

Spil den igen og igen og igen, Sam!

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

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

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

af Eva Jørholt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

mysteriet, Ridderfalken, Berygtet og Stromboli.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Here's looking at you, kid...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vi sluger det hele råt, med åben

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

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



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

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

As Time Goes By...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

The wow finish ...

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

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

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

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

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

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

Noter:

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