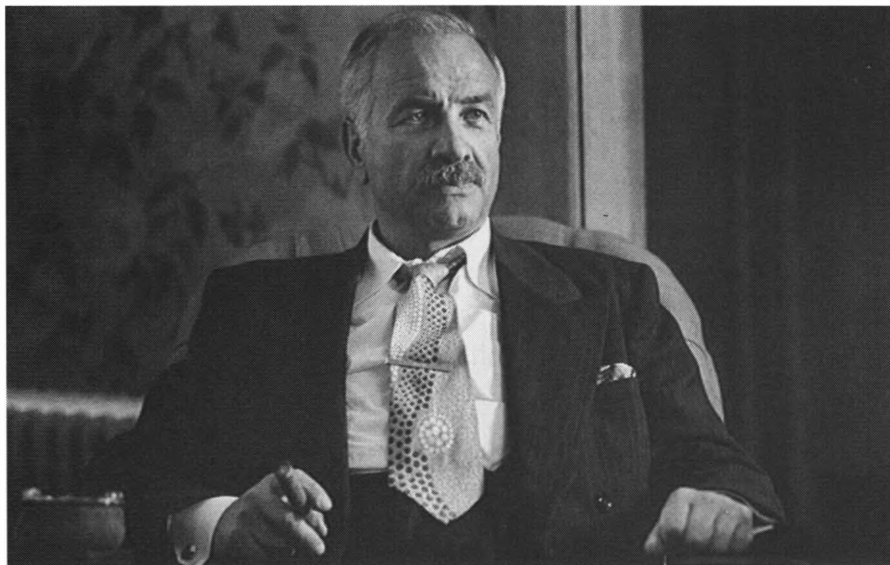


Er familien kønnest i biografen?



*Barry Levinsons Avalon i familienostalgiens tegn
– er det udstoppede eller ægte følelser?*

af Susanne Fabricius

Instruktøren Barry Levinson har udtalt om sin seneste, selvbiografiske film: 'Avalon handler om familiens glæder, om de mennesker, du slås med, vokser op med, står bi og elsker. Den er den rigeste åre til komedie og dramatik, nogen filmskaber kan finde.'

Det sidste har det danske biografpublikum i sandhed måttet sande i den forgangne biografsæson, hvor Yves Roberts to provencalske familieidyller har klistret til lærredet, og Scola og hans flittige plagiator, Giuseppe Tornatore, har leveret billeder fra familiens kreds. Og nu kommer *Avalon*, der med pro- og epilog spænder over ca. 60 år, fra 1914, da Sam ankommer til USA, og til en gang midt i 70'erne, da han får besøg af sit barnebarn og oldebarn på plejehjemmet. Både med hensyn til udstrækning i tid og dermed også til ambitioner om at sige noget centralt og betydningsfuldt overgår *Avalon* sæsonens øvrige familiefilm.

Drømmen om fortiden og familien

Sam forsvare sine rituelle gentagelser af familiesagaen med denne tauologi: 'If you stop remembering, you

forget.' Det kunne være filmens motto. Fiktionsfilm er udmærkede hukommelsesøvelser både for deres producenter og deres publikum, ikke alene som vedligeholdelse af tidsbilleder, men især som stimulering af alle de følelser, der indgår i begrebet nostalgi – et af vor tids mest benyttede pejorativer. Det bliver brugt nedladende, fordi det forudsætter, at længslen tilbage indeholder et stærkt moment af fordrejning, idylisering, som det så tydeligt er tilfældet i den glansbilledverden, der udspiller sig omkring det kraftigt sminkede barn i Provences bjerge.

De to italienske bidrag forsøgte med større eller mindre held at vise, at ethvert forsøg i nutiden på at etablere en ægte fællesskabsfølelse mellem generationerne bygger på illusioner. Her indsættes en realitetsans, som står i modsætning til nostalgien; det er personerne, ikke filmen selv, der ligger under for nostalgien. Derved opstår en vis ironisk distance, men kun en vis. Ellers ville der være tale om udlevering, og forudsætningen for, at filmens ophav og

dens publikum kan nyde den eller de nostalgihærgede, er selvfølgelig, at de i sidste ende deler de værdier, som filmens nostalgikere forgæves søger efter i en verden på flugt fra de selvsamme værdier. *Avalon* har den samme tvetydighed i forhold til sin egen nostalgi som de to italienske film.

Når vi andre, hvis familiemønstre forlængst er brudt sammen, rigtig skal dyrke vores drøm om Familien, er det Den italienske Familie – om den så udgøres af gangstere som i *Godfather*-serien – eller Den jødiske Familie, der må holde for. De myter, der verserer omkring disse to familietyper er forholdsvis parallelle: Mama står stærkt begge steder, erhvervs- og familieliv går i ét, og man kan altid finde hjælp og støtte, hvis det skulle gå skævt. Drømmen om trykthed er gangbar i en verden, hvor enhver – ganske alene – må klare sig selv. Bagsiden, nepotismen, den sociale kontrol og afhængigheden, glider selvfølgelig i baggrunden. Mindst udtalt i *Godfather*-serien, som – til trods for sine ydre spektakulære kvaliteter – er den af de nævnte film, som forholder sig mest nøgternt til sit eget familieportræt.

Nostalgiens dialektik

Familien i *Avalon* er ikke italienske mafiosis, men jødiske håndværkere og endda på et rimeligt småt plan. De bygger ikke noget, men tapetserer blot folks vægge.

Sam, af russisk-jødisk herkomst, ankom i 1914 til Baltimore, hvor hans fire ældre brødre ventede ham. Det skete den 4. juli, på uafhængighedsdagen, og hele byen flammede af lys og fyrværkeri – i hvert fald i Sams erindring og beretning. For vi ser ikke hvordan det tog sig ud i 'virkeligheden.' I starten bor familien i et beskedent kvarter, Avalon, som siden står i det samme forklarelsens skær. Filmen beretter den evige historie om menneskers kamp for at komme opad og fremad og deres savn af det, de selv har arbejdet sig bort fra, om modsætningen mellem fremdrift og træghed med dyb indsigt i nostalgiens dialektik. Det får et meget håndgribeligt udtryk, da familien, drevet af mellemgenerationen, til bedsteforældrenes og børnenes fortrydelse flytter ud i forstæderne. 'Hvad er forstæder,' spørger de små hinanden. Det er den sociale og dermed geografiske mobilitet, der sår splid i familien. For nogen er mere heldige end andre, og ikke alle kan flytte til forstæderne.

Sam fortæller familiekrøniken hver Thanksgiving Day, hvor alle brødrene, deres koner, børn og børnebørn samles hos ham og hans kone, Eva, omkring kalkunen. Ud over erindringerne og kalkunen er der andre faste ingredienser, en bror, der altid kommer for sent og Evas replikker om det store stykke fjerkræ.

Filmen samler sig om to datoer, 4. juli og Thanksgiving Day, to ærkeamerikanske festdage. I stedet kunne den have valgt nogle jødiske højtid, og allerede hermed indikeres sædernes forfald. Filmens højde- og vendepunkt falder på den 4. juli, hvor festfyrværkeriet går i ét med det flammehav, som i en utrolig flot fotograferet og klippet sekvens, fortærer Sams søn Jules' fremtidsplaner i skikkelse af et lavprisivarehus.

TV-days

Starten til dette ambitiøse projekt er ikke særlig gloriøs. Jules, der er dørsælger, bliver udsat for et alvorligt overfald. For at opmuntre ham under rekonvalescensen giver familien ham et fjernsynsapparat. Vi befinder os i en tid, hvor nogen er i stand til at udbryde 'what's that?' ved synet

af eftertidens mest nødvendige nødvendighedsartikel. Jules, der øjner dette perspektiv, åbner sammen med sin fætter en TV-butik, samtidig med at de amerikaniserer deres efternavn. Senere, da lavprishuset er gået op i flammer, vender Jules tilbage til sælgergerningen, denne gang som sælger af tid til TV-reklamer, ironisk nok efter at udgifterne til en TV-reklame har bidraget til hans ruin.

TV bliver ikke blot en betænkelig levevej, men også en livsstil. TV-dinners erstatter familiens mere og mere tomme og ritualiserede middagskonversation. Det er en banal konstatering, men den udføres på en meget morsom og levende måde. I sin beskrivelse af TV-kigningen er filmens virkelighedsbillede også ved at være historie fra dengang, familien samlede om TV-skærmen og faktisk så udsendelserne igennem på den lille, usle sort-hvide skærm.

Den patriarkalske fortælleorden

Som sagt har familien en rigtig, dominerende og kværunderende jødisk mor, hvis ord i høj grad er lov. Hun spilles med fynd og klem af Joan Plowright. Rollefordelingen er selvfølgelig traditionel, med mændene som skaffedyr og kvinderne hjemme. Men de har det store ord i familien, og hvis de er undertrykte, er det ikke af deres mænd, men af hinanden i indbyrdes kampe om magten i familien. Som i samtlige andre familie- eller generationsfilm i denne sæson ligger synsvinklen hos mændene, her delt mellem Sam og hans sønnesøn, Michael, instruktørens alter ego. Bedstefar-sønnesøn-parret er lidt af en kliche, men ikke værre end at den kan bæres.

Det er ikke så besynderligt, at synsvinklen i alle disse film er mandlig, da deres ophav i alle tilfælde er fædre. Det besynderlige er snarere, at ingen kvindelig filmkunstner har lavet en familiefilm ud fra sin vinkel. Der skal dog to køn til at lave en familie. Bedstemor-datterdatter-parret ville repræsentere en fornyelse for ikke at tale om bedstefar-datterdatter- eller et bedstemor-sønnesøn-par. Mulighederne er legio i fantasien, men åbenbart begrænsede, når det kommer til at kombinere dem i ord og/eller billeder.

Men jeg tilgiver alligevel *Avalons* store bedstefaderskikkelse, Sam, fordi han spilles så smukt af en af

mine yndlingsskuespillere, Armin Müller-Stahl, manden med de mest blå øjne og det kæreste smil i verden. Den stækkede vitalitet, mandighed i tøfler og overall, som er grundstammen i figuren, giver Müller-Stahl et fint nuanceret udtryk i kropssprog og mimik. Her får han oprejsning for den flossede bedstefar, han spillede i *Kærlighedens grænser*.

Den samme omhu og eftertænksomhed genfindes hos filmens øvrige medvirkende ned i detaljer som sprogbrugen. De gamle, førstegenerationssemigranter, taler ikke blot med østeuropæisk accent, men også med den særlige low class-dialekt, hvor de amerikanske retroflektse r'er næsten bliver til vokaler. Både dette træk og accenten er forsvundet hos anden generation ligesom så mange andre særheder.

Den samme bevidsthed om detaljens betydning findes også i filmens tidsbillede. Der er udfoldet stor omhu i kostumedesign og i at finde locations og rekvisitter, men ikke på en demonstrativ *Matador*-måde, hvor det bliver et formål i sig selv. Tidsbilledet i *Avalon* fremstår med selvfølgeligens lethed som atmosfære. Vi er der; vi er ikke på museum.

Det er formentlig det, der adskiller den gode nostalgifilm fra den mindre gode. Er der tale om udstopede eller ægte følelser? Enhver sand følelse er altid sammensat. En nostalgifilm uden en vis ironi bliver kvælende, men ironi kan antage forskellig grad og form. *Avalon* er ikke et enestående, originalt kunstværk. Det nærmeste forbillede er formentlig Woody Allens *Radio Days*, men *Avalons* ironiske balancepunkt ligger et andet sted, som alligevel giver den en selvstændig plads på nostalgiskaalen.

Det – trods alt – overvejende positive syn på familien deler den med de øvrige biografnostalgifilm. Skildringen af familiens natside er i dag blevet TV-seriens specialitet – fra *Dallas* til *Twin Peaks*. At de så i højere grad end biograffilmene ses i familiens skød har så sin egen ironi.

Avalon – Drømmen om Amerika

Avalon. USA 1990. Instr. & Manus: Barry Levinson. Producenter: Mark Johnson & Levinson. Foto: Allen Daviau. Klip: Stu Linder. Musik: Randy Newman. Med: Armin Müller-Stahl (Sam Krichinsky), Joan Plowright (Eva K.), Aidan Quinn (Jules Kaye), Elizabeth Perkins (Ann Kaye). Udl: Pathé-Nordisk. 129 min. Prem: 23.4.91.