 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 forbi-lede 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, uåndgribeligt 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 pantør (*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 *Rumrejsen 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,<sup>46</sup> 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 tids-typisk bestseller som Tom Wolfes 'For-fængelighedens 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 skuespille-re 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* i, 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 fabrikshaller, eroderede ørkner, befolket med post-nukleare fordømte der går rundt i ild og damp og effektfuld clairobscur-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 slutafsnit 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, blybeslædede 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;<sup>47</sup> 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 selvnødende 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-



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.<sup>48</sup>

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'<sup>49</sup> – 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 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. førstnævntes *Cabaret* og *All That Jazz* og sidstnævntes *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 *Détective* 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,<sup>50</sup> 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 grel 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',<sup>51</sup> 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 fragmentiseret 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.<sup>52</sup> Tidens uudgrundelige rumsteren er et emne i den roman nouveau-relaterede franske film – jf. Resnais/Robbe-Grilletts *Ilfjor 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'.<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup> 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',<sup>55</sup> en 'trans-æstetisk' situation, hvor falsk og ægte ophæves (sådan som også forfalskning omtales direkte f.eks. i Orson Welles' semi-dokumentariske filmessay *F for Fup* (1975),<sup>56</sup> 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 fiktionliseret 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'.<sup>57</sup>

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,<sup>58</sup> 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,<sup>59</sup> 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,<sup>61</sup> omtaler som 'camp', den kultiske/nostalgitiske 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 (*Casablanca*), 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',<sup>62</sup> 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 computerhjulpen 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 hæmningerne',<sup>63</sup> 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 uhæmmede 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 knyttæve*, 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.<sup>64</sup> Man kan iagttage noget lignende hos Derek Jarman (*Caravaggio*, 1986) og Nicolas Roeg (*Afsporet*, 1987).

En sidste postmoderne hybrid-ten-

dens skal nævnes: Performance-film, musik-billeddiget som det fremstår i *Home of the Brave* (1986), Laurie Andersons film efter egen forestilling; Reggio & Glass' to kulturfilosofiske billedsymfonier *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.<sup>65</sup>

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 kunsts scene i 20'ernes slutning, er filmens hovedforløb temmelig upåvirket af disse initiativer: Vejen 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 Wiens *Dr. Caligaris kabinet*, Ejzenštejns *Panserkrydseren Potemkin*, Clairs *Entr'acte*, Bunuels *Den andalusiske hund* og *Guldalderen*, Cocteauss *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 Fellingis *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 nye 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 fordøjes, 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 dikterer, er det sikkert symptomatisk, at det 'budskab', han engang formulerede til vennerne begyndte: 'Je joue/ Tu joues/ Nous jouons/ Au cinéma' ...<sup>66</sup>

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 endelige – 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 metaskepi 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'<sup>67</sup> – 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: *Lempire 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: *Kopernikanske 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'Échange 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 und 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 Williams *Brazil*, har yderligere lavet Shakespeare-travestierne 'Dogg's Hamlet, Cahoor'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 Tchelitchew 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 Scheplern: '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, 'Postmodernism: 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 Post-modernism', 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 Bildrätselfen, 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 uholdte 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 Reptition', 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. Elliott 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 uholdte 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 Honnelf: 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' 'Klodernes 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 kulfilm, 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 Kool Killer, 1978); samme: 'L'Histoire, un Scénario rétro', Ça 12/13 (ty. overs. i Kool 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 - Cut Movies and Intertextual Collage', Travels in Hyperreality (1986); samme: 'Innovation and Reptition', 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: Recordings (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 sportet efter en farlig forbindelse mellem Diva og Betty Blue - der tabes i tiden i Forbrydelsens element', Tryllygten 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 prinsipp - 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, Tryllygten 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 prædiketet 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).