

IRENE DUNNE

– født 1901, død 1990. Hun var en genial skuespillerinde. 30'ernes og 40'ernes ukronede Hollywood-dronning og alligevel glemt af mange. Kosmorama fortæller hendes historie og genopfrisker kære film minder.



af Claus Kjær

Ikke for ingenting kaldes Hollywood i 1930'erne for 'The Golden Age'. Der blev produceret en sand stribe mesterværker, skønt det jo ikke altsammen var guld. Irene Dunne var blandt årtiets absolutte topstjerner, og hun var med til at tegne en helt ny Hollywood-genre.

Filmen var fantastisk populær, og 'going to the movies' var en social

funktion, som alle deltog i. I 1935 producerede Hollywood 525 spillefilm, og da filmen var det førende underholdningsmedium, så publikum ikke bare så godt som alt, men *alle* så det samme. Filmen var en demokratisk kunstart, som ikke var rettet mod specielle befolkningsgrupper. Der var ikke – som i vore dage – specielle teenage-film eller specielle art-films. Der var *en* slags Hollywoodfilm og *et* publikum, og det var hele Amerikas befolkning. Når talen faldt på aftenens film, var det uundgåelige spørgsmål *altid*: 'Hvem er med?' Det var stjernerne, som solgte billetterne, og blandt de mest populære var vidunderlige Irene Dunne.

Den romantiske komedie (Screwball Comedies) (1934-39)

Den romantiske komedie – eller screwball comedies, som den også kaldes – er en meget amerikansk genre. Den er energisk, pågående og vittig. I 1934 havde fire film pre-

miere i de amerikanske biografer, som alle tegnede den nye genre. Det var Frank Capras *It Happened One Night*, Howard Hawks' *20th Century*, W. S. Van Dykes *The Thin Man* og Mark Sandrichs *The Gay Divorcee* (som oprindeligt havde heddet *The Gay Divorce*, men i Hollywood havde man ikke den slags!!). Genren var i begyndelsen en slags musical uden sange, men snart viste den sig at indeholde unikke karaktertræk. Den var en udløber af de meget snakkesalige og raffinerede Broadway-stykker fra 1920'erne. Genren er først og fremmest kendetegnet ved at indeholde en vis portion vanvid (screwball: en bold, som overraskende går i en uventet retning).

Screwball komediernes persongallerier kan nærmest antage surrelle dimensioner. På et eller andet tidspunkt opfører hovedrollerne sig fuldstændigt vanvittigt; enten fordi de *er* vanvittige eller fordi de *spiller* vanvittige. Således bryder Irene Dunne altid sammen i en høj, hvinende, håbløs latter på et tidspunkt i filmene, og ofte virker det ikke, som om hun helt er klar over hvorfor. Men mens Carole Lombard ligesom lægger op til vanviddet fra begyndelsen – hun *er* ikke helt normal! – får Irene Dunne snarere sporadiske 'anfald' af vanvid.

Scenerierne udspillede sig i ikke nærmere definerede overklasse miljøer, men uden at skabe misundelse af den grund. Det største dilemma for komediernes personer var ofte, at de havde flere penge end de kunne nå at bruge. Det betød dog ikke, at filmene afstedkom revolutionære til-

tag blandt den depressionsramte befolkning. Filmens personer havde bare de problemer, som vi alle ville ha' haft, hvis vi var i deres sko – og det var OK!

Kvinderne, som først og fremmest blev spillet af Irene Dunne, Kate Hepburn og Carole Lombard, var intelligente og glamourøse. Mere intelligente end mændene, som var dumme, umodne og barnlige. De blev bl.a. fremstillet af Cary Grant, William Powell og Melvyn Douglas. De to køn befandt sig altid i et eller andet sexuel mellemstil – enten lige før eller lige efter. De stod for at skulle giftes (med den forkerte), eller de var netop blevet skilt (fra den forkerte). Dette signalerede en total ændret indstilling til begrebet sex. Forhold mellem mænd og kvinder var ikke tyngt af skyld eller ansvar – hvad enten de var gift med hinanden eller ej. Sex var morsomt, og kvinderne var ikke 'mystiske' eller 'onde', men nærmest 'kammerater'. Det vil sige, de *spillede* kammerater, for de var, som nævnt, langt mere intelligente og voksne end mændene. Genren er et klart storbyfænomen, skønt konflikterne ofte bliver løst ved en tur 'på landet'. Storbyen var mulighedernes og valgfrihedens krybbe, og mange i filmenes persongallerier var direkte flygtninge fra småbyerne. Her i de glamourøse omgivelser kunne de brillere i legende, usentimental, humoristisk overlegenhed. Figurerne var ofte temmelig voldelige mod hinanden, og der var en del skubben og falden. Vittig dialog, serveret med utrolig energi. Personerne var stærkt skeptiske overfor ethvert tilløb til opblæsthed, indbildskhed eller dumhed, og enhver sproglig eller følelsesmæssig kliche blev straks spiddet:

Irene Dunne: My father used to say that wishes are the dreams we make when we're awake... (og da hun indser hvor 'corny' hun lyder, tilføjer hun: He drank a lot!)
(*Love Affair*)

Genren fik publikum til at føle sig godt tilpas, og gav det nyt håb. Den talte *aldrig* ned til dens publikum, men overvurderede måske snarere sommetider. Indholdet var en blanding af uskyld (kærligheden dyrkes for kærlighedens skyld) og alvidenhed.

Genren blev domineret af instruktørerne Ernst Lubitsch, Frank Capra, Howard Hawks og den måske største af dem, Leo McCarey.

"Jamen, tror du

... Dunne og Grant posere



„mig ikke, skat?“

til *The Awful Truth* (37)



Irene Dunnes karriere

Hun skulle vise sig at være en af dem, som virkelig forstod screwball komediernes 'sjæl', og skønt hun først og fremmest huskes for dem, brillierede hun i mange forskellige genrer. Irene Dunne (Irene Marie Dunn) havde hvad man ville kalde en forholdsvis harmonisk barndom. Faderen var dampskibskontrolant, og Irene studerede musik hos sin mor. Efter faderens død, da Irene var 11, flyttede familien til Madison, Indiana, for at bo hos bedsteforældrene. Her studerede Irene stemmelære og klaver hos private lærere, og sang i sin fritid i kirkerne. Efter et års studium på et musikkonservatorium søgte hun optagelse på Chicago Musical College og blev slutteligt udnævnt Doctor of Music. Herefter drog Irene til New York, hvor hun håbede på optagelse på Metropolitan Opera Company. Dette lykkedes dog ikke, men snart var Irene – som nu brugte sit scenenavn Dunne – med i turnerende operetteatre. I 1922 debuterede hun på Broadway i 'The Clinging Vine', men først i 1928 spillede hun en hovedrolle ('Luckee Girl').

Samme år giftede hun sig med Dr. Francis Griffin. Dr. Griffin var tandlæge i New York, og skønt han havde en konservativ New England-baggrund, stod han ikke i vejen for sin kones karriere. Han blev dog boende i New York – selv efter hun flyttede til Hollywood. Han besøgte hende under optagelserne, og hun tilbragte sin fritid hos ham i New York. I 1936 opgav han dog sin praksis og flyttede til Hollywood, hvor han blev ejendomsmægler.

Hollywood

I New York aflagde Irene Dunne prøve for bl.a. Oscar Hammerstein, som dog ikke havde øjne for hendes talent. Ironisk nok blev Hammerstein's 'Show Boat' en af Irene Dunne's store succeser – både på teateret og på film. Teaterversionen bragte hende i 1930 tilbud fra Hollywood, og Irene Dunne tegnede kontrakt med RKO. Debutfilmen var den hurtigt-glemte *Leathernecking*, hvor hun sang 'Careless Kissing' af den dengang ukendte Oscar Levant.

Det skulle blive hendes anden film – *Cimarron* (1931) – som bragte stjernestatus. Da Irene Dunne først og fremmest var kendt som sangerinde, tog hun 6 måneders dramaun-

dervising, før hun screen-testede til rollen. Det var jo i en forholdsvis sen alder (sidst i 20'erne) at begynde en filmkarriere, men måske derfor lærte hun hurtigt at tage sin karriere i egen hånd. Hun fik rollen som Sabra Cravat. *Cimarron* er en stor episk western som vandt en Oscar for Årets Film. Irene Dunne fik den første af 5 Oscar-nomineringer.

Irene Dunnes stjernestatus var sikret, skønt RKO var lidt i tvivl om, hvad de skulle bruge hende til. Man lavede ikke mange store episke film på det tidspunkt, og hun blev derfor afprøvet i andre genrer. Hun blev testet i en komedie (*Bachelor Apartment*) og i en romantisk rolle (*Consolation Marriage*), og man lånte hende ud til MGM i en sangrolle (*The Great Lover*). Det blev dog i tåreperser-genren hun fik sine næste succeser. I RKO's *Symphony of Six Million* spillede hun en handicappet skolelærerinde, som får den ambitiøse Ricardo Cortez tilbage på rette vej. I Universals meget succesrige *Back Street* var hun en 'holdt kvinde', som lever og ånder for den gifte John Boles. *Back Street* gjorde at RKO fik travlt med at placere Irene Dunne i en serie af melodramaer: *Thirteen Women*, *No Other Women*, *If I Were Free* og MGM's *The Secret of Madame Blanche*. I *This Man Is Mine* fik hun chancen for at bevæge sig lidt væk fra 'den noble martyr', men dels var der marked for tårepersere, og dels var hun så troværdig i sit spil, at hun gjorde selv de mest tårevædede skitseroller til virkelige mennesker.

Omkring 1934 blev musicals populære igen, og Irene Dunnes sopran blev straks taget i brug. For Warner Bros. lavede hun *Sweet Adeline*, som indeholdt Kern/Hammerstein-klassikerne 'Why Was I Born' og 'Don't Ever Leave Me'. Det var den første af fem Kern-musicals, som gjorde hende til den førende Kern-fortolker på det hvide lærred. I *Roberta* spillede hun sammen med Fred Astaire og Ginger Rogers. Producenten Pandro S. Berman turde endnu ikke udelukkende satse på Astaire/Rogers som trækplastre, og Irene Dunne fik derfor hovedrollen. Blandt Jerome Kern-sangene var 'Smoke Gets in Your Eyes' og 'Lovely to Look At'.

Irene Dunne forlod RKO, og skabte sig udenfor studiesystemet en lukrativ og glamourøs karriere. Først accepterede hun en korttids kontrakt med Universal. Hendes første film her var endnu en tåreperser –

Magnificent Obsession (1935) med Robert Taylor. Senere indgik hun enkelt-films-kontrakter med Columbia, Paramount og RKO. Således var hun uafhængig af studier, og kunne frit vælge de roller som passede hende. Hun var en af de første freelance-stjerner, og adskilte sig også derved fra de øvrige stjerner, som var tilknyttet studierne med årelange kontrakter.

Da Universal bestemte sig for at indspille *Showboat* valgte man flere af de oprindelige skuespillere fra teaterversionen, her iblandt Helen Morgan, Paul Robeson og Irene Dunne. Sit komiske talent viste Irene Dunne med en 'shuffle-dance' til 'Can't Help Loving That Man'. Det var et af de første beviser på, at den store dramatiske heltinde kunne andet og mere.

De romantiske komedier

I 1935 blev Irene Dunne tilbudt titelrollen i komedien *Theodora Goes Wild*, hvilken hun afslog i første omgang. Hun fandt at rollen var for forskellig fra hendes sædvanlige roller. Hun tog til Europa i håbet om, at Columbia ville glemme filmen, eller finde en anden til rollen. Men hun endte dog med at spille rollen, og at se sig nomineret til sin anden Oscar. Hun spiller en lilleby-forfatterinde, som pludselig får succes på en række sex-romaner, hvorefter hun begynder at leve op til forventningerne om en notorisk verdensdame. Denne film blev en optakt til den nye genre, som Irene Dunne skulle komme til at dominere.

I 1937 lavede Irene Dunne en af sine klassiske film, nemlig *The Awful Truth*, for hvilken hun fik endnu en Oscar-nominering. Hendes medspiller var Cary Grant, som han skulle blive det i yderligere to film. Filmen er en perle om det nyligt fraskilte par, som gør alt for at ødelægge hinandens nye forhold. Det er faktisk en række sketches, og Cary Grant og Irene Dunne er ubetaleligt morsomme. *The Awful Truth* er, at de jo stadig elsker hinanden.

Efter musicalen *Joy of Living* kom endnu et højdepunkt i karrieren: *Love Affair* (1939) i samspil med Charles Boyer. Den er en kombineret komedie og tragedie – med et par sange smidt ind imellem. Specielt komediedelen er raffineret og velspillet, og Irene Dunne blev endnu engang Oscar-nomineret. Senere på året – '39 – spillede hun igen sam-

men med Boyer i *When Tomorrow Comes*, som var en standard-tåreperser.

My Favorite Wife fra 1940 genforenede Dunne og Cary Grant, og igen i *Penny Serenade* fra året efter. Den førstnævnte er en klassisk komedie, mens *Penny Serenade* er en enestående vellykket tåreperser.

Efter to skuffende komedier (*Unfinished Business* og *Lady in a Jam*) lavede Irene Dunne i 1942 *The White Cliffs of Dover*, som nærmest kan karakteriseres som en krigspropagandafilm, og den blev umådelig populær. Samme succes fik hun som Anna Owens i 1946-udgaven af *Anna and the King of Siam*. Den blev senere til musicalen *The King and I*; på et tidspunkt hvor Irene Dunne desværre havde afsluttet sin filmkarriere.

Sin sidste store succes – og sin sidste Oscar-nominering – opnåede hun for *I Remember Mama*, hvori hun spillede en norsk matriark.

Maskeret til ukendelighed spillede hun i *The Mudlark* Dronning Elizabeth I. Det blev en eklatant fiasko; kritikken fandt Dunne overfladisk, og publikum ønskede bestemt ikke at se hende i karakterroller. Hun vendte tilbage i komediefaget med *It Grows on Trees* i 1952, men filmen blev endnu en fiasko. Det blev den sidste biograffilm fra Irene Dunne.

I 1950'erne spillede hun ofte i TV-teateret, og hun var vært i *Schlitz Playhouse of Stars* indtil publikum protesterede over, at udsendelsen var sponsoreret af et bryggeri(!). Det blev hendes sidste indsats som skuespiller.

Den politiske karriere, som hun havde startet i begyndelsen af 1950'erne resulterede i 1957, at hun blev valgt som delegeret til De Forenede Nationer. Efter sin mands død i 1965, gik hun yderligere ind i politik. Hun var en god katolik, en stolt republikaner og Ronald Reagan-støtte til sin død i 1990.

Irene Dunne er nok den mindst huskede af screwball-komedierne damer, og det kan overraske, for hun er den bedste skuespiller og, dybest set, den morsomste. I *The Awful Truth* og i *Love Affair* er hun utroligt raffineret i sit spil og sin velkontrollerede mimik, og så har hun en *timing*, som er nærmest uovertruffen.

Kate Hepburn, Claudette Colbert, Myrna Loy og Carole Lombard er navne, som stadig huskes på trods af, at det er flere år siden de sidst la-

vede film. Ja, i Lombards tilfælde er det 50 år siden! Men Irene Dunne overses måske på grund af hendes uskandaløse privatliv og hendes lady-manerer. Ikke desto mindre kaldte Cary Grant hende for sin favoritleading lady. Det skyldes hendes opfindsomhed og ikke mindst hendes timing.

Hun var som privatperson absolut ikke flamboyant, snarere reserveret og – netop, privat. Hun og hendes mand omgikkes ikke Hollywood-settet, og de sås ikke til de so-

cial funktioner i filmbyen. Der var aldrig en skandale, som kunne give spalteplads, og hun havde tilnavnet 'The Lady of Film'.

Hun var et alvorligt, intelligent, smagfuldt menneske, som tog sin profession alvorlig. Selv regnede hun ikke komedierne for noget særligt; de faldt hende for nemme – hun ville hellere have de store alvorlige roller, hvor hun følte hun skulle arbejde mere. Det er de færreste, som behersker så forskellige genrer, som musicals, tragedier og komedier.

Men det er tydeligt i komedierne, at hun *morer* sig – og det smitter! På linie med Greta Garbo formår hun altid at bevare noget af sig selv hemmeligt, og det fascinerer publikum. Hun er for komedierne og musicals, hvad Garbo er for tragedierne. Helt op til de sidste interviews fra slutningen af 1980'erne, fremhæves hendes glimt i øjet, hendes intelligens og smag, men der var altid noget i hendes person, som hun beholdt for sig selv – hemmeligt og eksklusivt.



Irene Dunne og Charles Boyer i "Love Affair" (1939)

Engang midt i 1970'erne ringede Irene Dunne til Charles Boyer, efter et gensyn med *Love Affair*, og sagde: "You Know, Charles, you were really good.". Hertil svarer Boyer: "So, you were finally looking at me?!" Boyer var indbegrebet af galisk høflighed, så hans drilleri var uden tvivl ment godmodigt.

Love Affair er (sammen med *The Awful Truth*) min personlige favorit Dunne-film, fordi hun heri demonstrerer så at sige alle sine talenter: hun *morer*, hun griber og hun synger. Irene Dunnes sang er dygtig og skolet efter tidens stil. Hendes tragik kan (i *Love Affair*) være noget forceret, men i scenerne ombord på skibet er hun selve indbegrebet af finesse, intelligens og raffinement.

Nogle skuespillere spiller på intuition – uden *helt* at vide hvad de gør og hvorfor, men ikke desto mindre sandt og rigtigt følt. Andre spiller på intuition, men uden at det bliver sandt og rigtigt. De spiller det de føler, i stedet for at føle de de spiller! Den største nydelse er at opleve en skuespiller, som via sin intuition både er klar over sine virkemidler, og som ved *hvorfor* hun gør tingene, som hun gør. Da bliver skuespillet til en kunststart, som indeholder sandhed, og skuespilleren til en kunstner som tit hæver materialet over dets eget niveau. Irene Dunne ved præcist, hvorfor hun hæver øjenbrynet en anelse, og hvorfor hun blinker med øjenvipperne på et givent sted. Det er tydeligt, at intentionerne bag hver replik og hver bevægelse er velovervejede og rigtige. De enkelte dele som Irene Dunnes skuespil består af gør en helhed, som er sublim og genial.



Når musikken giver

uro på skærmen

– Om Dennis Potters
Tusind skøre tanker

af Bente Larsen



'People can have dinner and talk about the weather or whatever this bloke says and all the time they can hear a tune, right? People can sing even when they've got their mouths shut'.

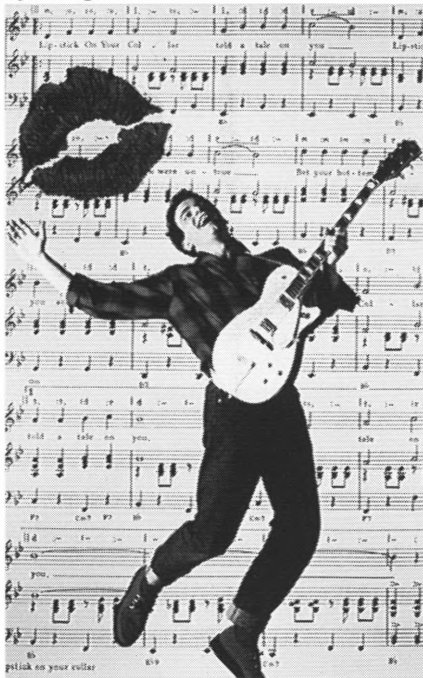
Mick Hopper.

Tilyskegler bevæger sig frem og tilbage foran noget, der ved første øjekast minder om et orgel, svævende midt i billedfladen mellem skyer og blå himmel. I baggrunden høres dumpe drøn – er det detoneringer fra et ikke tilstedeværende artilleris skyts? Kameraet zoomer ind på genstanden, som nu tydeligt viser sig at være en jukebox, hvorfra rock'n roll-toner strømmer. Billedfladens grelle røde, gule, grønne, blå farver sender signaler om tidlige Technicolorfilm og om 50'ernes brud med efterkrigstidens grå tristesse og pastelfarver. På toppen af jukeboxen, selve symbolet for teenagekulturens opkomst, synger og danser 3 piger til Connie Francis' 50'er-hit: *Tusind skøre tanker*. En ung soldat betragter pigerne, som snart befrier ham for både uniform og uskyld og efterlader ham halvnøgen på jukeboxens potente pick-up, med det synlige bevis for uskyldstabet, de røde læber, plantet – ikke på kraven (jvf. seriens engelske titel: *Lipstick on Your Collar*), men på kinden. På bedste rockvideo-facon mimer de løsrevne læber videre på sangen indtil billedfladen fyldes ud af andre billeder.

Indledningssekvensen til *Tusind skøre tanker* leverer i tidens postmoderne billedsprog visuelle relationer til 50'erne og teenagekulturen. Rundt i den alt for hidsige farvepalet, i blandingen af computergrafik,

og

Øverst Sylvia og Francis, nederst Mick, s. 30
Sylvia og Pete.



animation og 'live performance', flyder tilsyneladende betydnings-tomme tegn: stiliserede pyramider, tårne, kupler og stjerner, hvis tilstedeværelse øjensynligt blot skal understrege den 50'er-pastiche, som vi seere efter alt dette kun kan forvente. Signalerne er tilsyneladende ordinære, dette er indledningssekvensen til endnu en TV-serie i den lettere underholdningsgenre, der klicheagtigt udnytter 50'ernes stil og musikkultur, sådan som vi senest har set det i DR-TV's serie *Head over Heels*.

Imidlertid er serien ikke mange minutter gammel, før en af dens hovedpersoner, Mick Hopper, bryder ud i sang – eller rettere mimer til tidens slagere på en så karakteristisk måde, at den opmærksomme seer straks må udbryde: Der står en Dennis Potter bag dette! Ganske rigtigt: Den produktive manuskriptforfatter Dennis Potter har endnu engang begået en TV-serie. Oven i købet en TV-serie, der på én gang hæfter sig på 50'erpastiche og samtidig udnytter de geniale – og særligt Potterske – dramatiske greb, som vi husker fra TV-serierne *Pennies from Heaven* og *Den syngende detektiv*, og som på forunderlig vis løfter TV-fiktionen op over det ordinære og letløbende.

Tusind skøre tanker er Potters 40. værk for TV.¹ Det er en romantisk komedie om seksuelle og emotionelle længsler og samtidig historien om sociale og kulturelle omvæltninger i det britiske efterkrigstidssamfund. Handlingen udspiller sig i 1956, på et tidspunkt, hvor Suezkrisen for alvor rækker ved troen på det britiske imperium, og hvor den britiske ungdom under indflydelse af den amerikanske ungdomskultur forsøger at løsrive sig fra den britiske efterkrigstids snærende konventioner. Tidsmarkører er biografens filmjournal, der viser originale klip fra årets

flimmer på hjernen



Bob Hoskins i *Pennies from Heaven*.
S. 33 Mick (*Tusind skøre tanker*).

populære begivenheder, og rock'n roll-musikken, som symbolsk understreger seriens kultur- og generations-konflikt.

På kontoret i krigsministeriet, hvor fjendens breve og notater oversættes, konfronteres to verdener i mere end en forstand: Kontorets officersstab må med fortrydelse se Englands storhed stå for fald og en ny verdensorden udfolde sig. De rykkes i deres imperiale selvforståelse, og det storpolitiske værdisammenbrud afspejles i et tilsvarende sammenbrud i det normbundne og repressive kontorsamfund. Og mens de ellers lydefri officersfacader langsomt krakelerer, forsøger kontorets unge menige at håndtere konflikten mellem det gammeldags Whitehall, og den opkommende, seksuelt nysgerrige og materielt fikserede ungdomskultur. Mick Hopper, den succesfulde trommeslager in spe, henter næring til sine drømme i rock'n roll-hittenes seksuelt betonedede tekster og musik, som projiceres ud i kontorets grå tristesse. Det er da også til tonerne af 'The Great Pretender' vi første gang præsenteres for de glidninger mellem realiteten og fantasiens imaginære universer, der udspringer fra drømmeren Hoppers hoved. Den tragikomiske Francis Francis, derimod, balancerer usikkert mellem de to verdener og foretrækker finkulturens emotionelle fi-

gurationer som grobund for sin kærligheds- og samfundsidealiserings.

Francis er i besiddelse af en højtudviklet samvittighed og en stærk pligtfølelse. Han kommer derfor hurtigt på kollisionskurs med sine medmennesker. Det sker i forhold til den følelsesmæssigt og sprogligt underbemidlede korporal Berry, der bruger sin rang til at udøve magt og autoritet, og i forhold til onklen Fred, som omgiver sig med ritualer og selvbedrag og ser sin verden truet af nye umoralske sæder. Francis' situation kompliceres yderligere af hans kærlige følelser for Berrys kone, den erotisk attraktive Sylvia, som samtidig efterstræbes af den ældre og tidligere så berømte organist Atterbow.

Genbrug og nytænkning

I *Tusind skøre tanker* genbruger Dennis Potter i et vist omfang plot og tematik fra TV-spillet *Lay Down Your Arms*.² Dermed øser Potter også af den biografiske ballast, som så ofte før har leveret materiale til hans TV-fiktion. I dette tilfælde inddrages hans egne erfaringer fra tiden som menig russisk-oversætter i krigsministeriet. Men som det er karakteristisk for Potter genbruges såvel fiktivt som biografisk materiale alene med det formål at tilføre stoffet nye dimensioner.

Som vi har set det i de serier, der indtil nu har været vist på dansk TV (*Pennies from Heaven* og *Den syngende detektiv*) og for så vidt også i spillefilmen *Dreamchild*, tematiseres seksualiteten (hæmning, afsky, nysgerrighed), den almenmenneskelige søgen efter identitet, forholdet mellem fortid og nutid, erindring og fortrængning, sandhed og fiktion, realitet og fantasi, og endelig forholdet mellem populærkultur og finkultur fra stadtigt nye vinkler.

Lige så vigtigt som denne stadige bearbejdning af bestemte temaer er imidlertid Potters optagethed af narrative og stilistiske teknikker, der bryder med eller udstiller TV's traditionelt naturalistiske fortællestil, og som samtidig udfordrer TV-seerens intellektuelt. Eksempelvis har Potter med sin indarbejdning af populærmusikken i TV-fiktionens narrative strukturer medvirket til et gennembrud for et filmsprog, hvor

musikken ikke automatisk underordnes, men derimod sidestilles fiktionens sproglige og visuelle sider.³

Potter bruger sjældent musikken som blot og bar underlægning – musikken bruges ikke som en underbygning af fortællingen, men derimod til at skabe lyrisk-poetiske opbrud i handlingsforløbet. Hvor musikkens funktion i traditionel TV-fiktion er tidsligt-horisontal (den skal understrege eller fremhæve højdepunkter i handlingen), der udnytter Potter i højere grad musikkens rumlige, dens vertikale sider. I *Tusind skøre tanker* danner slagernes tekster og musik således imaginære rum for hovedpersonernes drømme og fantasier. Såvel fiktionens grå virkelighed som handlingsforløbets lineære fremadskriden sprænges så at sige af en række illusoriske bobler, hvorved også populærmusikkens rolle som bærer af universelle håb og længsler synliggøres for seeren. Potter tillægger samtidig musikken en slags *stream-of-consciousness*-funktion: musikkens følelsesmæssige dimensioner udnyttes, hvor sproget kommer til kort i karakteristikkene af personernes sindstilstand.

Mest karakteristisk for Potters brug af populære sange er dog, at sangene ikke synges af seriernes aktører. Hovedpersonerne mimer derimod til de klassiske pophits, som fremføres i originalindspilninger. Ved at bruge musikken i specifikke situationer og på en speciel måde opnår Potter en fremmedgørende effekt, en større opmærksomhed omkring musikkens og sangteksternes betydning. Seeren gøres ikke alene til voyeur men også til auditeur. I forbindelse med TV-fiktion som Potters, hvor sangteksterne ofte erstatter, supplerer eller kommenterer seriernes almindelige dialog, og hvor musikken visse steder bruges ledemotivisk, stilles der ligefrem krav til lytterens opmærksomhed.

Musikalsk triologi

I *Tusind skøre tanker* lader Potter for tredje gang i en TV-serie populærkulturens sange indgå i en slags konstituerende følelsesmæssigt fundament for fiktionens personer såvel som for seeren. I den forstand kan *Tusind skøre tanker*, hvis musikalske ressourcer primært hentes i 50'ernes pophits, ses som sidste del af en triologi, der indledtes med brugen af 30'ernes populære sange i *Pennies from Heaven* og fortsattes med inddragelsen af 40'ernes slagere i *Den*

syngende detektiv. Ikke desto mindre fungerer de populære sange på forskellig vis i forhold til de tre seriers handlingsforløb.

I den komedieagtige *Pennies from Heaven* udstiller Potter sangenes eskapismefunktion, deres evne til at levere stof til dagdrømme og virkelighedsflugt. For nodesælgeren Arthur Parker, som vanskeligt skelner mellem realitet og fantasi, repræsenterer sangenes fiktive universer en virkelighed, der fremstår som mere reel end den virkelighed, der kun kan tilbyde depression, økonomisk og seksual desillusion. Sangene bryder momentant den fremadskridende fortælling og demonstrerer derved Parkers lyst til at bryde med det livsforløb, som synes så trøstesløst og som uundgåeligt bevæger sig mod sin afslutning. For Parker får populærkulturens sange en næsten religiøs dimension. Med deres idealiserede fremstillinger af kærligheden og livet peger de mod en slags skjult mening med tilværelsen, og mod udødeligheden. Det er den udødelighed, der i seriens slutning på galgenhumoristisk vis udkonkurrerer virkeligheden og uafvendeligheden, så Parker i den sidste af seriens to slutninger, i happy end-versionen, kan vende tilbage fra de døde efter at være blevet hængt i seriens 1. slutning.

I *Den syngende detektiv* er sangene ikke nødvendigvis brud med det narrative, men snarere det kit, der binder de narrative lag sammen: Sangenes funktion er her mindre entydig i og med seriens komplekse fortællestruktur. Detektivforfatteren Philip Marlowe hengiver sig ikke blindt til slagernes utopier, som Parker gør det i *Pennies from Heaven*. Sangenes romantisering af og håbefulde forventninger til virkeligheden dækker på samme måde som den billige kriminalroman, Marlowe forsøger at omskrive, over de følelsesmæssige fortrængninger, som han har så svært ved at genkalde sig. Derfor virker 40'ernes populære strofer på én gang tillokkende og frastødende på Marlowe. Sangenes indhold ændrer så at sige karakter alt efter hvilket narrativt plan de bevæger sig i, og indgår ofte som del af den betydningsforskydning, der præger Marlowes erkendelsesproces. For seeren fungerer sangene både som en kommentar og nøgle, dels til den næsten detektiviske søgen efter sammenhæng i den stærkt opbrudte fortælling og dels til forståelsen af Marlowes psykiske tilstand.



Musikken som bærer af generationskonflikt

Efter to komplekse TV-fortællinger (*Den syngende detektiv* og *Blackeyes*),⁴ som i særlig grad udforsker det enkelte menneskes identitetssøgen er Potter med *Tusind skøre tanker* stilistisk og genremæssigt vendt tilbage til *Pennies from Heaven* og den enklere og lineært fremadskridende komedie.

Fra Potters foregående serier har vi erfaret, at sang og musik udspringer fra hovedpersonens hoved. Det markeres flere steder ved at personen ses i nærbillede, omgivet af et særligt lysskær. Denne teknik gentages i forbindelse med Hoppers musikalske fantasiudflugter fra historiens virkelighedsplan. Ydermere er Hopper den figur, der fokuseres på fra seriens første antrit. Måske derfor har vi som seere en umiddelbar forventning om, at han også er seriens centrale figur. Vi skuffes imidlertid i vores forventninger, da Francis Francis midtvejs i seriens 1. del træder ind og gør krav på hovedrollen. Francis bliver seriens bedst belyste og mest nuancerede karakter, men som handlingen skridter frem kræver en række af seriens andre figurer også seerens opmærksomhed.

Helt i forlængelse af soap-operatraditionen skildres på samme tid flere forskellige skæbner i tætte miljøer. Udover kontoret i krigsministeriet, er der huset i arbejderkvarteret i Fulham, hvor Francis logerer hos tante Vinnie og Onkel Fred og deler opgang med ægteparret Sylvia og Pete. Her er den pæne facade forlængst krakeleret, hos Sylvia og Pete

i så bogstavelig forstand, at pudsen er faldet af væggene. Generationskonflikter, moralske og ægteskabelige opgør blomstrer lystigt.

Populærmusikken bruges derfor ikke så meget til at karakterisere den enkeltes psykiske tilstand, men understreger snarere generelle, kollektive og tidstypiske tilstande. Ud over at karakterisere Hopper som drømmer rummer hans fantasier ikke mange nye facetter til forståelsen af hans person. Fantasierne, som kredser om seksuel nærkontakt med kvindeskønnen og om musikalsk berømmelse udtrykker snarere enhver ung mands forhåbninger.

I Hoppers drømme kombineres traditionel kærlighedsmetaforik (f.eks. kvinden som engel) med sanseligt-erotiske forestillinger om kvinden som såvel passivt som aktivt seksuelt væsen. I én situation optræder den smukke drømmekvinde som det ultimative seksuelle objekt, haremskvinden. I en anden situation frister hun som Eva i Paradisets have, men bliver pludselig en seksuel trussel, da slangen i hendes hænder transformeres, sådan at hun nu i stedet er i besiddelse af en regulær penis. At disse fantasier er generelt mandlige understreges af de seksuelle attituder, der til overflod fremføres og gentages af alle mænd i drømmesekvenserne.

Disse drømmesekvenser indeholder desuden et fiktivt, generationsbestemt opgør med den bestående orden. Hopper søger tilflugt for officerernes truende og afstraffende attituder i musikken, og han hæver sig op over kontorets repressive hierarkiske strukturer med drømmen om

musikalsk stjernestatus. Musikken frisættende potentielle rummer derfor et alternativ til den ældre generations normbundne livsstil. Rock'n roll-musikkens iboende protest og sanselighed udtrykker ikke blot Hoppers, men en hel ungdomsgenerations forhåbninger. Når Mick Hopper beskriver sin favoritmusik som "Den slags musik, hvor hjerte ikke rimer på smerte (...). Sange som ikke handler om din mor og far. Lidt rå. Med en rytme som rusker op i det velkendte – i hægedyndet – imperiet og kend din plads og om forladelse og klæd dig pænt på og gør, hvad der bliver sagt og aldrig blive spurgt og aldrig –"⁵, så udtrykker han en generations behov for selvstændig identitet og social forandring. Hoppers fiktive opgør modsvares af et konkret opgør mellem Sylvia, Pete og senere Francis på den ene side og Fred og Vinnie på den anden side. Det er ungdomskulturens musik og med den en ny, moralsk friere livsstil, der bringer generationerne i kog i Fulham-rækkehuset.

I *Tusind skøre tanker* er musikken funktion først og fremmest tidsbestemmende. Musikken skaber en atmosfære af historisk tid i fortællingen, og fungerer desuden som generationsmarkør. Rock'n roll-kulturen er på vej til at udkonkurrere en anden og måske mere britisk musik-kultur, som i serien repræsenteres af orgelmusikken, og som filmens ældre generation har bundet deres identitet og forhåbninger op på. At de to generationers musik tjener samme formål, nemlig som følelsesmæssig ventil for hverdagens barske realiteter, understreges af en række visuelle paralleller mellem oberst Bernwood og menig Hopper. Da Bernwood modstræbende må erkende tidens foranderlighed, knyttes orgelmusikken til erindringen om bedre tider. Som et levn fra Englands imperiale fortid tordner 'In a Persian Market Place' for Bernwoods indre øre, mens han mindes organisten Atterbow. Samme Atterbow repræsenterer en døende musikultur, men kæmper for at bevare sin musikalske stjernestatus uden at erkende, at tiden er løbet fra den og ham. Atterbows visuelle fremtoning følges hver gang af orgeltoner, der således fungerer som et musikalsk ledemotiv. Det er orgelmusikken, der henleder seerens opmærksomhed på hans tilstedeværelse i billedfladen, når han desperat efter en bid af ungdommen belurer Sylvia. Tilsvarende

peger orgelmusikken på Bernwoods følelsesmæssige kriser i forbindelse med oplevelsen af det imperiale værdisammenbrud.

Det indlagte musikalske opgør mellem orgeltoner og Rock'n roll-hits stiger i intensitet og parallelt, hermed udvikler Hoppers fantasier sig i omfang og styrke, for så at kulminere i en absurd fantasi umiddelbart efter Bernwoods endelige sammenbrud. Orgelmusikkens 'In a Persian Market Place' bliver kilden til fantasiens indhold, mens Rock'n roll-hittet 'I See the Moon' omvendt refererer til Bernwoods momentane sindssyge.

Musikken og seriens konstruktion

Man kan med nogen ret hævde, at



Sylvia og Mick, s. 35 Sylvia.

Potters oprindeligt meget originale inddragelse af musikken i TV-fiktionen med denne serie nærmer sig det forudsigelige og konventionelle. Som seere oplever vi, at spring mellem fantasi og virkelighed signaleres med efterhånden velkendt tydelighed af kamerabevægelser og ændret lyssætning – ikke mindst i seriens første tre afsnit, hvor fantasiernes rum næsten synes at falde sammen med realitetens rum, militærkontoret.

Omvendt kan man hævde, at netop denne fastholdelse af det fælles rum for fantasi og realitet i kombination med den gentagende og forudsigelige dramaturgi har givet mulighed for at flytte seerens opmærksomhed fra selve handlingen til handlingens konstruktion. Med andre ord nedbryder Dennis Potter i kraft af gentagelsen, som i et tema med variationer, TV-seriens virkelighedsillusion og synliggør samtidig dens tilblivelse.

Det ses med al tydelighed i 'I see the Moon'-fantasi, hvor det gennemført realistiske kontorlokale umiddelbart efter Bernwoods sammenbrud ændres til karnevalssal.

Rummet fyldes af harems-damer og balloner, af store krukker med reference til Ali Baba, og endelig en kamel, hvis menneskelige indhold med jævne mellemrum stikker hovedet frem fra dens pukler. Udenfor vinduerne er baggrunden udskiftet. I stedet for Londons tage og kupler er der nu udsigt til et ægyptisk landskab med pyramider og sfinks, som passerer af drømmepigen, iført haremsdragt og flyvende tæppe.

I og med baggrundskulissernes forandring bliver vi som seere med ét opmærksomme på, at også den tilsyneladende autentiske London-udsigt er en kulisse – at tage og kupler blot er malet på en alt for blå himmel. På samme måde afsløres kontorlokalets autenticitet, der fastholdes af den minutiøst udarbejdede 50'er-scenografi, som en illusion. 50'er-scenografien sidestilles, i kraft af fantasiernes og realitetens rumlige sammenfald, med scenografien til fantasiens Edens Have og persiske markedsplads. Rummet afdækkes som et scenerum, hvor kulisserne kan udskiftes efter behov og 50'erdetaljen kan indgå i en ny scenografi, som når portrættet af Winston Churchill iklædes Elvis Presley-outfit eller Dronning Elisabeth udstyres med haremsslør. Denne afsløring af virkelighedsillusionen bliver særligt synlig, da Bernwood tilbage i seriens virkelighedsplan sparker til en ballon, som er et levn fra 'I See the Moon'-fantasi.

Senere i serien undergår gaden i Fulham en lignende metamorfose fra autentisk rum til kulisse. Da Hopper efter Pete Berrys død sendes til Fulham for at aflevere et kondolencebrev fra Bernwood til Sylvia, finder Mick (Hopper) og Sylvia hinanden i en romantisk fantasi. Pludselig er gaden huse væk og erstattet af en anden kulisse. Enkeltbilleder fra en tegneserie er blæst op i stort format og flankerer gaden, hvis gadelygter og brosten henviser til den brudte autenticitet. Mens Sylvia og Mick(ey) ærbart danser og mimer til det pæne pophit 'Love is Strange', som i originalversionen synges af netop: *Mickey and Silvia*, afslører tegneseriens erotisk-pornografiske tekst og billeder Micks og Sylvias fælles erotiske længsler. I denne scene bliver såvel tale, tanke og personer reduceret til blot og bar kliché. Som seere bliver vi således momentvis – og primært i kraft af de musikalske fantasier – frarøvet troen på ægthed og originalitet.

Høvisk kærlighed og erotisk begær

Som alt andet viser musikkens betydning sig også at være relativ. Musikkens betydning modereres indenfor seriens rammer af Francis, der ikke i samme grad som Hopper kan identificere sig med de værdier Rock'n roll-musikken og den nye teenagekultur kan tilbyde: 'Alting forandrer sig', er Hoppers begejstrede kommentar til den ny tids stil, da han forsvarer den italiensk-amerikansk inspirerede kaffebar og tidens musik. "Ja, til det værre", replicerer Francis øjeblikkeligt.⁶ Francis baserer sin virkelighed på et gammeldags og stærkt idealiserende moralkodeks, og har derfor vanskeligt ved at overskride grænsen mellem materielle og immaterielle værdier, mellem kødelige lyster og æterisk kærlighed, mellem krop og ånd. Han er som den jævndrende Hopper lidenskabeligt optaget af mødet med det andet køn, men hans mål og midler er anderledes.

Francis' forhold til sin egen kropslighed og dermed også til den kropsligt funderede og fikserede Rock'n roll-musik illustreres overbevisende af hans katastrofale møde med den ultimative erotiske musikkultur, den latinamerikanske. Mens Francis venter på Sylvia i danselokalet, tvinges han på dansegulvet af en frodigt svulmende, danselærerinde, der overbevist om sine egne evner leder Francis ud i en veritabel nærkamp med tango'en. Ude af stand til at hengive sig til musikkens rytme stivner Francis, og situationen vendes på hovedet, da han netop i mangel på sanselig indlevelse lander på gulvet, liggende ovenpå den voluminøse danselærerinde, og således mod sin vilje forenes fysisk med kvinden i hvad der tager sig ud som et samleje midt på dansegulvet.

I forholdet til Sylvia kommer Francis uforvarende til at bryde sit eget moralkodeks og sine egne idealer om kærlighed. Sylvia er en gift kvinde med stærk erotisk udstråling, som bevidst om sine egne fysiske fortrin klæder sig seksuelt udfordrende. Hun undertrykkes seksuelt af ægtemanden Pete, og søger fysisk og materiel tryghed hos andre mænd uden at tage højde for konsekvenserne. I Francis' øjne er Sylvia imidlertid et æterisk drømmesyn, en sand metafor for den åndelige kærlighed, som han har fælles med sin yndlingspoet Pushkin: 'Jeg erindrer



et vidunderligt øjeblik/ du stod foran mig/ som et øjeblikks vision', drømmer Francis med Pushkin, da han første gang ser Sylvia. I sin iver for at fastholde dette billede, og uden at være sig bevidst om den erotiske tiltrækning Sylvia har på ham, forsøger Francis ridderligt at forsvare den dyd hun forlængst har mistet. Ironisk nok ender Francis med at miste sin uskyld i Sylvias dobbeltseng. Her angives et moralsk fald, der forstærkes af, at den seksuelle forening finder sted endnu inden Sylvias døde ægtemand Pete er blevet begravet.

Uskyldstabet, som allerede blev foregrebet i seriens indledningssekvens, illustreres her med en freudiansk metaforik, der taler til seerens aha-oplevelse. I Fulham-hjemmet, er Francis symbolsk blevet indlogeret på 1.-salen, mellem på den ene side Vinnie og Fred i stueetagen, og på den anden side Sylvia og Pete i 2.sals-lejligheden, og kommer derfor også visuelt også til at mediere mellem gamle og nye værdisæt. Hos Fred og Vinnie er den ældre arbejderklassens moral, autoritetstro og religiøsitet fastholdt i svær grad, mens netop disse værdier er smidt overbord på 2.-salen. De to generationer og deres kontrastfyldte livsindstilling konfronteres på trappen, der symbolsk binder livet i huset sammen og bringer Francis frem og tilbage mellem de to poler. Men trappen bliver samtidig metafor for Francis' ubevidste seksuelle længsler. På det bevidste plan bevæger Francis sig pligtskyldigt, omend modstræbende, ned ad trappen til det normbundne liv i stueetagen, men natlige, drømmeagtige scener på trappen, hvor Francis retter bevægelsen opad og derved bevidner Sylvias og Petes

seksuelle adfærd, afslører med al tydelighed, hvor han investerer sit ubevidste fysiske begær. Det freudianske billede på det ubevidste ønske om samleje, trappen, bliver da også vejen ad hvilken Francis får sine ubevidste længsler indfriet.

Som et antiklimaks til den natlige drømmeopfyldelse indser Francis, foranlediget af en skrækvision om hans og Sylvias mulige ægteskabelige fremtid, at Sylvia ikke er kvinden i hans liv. Den fysiske kærlighed, hun kan tilbyde, stemmer ikke overens med den kærlighedsforståelse, som litteraturen har bibragt ham. For Francis' finlitterære møde med kærligheden har dannet grobund for længsler og håb på samme måde som musikken har gjort det for Hopper. Netop finlitteraturen og den musikalske massekultur sidestilles som bærer af drømme og længsler i seriens happy end. I et spil på forvekslingskomediens forviklinger forenes Sylvia og Hopper, hvis erotiske betagelse af den amerikanske pige Lisa med de europæiske danselsesidealer har vist sig lige så fejlagtigt underbygget som Francis' besættelse af Sylvia. Naturligvis er det den fælles kærlighed til den amerikanske musikkultur, der fører til Sylvias og Hoppers endelige seksuelle forening. Francis, derimod, forenes med Lisa i fælles forståelse for den ikke-sanselige, den immaterielle kærlighed, som litteraturen kan tilbyde. I serien fremhæves finkulturen således ikke på bekostning af massekulturen. Det er snarere finkulturen, der gøres til genstand for humoristisk distancering. Dog modereres musikkens betydning som markør af en hel generations identitet i og med Francis' og Lisas søgen mod finkulturens idealer.

Heller ikke seriens *happy end* får lov at stå uimodsagt. Kærligheden, her især den fysiske, og med den pardannelsen, er på den ene side attråværdig, men fremstilles på den anden side som tendentielt repræsentativ. I Vinnies og Sylvias ægteskaber trives kvindeundertrykkelsen og den seksuelle desillusion. Dog efterlader serien forhåbninger om forandring, og som så ofte før i Potters fiktion er disse forhåbninger knyttet til fremstillingen af kvinden. Det er de unge kvinder i *Tusind skøre tanker*, der på humoristisk vis skildres som dem, der bedst er i stand til at sige fra, at skelne mellem drøm og virkelighed, og fastholde egne forventninger til tilværelsen.

Seeren

Naturligvis, kunne man næsten sige, modstilles denne happy end også af seriens sidste scene, hvor seeren frages alle illusioner om virkelighedsfremstilling, og hvor samtidig seerens mulige identifikation med seriens personer definitivt nedbrydes.

Efter at seriens to par omsider er blevet forenet klippes der en sidste gang til den biografsal, som har været en gennemgående indgang til fiktionens andre rum. Denne gang præsenteres vi imidlertid ikke for levende billeder på lærredet. Biografens lærred erstattes af en teater-scene, som udfyldes af en stor malet sfinks – en reference til Suezkrisen.

Sfinksens øjne åbnes som luger, og ud dukker først Hoppers så Francis' hoved, mimende teksten til 'Lay down Your Arms' – endnu en reference til truende krigstilstand, men også en intertekstuel reference til denne series forlæg. Der klippes til et publikum iført 3D-briller, som minder os om, at lærredets to-dimensionale billeder nu er erstattet af teaterscenens tre-dimensionale ditto. Hvad der præsenteres her er mere virkeligt end det biografen (og vores TV) kan tilbyde. Endnu et klip til scenen og herfra tilbage til publikum, som nu udgøres af Sylvia og Lisa. Bag dem marcherer seriens aktører frem mod scenen som teaterskuespillere til fremkaldelse for publikum. Fiktionens personer aflægger sig således deres fiktive identitet overfor publikum, som jo i virkeligheden er os! – seerne! Herved vægtes figurenes performative funktion fremfor deres virkelighedsillusioniske funktion. Det der sker her, og som allerede er blevet foregrebet tidligere i serien, hvor fiktionens personer har fungeret i stadig nye roller i de musikalske fantasier, er at vi som seere gøres opmærksom på seriens tilblivelse – og på vores egen rolle som seere. Vi får ikke lov at fastholde vores følelsesmæssige indlevelse i fiktionens personer, men ender i stedet med at overveje, hvordan vi har været i stand til at føle os ilde berørt over f.eks. Petes tilbagevenden fra de døde eller Francis' følelsesmæssige usikkerhed, når alt blot er en konstruktion.

Til slut i denne scene indsættes historien i endnu en ramme. Kameraet, der har fulgt aktørernes fremkaldelse på scenen, vender sig så at sig mod sig selv: Det fokuserer på filmfremviserens lyskegle og peger således på fortællingens udspring i

kameraets linse og i sidste ende i en forfatters hjerne. Lyset fader ud, skærmen går i sort, og fortællingen sluttes, som den begyndte i fem af de seks episoder, med billedet af filmfremviserens lyskegle. Denne sidste ramme om historien tilfører yderligere usikkerhed til udstillingen af seeren, for er der nu ikke tale om, at den seer vi netop har identificeret os med, i virkeligheden er lige så fiktiv som den egentlige fiktions personer?

Ud over at kommentere seerens rolle, som det sker i denne afsluttende scene, hvor fiktionens rammer overskrides, og hvor såvel produktionen som seeren inddrages i en ny fiktion, tematiserer serien også kulturkonsumenten indenfor fiktionens rammer. Vi ser gentagne gange biograftilskuere, der hengiver sig til biografens drømmemaskine, og i slutscenen ser vi disse tilskuere i den særlige 50'er-udgave iført 3D-briller, som ophæver ethvert individuelt træk, og som måske derfor er kommet til at symbolisere det anonyme massepublikum for eftertiden. Derimod træder Hopper, Sylvia, Bernwood, Lisa og Francis ud af anonymiteten og giver os et nuanceret billede af kulturkonsumenten med de individuelle behov og de individuelle forhåbninger.

Trods den letløbende tone er Potter med *Tusind skøre tanker* endnu engang istand til at henføre seeren i en tilstand af permanent ubehag og usikkerhed. Som selve fiktionsproduktionen synliggøres, udstilles også 50'erpastichen og tilføres nye dimensioner. Pastiche og hvad man kan kalde 'kritisk bevidstgørende TV' trives side om side.

Potters fiktion synes at hævde, at intet er hvad det giver sig ud for – at ingen betydning er endelig, men at alt omvendt har eller tilføres betydning. Et retrospektivt blik på indledningssekvensen fortæller os, at sekvensens tilsyneladende så tilfældigt sammenstillede billeder i en eller anden forstand rummer kondensatet af serien: ud over antydningen af den unge mands uskyldstab, udstilles her indholdet af seriens unge mænds drømme og længsler. De tre særdeles aktive kvinder repræsenterer tre af seriens kvindebilleder: Den erotisk betagende Sylvia, den smukke æteriske Lisa og den eksotiske drømmekvinde. Og måske er det den storpolitiske kriser parter: Sovjet (stjerne), Ægypten, USA (Capitol) og England (Big Ben) der symbolsk

svæver i baggrunden og her antyder de unges valorisering af virkelighedens begivenheder: Det politiske bliver perifert i forhold til det der virkelig rører sig: Optagetheden af seksualiteten, af den nye musikkultur, af nuet, af det personlige.

Noter

1. Seriens 6 dele er produceret for Channel 4 og vist i perioden 21.2. til 28.3. 1993.
2. Dennis Potters *Lay Down Your Arms* er fra 1970 og har ikke været vist på dansk TV.
3. Ansa Lønstrup fremhæver Dennis Potters musikalisering af filmsproget på linje med 80'ernes rock-videoer som væsentlige faktorer i det hun kalder et 'bredt gennembrud for en ikke-underordnet TV/filmmusik', en tendens som hun iøvrigt mener videreudvikles i TV-serien *Twin Peaks*. Se herom Ansa Lønstrups artikel *Hvordan gør musikken i Twin Peaks i Mediekultur* 18, s. 5-21.
4. TV-serien *Blackeyes* er en BBC-produktion fra 1989. Serien er baseret på Dennis Potters roman af samme navn og er iøvrigt – som den første af Potters mange værker for TV – instrueret af Potter selv. *Blackeyes* har endnu ikke været vist i dansk TV.
5. Dennis Potter: *Lipstick on Your Collar*, side 198 (Faber and Faber, London, 1993). Min oversættelse.
6. Citeret og oversat fra *Lipstick on Your Collar*, s. 48.

Tusind skøre tanker

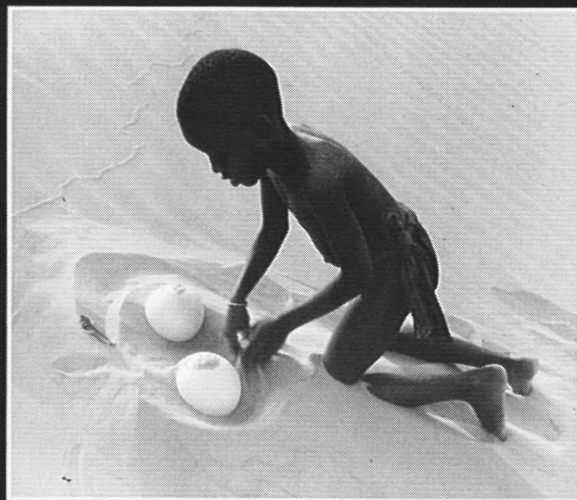
Lipstick on your Collar. England 1993, 6 × 60 min. Prod.: Whistling Gypsy for Channel 4. Executive producer & manus: Dennis Potter. Instr.: Renny Rye. P-design: Gary Williamson. Foto: Sean Van Hales. Klip: Clare Douglas. Medv.: Giles Thomas (Private Francis), Louise Germaine (Sylvia Berry), Ewan McGregor (Private Mick Hopper), Krymberley Huffman (Lisa), Nicholas Farrel (Major Johnny Church), Peter Jeffrey (Lt-Col. Harry Bernwood), Nicholas Jones (Major Archie Carter), Shane Rimmer (Lt-Col. 'Truck' Trekker), Douglas Hershshall (Lance Corporal Peter Berry), Clive Francis (Major Wallace Hedges), Carrie Leigh (Angel/Eve), Maggie Steed (Aunt Vickie), Roy Hudd (Harold Atterbow), Bernard Hill (Uncle Fred). Sange: Episode 1: 'Lipstick on your Collar/Connie Francis; 'The Great Pretender'/The Platters; 'Earth Angel'/Crewcuts; 'Little Bitty Pretty One'/Thirston Harris; 'The Garden of Eden'/Frankie Vaughan; 'The Green Door'/Frankie Vaughan. Episode 2 'Only You Alone', 'My Prayer' The Platters; 'The Story of my Life'/Michael Holliday; 'Blueberry Hill'/Fats Domino; 'It's Almost Tomorrow'/Dreamweavers; 'Don't be Cruel'/Elvis Presley; 'Your Cheatin' Heart'/Hank Williams; orgel: 'In a Persian Market Place'; 'Destiny Waltz'. Episode 3 'Blues Suede Shoes'/Carl Perkins; 'Raioning in my Heart'/Buddy Holly and the Crickets; orgel: 'In a Monster Garden'; 'The Whistler and his Dog'. Episode 4 'Unchained Melody'/Lex Baxter; 'I See the Moon'/Stargazers; 'Be-Bop-a-Lula'/Gene Vincent. Episode 5: 'I'm in Love Again'/Fats Domino; 'The Fool'/Sanford Clark; 'Band of Gold'/Don Cherry; 'Young Love'/Tab Hunter. Episode 6: Robin Hood/Gary Miller; 'It'll be Me'/Jerry Lee Lewis; 'Love is Strange'/Mickey and Sylvia; 'Sh Boom: Life Could be a Dream'/Crew Cuts; 'Lotta Lovin'/Gene Vincent and the Blue Caps; 'Lay Down your Arms'/Anne Shelton.

*I mere end ti år har Malis
filminstruktører gjort sig
gældende ved de Pan-
afrikanske filmfestivaler, og i
1987 vandt Souleymane
Cissés film Yeelen -det
betyder 'lyset' – en stor pris i
Cannes; det var første gang
det sorte Afrika kom i
værdigt selskab med Europas
og Amerikas film, men der er
sket meget både før og
siden...*

SELECTION OFFICIELLE



FESTIVAL DE CANNES 1987


YEELLEN

(Brightness)

Mali – et førende filmland i Afrika

Det er ikke nemt at være filminstruktør i Vestafrika; enhver spillefilm er et lille mirakel, der har kostet instruktøren, der ofte også er producenten, en årelang kamp imod mangel på penge, mangel på apparatur, mangel på uddannede medarbejdere, mangel på laboratorier og meget mere. I Mali, Vestafrikas fattigste land, laves der gennemsnitligt een spillefilm og måske to kortfilm om året; men der er mange filminstruktører, der lever af at være filminstruktører – og det kan jo godt undre en rationel dansker.

af Karen Hammer

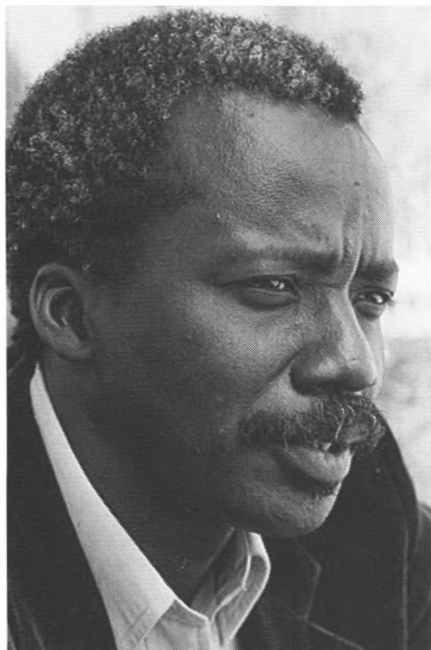
Da Frankrig i 1960 slap sit tag i sine vestafrikanske kolonilande og ikke længere kunne kontrollere alle stater, fik Mali en socialistisk præsident, Modibo Keita. Han indledte et tæt samarbejde med USSR og Kina, hvilket kom til at betyde meget for filmens udvikling i Mali. Der var brug for landbrugsreformer i landet, men 90% af befolkningen var analfabeter, så Keita organiserede en filmproduktion ledet af en ikke-filmkyn-

dig landbrugsekspert, Seidou Konaté – og kortfilmen *Demain a Nan-guella* vakte furore ved filmfestivalen i Moskva 1961. USSR tilbød at betale adskillige unge filmentusiasters uddannelse i Moskva, og Keita oprettede et nationalt filminstitut OCINAM samme år. Nu skulle der produceres kortfilm og aktualitetsprogrammer til det ganske land, for man havde jo de franske Cinebusser, der med 3-mands besætning kunne komme ud overalt. De havde både 35mm og 16mm apparater med i vognen, som var så stor, at man

kunne overnatte i den. De viste dokumentarfilm fra hele Afrika og aktualitetsprogrammer om præsidentens rejser og spillefilm om socialismens udvikling i Kina. OCINAM sørgede for at ansætte mange kvalificerede unge mennesker til at passe alle disse nye jobs, og de sørgede også for, at der hele tiden var nogen i Europa på uddannelsesophold – fik man en uddannelse, var man sikret et fast arbejde hos OCINAM bagefter, ligegyldig om der så var penge til filmproduktion eller ej.

Souleymane Cissé

Blandt de første, der kom til Moskva, var en ung filmoperatør ved navn Souleymane Cissé. Han havde ved at se en dokumentarfilm om Patrice Lumumbas arrestation fattet filmmediets muligheder, og ville nu selv være instruktør. Det lykkedes ham at få 8 års studieophold i USSR. Ved tilbagekomsten i '69 fik



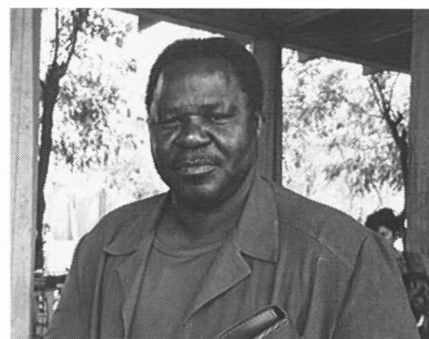
Herover: Souleymane Cissé.
Øverst 3. spalte: Falaba Traoré.

han straks ansættelse og gik igang med at lave dokumentarfilm. Allerede i '71 – efter at hans film *Cinq jours d'une vie* havde vundet tredjeprisen ved Carthagos filmfestival – brød Cissé imidlertid med instituttet for som selvstændig at producere spillefilm. Cissé blev i 1975 færdig med filmen *Den Muso* (Pigen), men pga. politiske forviklinger fik den først premiere, da Cissé allerede havde fået sit internationale genembrud med filmen *Baara*.

Baara, der ofte omtales som 'Afrikas *Potemkin*', fortæller om en strejke på en større kemisk fabrik i Bamako. Det var første gang en afrikansk instruktør talte arbejderklassens sag; og den dynamiske klipning i filmens sidste del var uvant avanceret. Filmen vandt førsteprisen – Yennenga hingsten – ved FESPACO 1979 i Ouagadougou. I 1983 vandt Cissé for anden gang Yennenga hingsten – denne gang med filmen *Finye* (Vinden) – og han er således den eneste, der har vundet denne pris to gange. Indtil videre er filmen *Yeelen* (Lyset) fra 1987 Cissés sidste film. Det er en billedskøn fabel fra gammel tid – fyldt med magi og traditionelle, religiøse symboler. Månedlange støvstorme og dødsfald truede med at sætte en kæp i hjulet for projektet, men Cissé klarede det, og berigede verden med et mytisk mesterværk af stor dybde.

Falaba Issa Traoré

I 1962 reformerede Keita undervisningen i Mali, så den ikke længere slavisk fulgte det franske mønster, og han sendte derfor mange lærere til videreuddannelse, således at de ville kunne erstatte de franske gymnasie-lærere. Falaba Issa Traoré var en af disse 'nye' lærere. Engageret i amatørteater, traditionel musik og Malis radio og samtidig aktiv som lærer i geografi og historie var han en oplagt kandidat for Informationsministeriet at sende til filmuddannelse i Østtyskland. Man skaffede ham et 3-årigt stipendium og sørgede ligeledes for familiens underhold. Da han i 1976 kom tilbage, medbragte han et færdigt manuskript til en film om Dogon området, men fra statslig side bad man ham vente med projektet og opfordrede ham i stedet til at overtage ledelsen af Nationalteatret, det traditionelle musikensemble samt Nationalballetten – alle under Kultur- og Sportsministeriet. Da filmmediet hørte under Informationsministeriet kunne han ikke samtidig opnå støtte til sit projekt, og han startede derfor sit eget selskab 'Falaba-film'. Det er ikke let at låne penge til film i Mali, for Islam forbyder afbildning af mennesker og dyr, så optagelserne tog 3 år – og den unge heltinde blev mere end fuldvoksen undervejs. Den færdige film *An be nodo* var ikke Traorés yndlingsprojekt, men den blev en stor succes og skaffede ham således kapital til den næste produktion *Duel i Falaisen* (Dogon filmen). *An be nodo*



var lavet på opfordring af Malis kvindeorganisation, den handler om en af de mange ugifte mødre, der var den tids store sociale problem.

Duel i Falaisen blev ikke videre godt modtaget af Bamakos publikum, der troede, at filmens primitive mennesker måtte leve i et meget fjernt land. Det slog heldigvis ikke Traoré ud, han komponerede musik og startede Malis filmmuseum.

Ved at stille sit hus som sikkerhed skaffede Traoré langt om længe penge til atter at lave film. Denne gang på opfordring af Spedalskhedsfonden, der imidlertid ikke kunne give økonomisk støtte. Det blev til filmen *Bamunan* (91), og den blev til gengæld en stor succes.

Film og revolution

Et nyere skud på den malisiske filmstamme er Kalifa Dienta, der debuterede i 1980 med filmen *A Banna* efter eget manuskript. Han var efter 13 års filmstudier i USSR blevet ansat på filminstituttet, der nu hed CNPC, og i anledning af navneskiftet ville helproducere en spillefilm. *A Banna* er en humoristisk, vellavet film, der handler om kulturelle sammenstød mellem land og by – med et positive budskab, at nok er værdierne forskellige land og by imellem, men med gensidig respekt og familiefølelse så går det hele alligevel. Førnævnte Falaba Issa Traoré spiller i øvrigt en vigtig rolle i filmen, og klarer det fremragende.

En anden instruktør, der dukkede op i løbet af 80'erne, er Cheick Oumar Sissoko, der har studeret film og sociologi i Paris. Han startede i '84 med at lave dokumentarfilm om tørken og landbrugets problemer, og blev derefter sendt ud i Bamakos gader for at lave kortfilm om de mange arbejdende gadebørn. Men da Sissoko – og hele hans filmhold i øvrigt – var dødtrætte af at lave dokumentarfilm, halede han et manuskript frem og gik, uden at fortælle noget om det til CNPC, igang med en spil-

lefilm. Og for kun ca. 70.000 ff. blev filmen *Nyamanton* til. Den fortæller om to børn og deres fattige familier i Bamakos udkant. CNPC's ledelse blev begejstret og rystet over denne uventede gave og hjalp med at få filmen, der var en rystende, aktuel anklage, gennem censuren, hvilket ikke var nemt, idet informationsministeren mente at filmen opfordrede til revolution. Sissoko tjente intet på *Nyamanton* – trods det at filmen blev en gigantsucces – han var jo almindelig ansat i CNPC. Derfor oprettede han sammen med nogle bekendte selskabet 'Cora-film', og som en co-produktion mellem dette og CNPC (der dog aldrig har betalt deres andel) blev filmen *Finzan* til. *Finzan* belyser kvindernes vanskelige situation i landsbyernes traditionelle samfund, hvor en enke automatisk går i arv til en yngre svoger, og hvor en pige skal omskæres – hvilket mange i øvrigt dør af. Rystet over de sociale forhold i Mali, hvor spædbørnedødeligheden er den største i verden (17% af alle børn i alderen 0-1 år dør), har Sissoko startet en UNICEF-afdeling i Bamako, og han er desuden i dag leder af CNPC.

Landsbylæreren Adama Drabo blev tilknyttet CNPC i 80'erne. Efter en oplæringsperiode var han klar til at lave egne film, og instruerede således en fin, lille kortfilm *Nieba* i 1988. Herefter tog han springet og skaffede penge til for selskabet 'Cora-film' at producere spillefilmen *Ta Dona*. *Ta Dona* fortæller historien om en ung mand, der forlader sit gode vellønnede job som miljøvogter for at drage tilbage til det traditionelle og fattige landsbysamfund. Han væmmes ved det korrumpere styre, der uden hensyn til bøndernes levevis udsteder det ene forbud efter det andet. Da filmen fik premiere i Bamako virkede den ikke just afkølede på den i forvejen utilfredse befolkning. 12 dage efter premieren gik befolkningen amok, og præsidenten – Moussa Traoré – beordrede sine bevæbnede mænd ud i gaderne, hvor mere end 100 mennesker blev dræbt. I marts måned i år blev Moussa Traoré ved den internationale domstol dømt til døden for sine overgreb på befolkningen, han sidder imidlertid stadig i fængsel, men Mali har i det mindste fået en demokratisk valgt regering... Og Adama Drabo er blevet folkehelte: man stopper ham på gaden og hilser begejstret: "Du tændte gnisten, du reddede os, du og *Ta Dona*!"

Danske spillefilm 1968-1991

Vi har en fin tradition for opslagsbøger om film: Marguerite Engbergs store registrant over dansk stumfilm, Bjørn Rasmussens Hvem hvad hvor mm, den mindre heldige Film i 70'erne og siden 1979 den årlige Dansk Filmfortegnelse. Man kan komme langt omkring gennem opslag i denne samling, men indtil nu har der bl.a. manglet en solid og troværdig efterfølger til Bjørn Rasmussens Bind 1 om danske film.

Den er her nu, som et resultat af tre entusiastasters minutiøst omhyggelige arbejde. Bogen gennemgår samtlige danske eller dansk coproducerede offentligt viste spillefilm fra årene 68-91. Man kan altid diskutere et sådant værks begrebsmæssige afgrænsninger. Hvorfor 45 minutter som undergrænse for optagelse, og hvad med videoer og dokumentarisk materiale osv. osv? Men definitivt grænser må der sættes og andre må så fylde huller ud.

Hvad der er med, er derimod grundigt, præcist og i indbydende lay out. Hver film har et opslag med udførlige credits, længde, censur, premierebiografer, litteraturhenvisninger og oplysninger om pladeudgivelser i forbindelse med filmen, samt ikke mindst en indholdsbeskrivelse og karakteristisk med nogle perspektiverende kommentarer om f.eks. modtagelsen, instruktøren eller det filmpolitiske perspektiv i netop denne eller hin film. Om Bent Christensens *Attentat* står der således, at med den forsøgte Filminstituttet sig med at støtte "en samfundskritisk action-film i internationalt format, uden at forsøget faldt hverken i anmeldernes eller publikums smag" og om Christian Braad Thomsens *Smerdens børn* refereres der til instruktørens optagethed af psykoanalysen, mens opslaget om *Zappa* henviser til Bille Augusts øvrige film efter forlæg af Bjarne Reuter og dertil rummer en lille karrierebeskrivelse. Man kan måske blive lidt skeptisk overfor de mange henvisninger til en "flot kritik" og vurderinger af om en film er blevet en succes. Kritik er det svært at kvantificere til en almindelig konsensus der overser argumenter og succeskriteriet synes ikke kvantificeret i f.eks. besøgsstatistik eller indtægter på filmen.

Med den usikkerhed må man leve, men gennem kommentarerne aftegner bogen en hel lille dansk filmhistorie fra de år, får sat karrierer i perspektiv og f.eks. markeret betydningen af pornografiens frigivelse i 69. Ikke dårligt skuldret af en opslagsbog.

Creditoplysningerne er uhyre grundigt researchede og ikke overraskende skal man derfor helt ned i petitesse-afdelingen for at finde egentlige fejl, som når man under *Camping* har Lars Bayer, der retteligt er Beyer. Det er en fejl der er hentet over fra filmens sluttekster og derfor mest er udtryk for værkets grundighed og desuden åbenbarer, at også sluttekster kan være fejlagtige.

Alt i alt et formidabelt værk, der til overflod afsluttes med et uhyre nyttigt register over samtlige navne, hvor hver enkelt skuespillers og teknikers virke er listet op kronologisk og med note om funktion på holdet. Dertil pristildelinger, liste over filmatiserede litterære værker og andre små finesser der gør adskillige indgange mulige. Især navneindekset er uvurderligt, når nu fortsættelsen af Bjørn Rasmussens arbejde faktisk kun rummer førstedelen af hans Hvem hvad hvor bind 1 – filmoversigten – og ikke den personalbiografiske del med karrierebeskrivelse og karakteristisk. Det værk venter vi stadig på, uden at det dog kaster skygge over dette for filminteresserede uomgængelige opslagsværk.

Dan Nissen



Nyttige oplysninger – foran og bag kameraet.

Danske spillefilm 1968-1991. Peter Jeppesen, Ebbe Villadsen og Ole Caspersen. Sammenslutningen af danske filmklubber 1993. 375 kr.