



Dramaturgi og fortælling

I spillefilmen *Memphis Belle* er en profficer på jagt efter en god historie, der kan bruges i krigspropagandaen på hjemmefronten. Det resulterer i historien om *Memphis Belle*, den første B-17 Flyvende Fæstning, som i 1943 overlevede 25 bombetogter mod fjenden.

Memphis Belle er autentisk. Det samme er historien om *Memphis Belle*. Militærets propagandaorgan havde indrulleret en række af Hollywoods førende spillefilmsinstruktører til at lave opbyggelige dokumentarfilm. F.eks. superviserede Frank Capra en serie om *Why We Fight*. John Ford filmede på Stillehavsfronten, Orson Welles forsvandt i sprut i Sydamerika, John Huston var bl.a. i Italien og optog i forreste frontlinie den berømteste og mindst propagandaegnede af filmene, *The Battle of San Pietro* (44). William Wyler tog til en luftbase i England.

Han stod ikke og ventede på, som *Memphis Belle* kom hjem. Derimod tog han med på flere togter sammen med to fotografer ~ hvoraf den ene blev

En gammel dokumentarfilm og en ny spillefilm fortæller samme autentiske historie om et bombefly under 2. verdenskrig. Hvor går grænsen mellem virkelighed, faktaformidling og fiktion? Er der overhovedet en grænse?

af Kaare Schmidt

dræbt over Frankrig (og den anden senere fotograferede bl.a. nogle af Fords westerns) ~ udstyret med 16 mm kameraer og farvefilm, som var usædvanlig dengang i spillefilm og nærmest uhørt i dokumentarfilm. Materialet blev samlet til historien om *Memphis Belles* 25.

mission, den sidste, idet de store tab under dagbombningerne havde tvunget generalerne til at sætte en grænse, der gav flyverne et håb om at overleve. Optagelserne er altså ikke kun fra dette ene togt, men de er alle autentiske.

Memphis Belle var inspireret af Harry Watts *Target for Tonight* (41) om et RAF-bombetogt, og den deler de engelske beredskabsfilms berømmede interesse for den menneskelige side, fremfor de store ideologiske armsving, som Capra serverede med skyldig hensyntagen til hjemmefrontens afstand fra selve krigshandlingerne. Wyler lavede senere i Italien en efter sigende mindre vellykket film om et jagerfly, *Thunderbolt* (uds. 1947). Wylers datter er medproducent på den nye spillefilm, sammen med den engelske kvalitetsproducent David Puttnam, som bl.a. har stået for Roland Joffés kritiske og flotte film om den glemte krig i Cambodia, *The Killing Fields* (84).

Den autentiske historie gør spillefilmen *Memphis Belle* til det, der med en TV-betegnelsen kaldes et docu-drama.



Memphis Belle

Memphis Belle – A Story of a Flying Fortress. Dokumentarfilm USA 1944. Prod., Instr & Manus: William Wyler for The War Department. Foto: William C. Clothier, Harold Tannenbaum (dræbt over Frankrig) & William Wyler (ucrediteret). Klip: Lynn Harrison. Musik: Gail Kubik. Speakertekst: Lester Koenig, læst af Eugene Kern & John Beal. Optaget på 16 mm Kodachrome, udsendt i 35 mm Technicolor kopier. 41 min, US-prem.: 14.4.44.

Memphis Belle. Spillefilm England-USA 1990. Instr.: Michael Caton-Jones. Manus: Monte Merrick. Foto: David Watkin. Klip: Jim Clark. Musik: George Fenton. P-design: Stuart Craig. Prod.: David Puttnam, Catherine Wyler. Med.: Matthew Modine (Dennis, pilot), Eric Stoltz (Danny, radio), Tate Donovan (Luke, 2. pilot), D.B. Sweeney (Phil, navigatør), Billy Zane (Val, bombardier), Sean Astin (Rascal, bugskytte), Harry Connick Jr. (Clay, agterskytte), Reed Edward Diamond (Virge, topskytte), Courtney Gains (Eugene, midterskytte), Neil Giuntoli (Jack, midterskytte), David Strathairn (Basechef), John Lithgow (Oberst Bruce Derringer, pr-officer), Jane Horrocks (Faith). 106 min. Prem.: 1.2.91.

Memphis Belle i 1943 ~ og spillefilmens besætning på vej til flyet, og s. 7 efter hjemkomsten.

mellem himmel og jord

Dog lægger filmen selv distance til det autentiske ~ hverken forbindelsen til de virkelige begivenheder eller til Wylers dokumentarfilm nævnes ~ for den vil opfattes som 'ren' fiktion.

Dokumentarfilmen *Memphis Belle* fremhæver det autentiske ~ alt er optaget på flybaser i England og over 'enemy territory', står der i forteksterne. Men selv autentiske optagelser er ikke 'ren' virkelighed.

Begge film skaber en intens oplevelse af krigens angst, det ultimative menneskelige drama, døden som det, der sætter livet på spidsen. Og i begge tilfælde er oplevelsen pointen ~ og ikke tematiseringen af emnet, for der er ingen detaljeret historie, som kan give anledning til filosofisk indholdsanalyse. Derfor er spillefilmen ikke traditionel fiktion med intrigen spændingsopbygning, og dokumentarfilmen er ikke traditionel faktaformidling med udredning af sagsforhold. Begge udtrykker sig i højere grad som digtet, der går direkte til kernen, abstraheret fra udfoldelsen af en historie.

De gør det forskelligt ~ fiktionsdigt og docu-digt kan man kalde det. Forskellen ligger i fortælle-måden: Fiktions koder, der styrer tilskueren ind i det indre univers, og faktaformidlingens koder, der styrer mod den ydre virkelighed. Oplevelsen betinges naturligvis af både det indre og det ydre, og de samles i dramaturgien, struktureringen af det, der fortælles. De to film har samme struktur.

Dramaturgi

De har den klassiske histories dramaturgiske skelet: *Præsentation* af tid, sted og personer ~ 1943, amerikansk base i England, et bombeflyes besætning ~ og af konflikten ~ vil besætningen overleve det 25. og afsluttende bombetog? *Konfliktoptræpning* ~ turen frem mod bombemålet med beskydningen fra fjendens antiluftskys og jagerfly, besætningens forsøg på at klare nervepres og forsvarsopgaver. *Højdepunkt* ~ selve bombningen, lettelsen over at vende om. Men faren fortsætter ('the first half, the easy half', siger fortællerstem-

men i dokumentarfilmen) i *Konfliktnedtræpningen*, der brydes af *Den sidste spændings moment*, hvor man på basen tæller de hjemvendende fly, og Belle kommer sidst. Så følger *Konfliktløsningen*, hvor flyet lander, og *Afrundingen*, hvor alle jubler.

Historien er ret tynd, så dramaturgien har ikke meget at arbejde med. I sig selv er den da også kun et skelet, som man lige så vel kan finde i f. eks. et nyhedsindslag. Skelettet er blot en fa-seinddeling af enhver hændelse, livet fra fødsel til død, tilberedning af morgenmad, en dag på ski, hvadsomhelst man har lyst til at afgrænse.

Og det er også ideen med denne dramaturgiske model lige fra det klassiske græske teater, hvor Aristoteles citeres for idealet om fortællingens systematiske efterligning af oplevelsen af virkeligheden. Som sådan er dramaturgien en måde at organisere et stof som en fortælling, der virker overbevisende ved at være virkelighedsnær: de ydre begivenheder i et forløb, der svarer til vores indre oplevelse. En realismeteor.

Den skelner ikke mellem fakta og fiktion ~ en skelnen, der jo også er af nyere dato ~ så det ene kan være lige så realistisk som det andet. Dramaturgien er en teori om vores måde at opleve på, og virkelighed og fiktion kan opleves på samme måde (det er derfor, fiktion kan være realistisk). Opleves noget som realistisk, virker det overbevisende og opfattes som sandt.

Teorien har altså intet at gøre med sandheden i det, der skildres. At begge film bruger samme dramaturgiske model kan derfor ikke betyde, at dokumentarfilmen er mindre faktuel, eller at spillefilmen er mindre fiktiv. Vores skelnen mellem fakta og fiktion har intet at gøre med realisme.

Når dokumentarfilmen har samme forløb som spillefilmen, er det ikke bare fordi den er redigeret bagefter (jfr. opfattelsen af fiktion som redigeret virkelighed). Forløbet er kun rent praktisk skabt i klipningen, for det passer faktisk med begivenhedernes rækkefølge. Den eneste forskel til en direkte transmission er forkortelsen, hvor det uvæsentlige ~ der hvor studieværten/reporteren ellers måtte fylde ud med snak ~ er udeladt. Udeladelsen er Aristoteles' og enhver fortællings metode. Den giver koncentration, som skal intensivere oplevelsen hos tilskueren, så man i værket oplever den spænding, man ville have oplevet, hvis man selv var blevet skudt til måls efter i en flyvende ligkiste.

Angsten er det egentlige budskab. Blot at referere til den ville være at gøre den til noget rent mekanisk, ligesom at efterse motoren i flyet. Den eneste måde at formidle forståelse af en u håndgribelig følelse på, er at formidle oplevelsen af den. Angst er ikke mindre faktuel end mekanik, blot anderledes. Faktaformidling, der vil nå ud over mekaniske emner, må derfor udtrykke sig tilsvarende anderledes. Derfor er brug af en spændingsskabende dramaturgi ikke i konflikt med den sandhed og den virkelighed, som dokumentarfilmen drejer sig om. Lige så lidt som spillefilmens brug af den er.

Fortælling

Faktastof er tildragelser, hvoraf man unddrager en betydning, en historie, så det tilfældige og usammenhængende tilføjes mening og sammenhæng. Fiktion er omvendt en mening, som tilføjes nogle tildragelser, der gør dem til en historie som metafor for meningen.

Faktaformidlingen starter altså i den umiddelbare virkelighedsreference, som den i bedste fald søger at nå ud over, mens fiktion søger at gøre det abstrakte

nærværende, virkelighedslignende. Derfor er filmen med sin audiovisuelle udtryksform mester i fiktion, og TV med sin direkte fødelinie fra begivenheder til modtageren mester i fakta.

TVs direkte transmission af begivenheder, mens de sker, skaber en uovertruffen virkelighedsreference ~ som at være der selv ~ hvad enten det gælder mennesket på månen, en krig (jfr. CNN i Golf-krigen), en fodboldkamp, en quiz. Folk, som går op i quizer, taber lidt af gejsten, når de hører, at *Lykkehjulet* er optaget lang tid i forvejen. Folk, der går op i fodbold, taber også gejsten, hvis kampen er fra i fjor. Spændingen om udfaldet er ikke den samme, når udfaldet er afgjort, selv om vi ikke ved, hvad udfaldet blev.

Men samtidigheden er sjældent nok. Fodboldkampen er f.eks. ikke vist, sådan som en tilskuer (og kommentatoren) oppe under halvtaget ser den. Kampen er dramatiseret med klip mellem mange forskellige indstillinger, som bringer os ned på banen, ned i støvlerne på spillerne. Hvis fodbold m.v. ikke *præsenterede* sig som samtidigt, kunne oplevelsen alligevel være den samme. Samtidigheden er blot en måde at forstærke realismen på, som er TV-mediets styrke, men som ikke desto mindre kræver, at man når ud over den umiddelbare virkelighedsreference, for at transmissionen giver mening. F.eks. med nævnte dramatisering, der udtrykker pointen i transmissionen, kampen som drama.

Der er altså ingen *principiel* forskel på, om tingene sker, mens vi ser det, eller om de blot faktisk er sket. Det er bevidstheden om det faktiske, der er afgørende. Quizen, månelandingen og fodboldkampen ville først falde til jorden, hvis vi får at vide, at de er instuderet. Ligesom TV-nyhederne ville blive århundredets flop, hvis de rystede billeder fra begivenhedens centrum viser sig at være lavet i en brandert på journalisternes stamværtshus ~ selv om ingen kan se forskel på billederne (og man ku' spare en masse penge).

Men når man rent faktisk ikke kan se forskel på billederne, så er der heller ingen *principiel* forskel på, om de er autentiske eller konstruerede. Ganske som med dramaturgien og med den direkte transmission er det autentiske blot en måde at skabe realisme på. Forskellen på fakta og fiktion kan derfor heller ikke ligge i det autentiske, selv om det i reglen bruges som garanti for sandheden.

Og forskellen kan heller ikke ligge i sandhedsværdien. Man kan stykke en masse små sandheder (bl.a. autentiske

optagelser) sammen til at fortælle en løgn, og man kan fortælle en sandhed gennem en masse løgne (bl.a. opdigtede historier).

Forskellen ligger i, hvad vi tror er virkelighed ~ ikke specielt i medierne, men i virkeligheden, thi det er denne tro, vores skelnen mellem fakta og fiktion udspringer af. Og troen flytter helt bogstaveligt bjerge. Wylers *Memphis Belle* er en utroligt god dokumentarfilm, fordi vi tror på, at det virkeligt foregår. Tvivler vi på det, er den en ynkkelig fiktionsfilm. Ikke fordi den pludselig er dårligt lavet. Men fordi fiktion drejer sig om en anden virkelighed. Hvad er det så, vi tror, der virkeligt foregår?

Dokumentarfilmens fortælling

Wylers *Memphis Belle* er en dramatiseret beretning.

Begyndelsens kontrast mellem fredelige landbybygninger, bølgende kornmarker, underlagt blid musik, og flyene underlagt buldermusik og fortællerstemmens 'This is a battlefield!' Montagen af flyfotos, der udsøger vores B-17. Forberedelserne, hvor stemmen tolker besættningens oplevelse: 'Sometimes your face turns white, when you find out where you're going.' Skyggen på væggen bag en bedende præst, alvor! Montagen af startende fly ~ og flyene i luften, da de nærmer sig Tyskland, og hvert ord fra fortælleren om bombemålene rytmisk modsvares af klip til næste fly: 'Rubber. Guns. Ball bearings. Shells. Engines. Planes. Tanks ~ Targets. Targets to be destroyed'.

Poesien i de brede hvide striber efter de majestætiske fly, afbrudt af fortælleren's '~ for the men far from beautiful', fordi fjenden ser striberne. En pointe, der vender tilbage i billederne, da angribende tyske jagere uden striber ses som rystende pletter på himlen, umulige at fastholde. De lydløse røgtotter udenfor vinduerne, eksploderende antiluftsskysgranater uhyggeligt tæt på, 'Flak so thick you can walk on it'. Den enerverende motorlyd, der i luften har erstattet musikken, og den kortvarige brug af besættningens stemmer over intercom'en (ingen synkronlyd, al lyd er lagt på bagefter). Hjemkomsten set fra jorden, hvor man tæller fly og venter ~ ser de sårede blive løftet ud, ser de sårede fly ~ indtil Belle kommer til sidst. Happy end med det engelske kongepar, der ønsker tillykke, underlagt God Save The King. Udtoning underlagt Auld Long Syne.

Dramatiseringen får sandhedsapostle



til at skære tænder og får visse teoretikere til at påstå, at film uundgåeligt må blive fiktion ~ film fortæller, og tilskueren tvinges til at finde *historien*.¹ Ligesom nogle mener, at rekonstruktion er tabu i faktaprogrammer. Men hvor går grænsen?

En sproglig beretning fortæller også, og den er *altid* en rekonstruktion, uanset om det er en avisartikel eller en medicinsk afhandling. Blot benytter film en slags virkelighedsmateriale, de gængselige motiver i billederne. Men ligesom enhver anden form for kommunikation må de formes efter *nogens* opfattelse og oplevelse for at udtrykke noget. Virkeligheden kan ikke gengives rent og ubesmittet, og hvis det betyder, at virkelighedsgengivelse er fiktion, så er der ikke andet end fiktion. Og så er diskussionen lissom overflødig.

Dramatiseringen gør altså ikke *Memphis Belle* ~ eller andre dokumentarfilm og faktaprogrammer ~ til fiktion. Dramatiseringen indenfor film tjener, ligesom i enhver anden form for kommunikation, til at kompensere for mediets mangler i forhold til vort totale sans- og tænkeapparat. Ingen udtryksform kan bringe os helt ind i en virkelighedssituation som f.eks. besætnings på *Memphis Belle*. I stedet kan man vælge mellem to illusioner. Enten den refererende, hvor fortælleren vir-

ker uinteresseret, så tilskueren er overladt til sin forhåndsinteresse, og begge på den måde forholder sig tilsyneladende objektivt til sagen. Eller den engagerende, hvor fortælleren forstærker mediets specialiserende udtryk (billeder eller ord eller lyde eller andet), så de også aktiverer felter i vort sansapparat udover dem, der svarer til mediets. Så ord danner billeder. Og billeder danner begreber. Og begge dele danner følelser.

De to illusioner er ikke forskellen på fakta og fiktion, selv om fakta altid har noget refererende og fiktion altid noget engagerende. Tværtimod kan det refererende give fiktionen noget konkret vedkommende, f.eks. i form af et gængseligt hverdagsemne. Og det engagerende kan formidle oplysninger, der aldrig kan refereres.

Det sidstnævnte er det, der gør *Memphis Belle* til en enestående god dokumentarfilm. Den er fortalt, så man oplever faren i den ydre verden, der vises. Oplever den med bevidstheden om, at fotograferne faktisk befinder sig midt i den. Det er rigtige jagere, der angriber. Det er rigtige mennesker, der styrter ned. Det løber én koldt ned ad ryggen, fordi dramatiseringen til fulde udnytter den plantede information om, at det her er *for real*.

Memphis Belle er enestående, fordi

den vender de primitive optagevilkår til sin fordel. De er netop tydelige, fordi fiktionsinstruktøren kender sine virkemidler, så han kan skabe spænding, uden at gå over i fiktionen.

Spillefilmens fortælling

Spillefilmen *Memphis Belle* efterligner nogle af optagelserne fra dokumentarfilmen ~ kornet, der bølger bag de startende maskiner, landingshjulene, der svinger op eller ned, set nede under vingerne, montagen af fly på jorden og i luften m.v. Men virkningen er ikke den samme. Billederne ser ikke ud som om kameraet er begrænset af den ydre verdens fysiske hindringer ~ vægge, afstande, tyngdekraften osv. De massive teleoptagelser bringer flyene helt ind bag nethinden, hvor psyken danner et andet billede end øjet. Hvor fiktionen danner et andet billede end det fotografiske, nemlig det metaforiske. Billederne viser ikke kun en ydre verden, men også en indre.

Med dokumentarfilmens dramatisering skabes en anonym eller fælles oplevelse af en situation, mens fiktionen skaber en individualiseret oplevelse. Den behøver ikke at være mere subjektiv, men den handler om det subjektive, om oplevelsen i sig selv.

Det fremgår bl. a. af brugen af fiktive personer. De er ligesom historien et middel i fortællekunsten, en metafor. Vi engagerer os i personerne for at få del i de oplevelser, som fortælles gennem dem. Vi identificerer os ikke med personerne som mennesker, men som skabeloner for at nå til det egentlige, oplevelsen af frygt, håb, glæde, sorg osv. Derfor kan mænd identificere sig med kvindelige personer, rumpiloter med vinkelskrivere, og hver især med en masse personer i samme historie.

Det sidstnævnte er man pisket til i Caton-Jones' *Memphis Belle*. Den er en kollektiv fortælling ~ ikke om et fly med en gruppe besætningsmedlemmer, men om en række individualiserede personer, flybesætningen og nogle personer på basen. Dokumentarfilmens anonyme fællesoplevelse brydes i spillefilmen ned i enkeltbestanddele med hver sin oplevelse af begivenhederne. Tilsammen udgør de mere end summen af oplevelserne. De aktiverer en masse i vort sansesystem, som går ud over oplevelsen af at være med på turen, være i situationen. Vi er ikke bare i flyet, men indeni personerne og oplever en række variationer af frygt, håb, glæde, sorg osv. Så mange variationer, at registret bliver så nuanceret, at man kan få oplevelsen af selv at være deltager i begivenhederne og ikke blot iagttager af andre deltagere.

F.eks. opleves i dokumentarfilmen gysset, da et søsterfly styrter ned, og via stemmerne fra intercom'en følges besætningens engagement i optællingen af faldskærme ~ hvor mange slipper ud! Det samme sker i spillefilmen, men her dramatiseres det yderligere psykologisk. Andenpiloten ville gerne have været førstepilot og for at have noget andet med hjem, aftaler han med agterskytten for et kort øjeblik at overtage dennes plads, så han får chancen for at skyde på fjenden. Han rammer en tysk jager, som slår en kolbøtte og med vingen skærer en B-17 midt over. De to halvdele svæver et øjeblik ~ hans chok får tiden til at stå stille ~ før de langsomt ruller rundt og styrter.

Den ydre handling ~ det overskårne fly ~ kunne have været i dokumentarfilmen, hvis fotografen havde været 'heldig' nok. I så fald ville virkningen bero på bevidstheden om det autentiske. I spillefilmen opbygges virkningen gennem den indre handling ~ andenpilotens triumf, der bliver til tragedie, han bliver skyld i sine kammeraters død blot for at høste en mental souvenir, og det vil altid forfølge ham. Den tragedie gør det overskårne fly til en chokerende oplevelse. Dvs. at flyet bruges til at for-

tælle noget om ham, som er det vi oplever. Det er det, der er fiktionens realisme. Og det er derfor 'virkeligheden' kun sjældent når på højde med fiktion. Fiktion fortæller simpelt hen mere realistisk.

Memphis Belle har ikke den traditionelle histories intrige, hvor de tematiske værdier er fordelt på helte og skurke eller lignende i indbyrdes konflikt. Det eneste, der ligner sådan noget, er rammehistorien med den stoute basechef, der bærer på sine drenges skæbne, og den kyniske pr-officer, som vil udnytte Belles overlevelse til krigspropaganda (som Wyler faktisk gjorde). Besætningen, derimod, karakteriseres med et væld af fintmærkende antydninger i et poetisk kaleidoskop af små reaktioner ~ en hoveddrejning, et smil, en skæv bemærkning etc. ~ som ikke følger sig sammen til fuldgyldige personportrætter eller tematiske størrelser. Denne 'omvej' springes over, så vi i stedet får digtets direkte, nærmest handlingsløse fremstilling af stemninger, som hver især åbner en verden for den, der digter med. De følger sig sammen til en nuanceret totaloplevelse af det ekstreme pres, der tvinger besætningen til uselvisk samarbejde som en organisme for den fælles overlevelse, iblandt pludselige afbræk, når presset letter eller nerverne slår klik og personligheden kræver luft. F.eks. den forskellige reaktion på pr-officerens løfte om berømmelse og driverliv, eller skænderiet mellem de to midterskytter midt under et jagerangreb.

De formidable flyoptagelser ~ smukt med de ægte gamle fly, der pløjer sig vej over himmelhvelvet ~ virker ægte, fordi de udspringer af denne poetiske personkarakteristik. Den betinger oplevelsen af ventetid og kamp som skiftevis massiv, homogen, triumferende og sårbar, splittet, rædselsvækkende. Sådan er vore drenge ~ som en åben bog med det ufærdige menneskes blanding af usikkerhed og skråråberhed.

For det er drenge ~ i modsætning til det typiske billede i krigsfilm. Og ikke drenge, der bliver mænd, men drenge, der netop ikke får lov at blive mænd, fordi deres dominerende personlighedsdannende erfaring i den udvikling, hvor de skulle blive mænd, er angst.

Hele den dramatiske individualisering, hele den fiktive historie, ligger i de mange små reaktioner, som viser, hvordan de prøver at klare angsten. Ikke heroisk, ikke fejlt, for det er ikke filmens begreber, men bl. a. med ansatser i den retning, fordi ikke mindst det ufærdige og det angste menneske må prøve at tilpasse sine reaktioner til om-

givelserne, til det som forventes i tider, hvor de begreber er direkte forbundet med liv og død. Det gælder også bag fronten, forsøget på at forstå og leve sig ind i deres situation, hjulpet af nyhedsformidlingens og fiktionens typiske modeller. Pr-officerens ståhej repræsenterer den side og viser endvidere effekten på mandskabet, som rystes over denne yderligere og unødvendige udfordring af skæbnen (muligvis inspireret af en indstilling i dokumentarfilmen, hvor et hjemkomment besætningsmedlem vender sig bort fra kameraet ~ 'in no mood to have his picture taken').

Drengenes hang til amuletter er det tydeligste eksempel på desperationen. Selv om det er reelt nok i sig selv, sammenfatter det også symbolsk de reaktioner, som ikke kan beskrives med ord eller virker meningsløse og uforklarlige. Når de to midterskytter et øjeblik glemmer fjenden, er det p.g.r.a. en større fare, en amulet, som er forsvundet. Her er det kun det irrationelle, man kan tro og håbe på. Ligesom i det tilsyneladende umulige, at de store jernklodser, de befinder sig i, kan svæve frit i luften mellem himmel og jord. Kun troen kan holde dem deroppe, sandsynligheden taler imod.

Modtagesituationen individualiserer oplevelsen på en anden måde ~ vores associationer er vores egne. Filmen er bl. a. lavet som modbillede til den 'fascistiske' holdning til mod og farefuld spænding i *Top Gun* (86). Men *Memphis Belle* åbnede i Danmark for et publikum, som efter nyhedernes Golf-krigshistorier kunne se filmen som en beredskabsfilm, hvor det er klart, hvem man skal holde dem. Nøjagtig som det var formålet med Wylers film, mens den i dag med sin faktuelle distance til 2. verdenskrig virker mere rystende end propagandistisk. Og som sådan er lige aktuel.

Litteratur

Note 1: Charles Affron analyserer filmen ud fra nyere fortælleteorier for at afsløre den som ikke-dokumentarisk og fikcionaliseret i Reading the Fiction of Nonfiction: William Wyler's *Memphis Belle*, in Quarterly Review of Film Studies, Vol. 7, No. 1, Winter 1982.

Anmeldelse i Variety, March 22, 1944.
Michael A. Anderegg: William Wyler, Twayne Publishers, Boston 1979.

Richard Meran Barsam: Nonfiction Film – A Critical History, E.P. Dutton & Co, New York 1973.

Sharon Kern: William Wyler: a guide to references and resources, C.G. Hall, Boston 1984.

Axel Madsen: William Wyler, Thomas Y. Crowell Company, New York.