



Nostalgi og (re)konstruktion

Nostalgi som et fremtrædende kulturelt fænomen, belyst gennem en tysk film, en fransk film og en dansk tv-serie

Af Britta Timm Knudsen

For et par måneder siden var jeg til 30-års jubilæum i min gamle folkeskoleklasse. Det var alle spor i årgangen, der var inviteret, og festligholdelsen tog sit udgangspunkt på Vejlbyskole, i min barndom en forstadsskole til Århus. Der var rundvisning ved den fungerende pedel. Den daværende pedel var desværre afgået ved døden. Vi skulle mødes i skolegården og bare det at skridte op ad den gamle vej og suset, når man var inden for skoleporten. Man blev umiddelbart grebet af følelsen af, at tiden havde stået stille, men så fik man øje på nogle mennesker, som man kunne se at tiden ikke havde stået stille for. De var blevet halvskaldede, småfede, konede, satte osv.

Først tænkte man ved sig selv: »Hvad laver jeg blandt disse fremmede mennesker?«, men uendeligt langsomt (især for mig som ikke havde gjort forarbejdet med at se på de gamle skolebilleder og repetere navnene) var der pludselig træk ved disse fremmede, der viste sig bekendte. Guuuud det er jo Uldall (sjov tendens til at kalde hinanden ved efternavn, men det er nok en effekt af, at halvdelen – i 60'erne – hed Susanne og den anden halvdel Steen). Pludselig kunne man bare sætte de rigtige navne på ansigterne: Helle, Marianne, Lars, Jens, Steen, Karin, Louise....

Fra skolegården bevægede vi os ind i de minderige haller, defilerede andægtigt forbi de gamle skolefotoer, der hænger på væggen uden for inspektørens kontor (og man genkaldte sig den angst, man følte bare ved at gå fordi den dør). Vi besøgte den gamle aula, hvor vi sang morgensang, fremførte revy og havde skolefester, og vi stak hovedet indenfor i de nyrenoverede fysiklokaler.

Et jubilæum drejer sig om erindring og fortidsforvaltning. Som en konsekvens af de globale kommunikationsmediers evne til at skabe samtidighed i differentierede rum er det, som om erindringen er blevet særdeles vigtig. I 1980'erne var fokus på fortids-mindernes institutionelle forankring (museer, arkiver, nationalmonumenter) og på repræsentationen af især den nationale erindring¹. I 90'erne drejer det sig om den enkeltes private dokumentation af sit eget liv både inden for kunst og kultur (billedkunst, snapshot, foto, dokumentarfilm, dokumentar-tv, selvbiografier og selvudviklingsfortællinger).

Nu i 00'erne knyttes det individuelle perspektiv til et konkret geografisk og/eller mentalt sted. Stedet eller lokaliteten er udgangspunktet for den individuelle erfaring

og det er her, den store historie helt konkret udmønter sig. Interessen for stedet udmønter sig på billedkunst- og teaterkunstscenen i forskellige eksperimenter med *site specific* teater og *events*², og i forskellige tekstlige udforskninger af erindringssteder³. I teorien antager vendingen mod stedet og sammenknytningen mellem sted og erindring form af en interesse for fænomenologien – især kropsfænomenologien⁴.

I 90'erne begyndte en fortidsforvaltning, der effektivt sammenblandede fiktion og dokumentation, konstruktion og rekonstruktion. Disse to former, den nationale/lokale og den private erindring er ikke to modi, der afløser hinanden gennem årtierne, noget tyder på, at de snarere er til stede på samme tid. Mit jubilæum kan placeres i kassen med private erindringer. Det var en oplevelse smækfyldt med nostalgi. Det gjaldt om at genskabe følelsen af skolen ved at betrede den igen. Nostalgien fremkommer ved sanselige påvirkninger, og i mit tilfælde var det især lugtene, der var i centrum. Lugten på gangene, i fysiklokalet, på biblioteket... Der stod vi så og udvekslede minder og konstruerede fortiden i fællesskab.

Jeg vil hævde, at nostalgi er et fremtrædende kulturelt fænomen i disse år. I denne artikel vil jeg se på, hvorledes nostalgi udfolder sig i tre aktuelle europæiske film/tv-serier: Lars von Triers koncept omkring *Morten Korch*, en tv-serie sendt på TV 2 fra februar 1999 til april 2000, Jean-Pierre Jeunets film: *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (2001) og Wolfgang Beckers *Good Bye Lenin!* (2003), der lige har modtaget Det Europæiske Filmakademis pris for bedste europæiske film 2003. Disse tre kulturelle produkter tematiserer kulturel identitet ud fra et nostalgisk perspektiv, men resultatet er ikke et tilbageskuende forsøg på at restaurere noget tabt, tværtimod synes det som om »østtyskhed«, »franskhed« og »danskhed« reformuleres på en yderst reflekteret måde.

Det tidligere DDR er kommet på mode i begge de to dele af det nu forenede Tyskland. Nostalgi er dog ingenlunde

² Se bl.a. Waade 2002. Mange kunstnere laver performances ude i byens rum, af danske kunstnere kan nævnes Claus Beck-Nielsen og Kataya Sander.

³ I Camilla Christensens roman *Jorden under Høje Gladsaxe*, 2002 antages stedets perspektiv helt konsekvent, hvilket udvirker, at projektet bliver arkæologisk. I Christina Hesselholts selvbiografiske erindringsroman *Hovedstolen* er selvfortællingen stærkt knyttet til bestemte lokaliteter, uden at disse får et eget liv.

⁴ Knudsen 2000, Britta Timm: Nye former for realisme?, Arbejdsrapport 2000, www.hum.au.dk/nordisk/realisme.

¹ Her kan Pierre Noras store 3 binds værk: *Les Lieux de Mémoires* fra 1984-93 eksempelvis nævnes.



blot et tysk fænomen. Faktisk kan man se det som et europæisk anliggende – i forlængelse af Jean Baudrillards bemærkninger omkring europæisk melankoli versus amerikansk »pragmatik« (Baudrillard, 1986, p.151 og 156). I hans forståelse er europæeren udspændt mellem en nostalgisk længsel efter en fortid og en utopisk længsel efter en fremtid, mens amerikaneren lever og trives i den virkeliggjorte utopi.

Ostalgi

Trods den lidt grove generalisering er Baudrillards analyse et skægt tankeeksperiment, især hvis man arbejder kulturkomparativt. Nostalgien – eller OSTalgi, som den er blevet døbt i Tyskland, kan da anskues som en tysk variant af et specifikt europæisk fænomen. Boym skelner grundlæggende mellem en *restaurerende nostalgi* (Boym 2001, p. XVIII og p.41), der drejer sig om den nationale fortid og symboler, og en *refleksiv nostalgi*, (Johannisson 2001, p.156; Boym 2001, p.49 ff.) der mere knytter an til kulturelt detaljerede pejlemærker. Den restaurerende nostalgi understøtter *nostos* (hjemmet, det at vende hjem) i det oprindelige græske ord og forsøger en rekonstruktion af det tabte hjem. Det er en nostalgitype, der orienterer sig imod kollektive billeder.

Den restaurerende nostalgi vil gerne vende tilbage til en oprindelig tilstand. I den restaurerende nostalgi har fortiden værdi for nutiden. Fortiden er slet ikke gået i forfald; den skal blot »males op« for at fremstå som evigt ung. Restaurerende nostalgi omhandler ofte den nationale fortid og fremtid, og den er alvorstung (Gud, Konge og Fædreland). Den restaurerende form for nostalgi tænker ikke på sig selv som nostalgisk, men snarere som sandhedssøgende og traditionel.

Den refleksive nostalgi understreger *algia* den anden del af ordet, der betegner selve længslen. Den refleksive nostalgi udtrykker længslen samtidig med en viden om længslens umulige indfrielse. Den refleksive nostalgi søger ikke at restaurere fortiden, den reflekterer netop over umuligheden af at genskabe fortiden og over tidens gang, ofte udtrykt som sanselig nydelse. Den refleksive nostalgi er ofte både ironisk og humoristisk.

Modsat sentimentalitet, der betegner en følelsesformidling uden distance, er nostalgien altid en følelse, der iagttager sig selv (Johannisson 2001, p.156). Det er en intellektuel, selvbevidst og kontrolleret følelse. Pointen er nemlig, at nostalgien hører sammen med det moderne liv og globaliseringen, fordi den er udtryk for en længsel efter det begrænsede rum for erfaring, nu hvor rummet for erfaring er blevet ubegrænset.

Ostalgi-bølgen begyndte ingenlunde med Wolfgang Beckers mesterlige film. Kulturfænomenet begyndte i midten af 1990'erne, hvor gamle soft drinks som Vita Cola (østtyskernes variant af det eftertragtede vestlige symbol) og østtyske bands, der spillede østrock, blev kult. I dag er fænomenet eskaleret: Det findes på talrige hjemmesider på nettet, hvor man enten kan købe relikvier fra det tidligere Østtyskland, deltage i en netdebat om det ønskværdige i ostalgi eller få information fra Berlins turistbureau om ostalgi-ture til vigtige *sites* i det tidligere Østberlin.

Der udfoldes en helt mageløs kreativitet på området. For eksempel findes en hjemmeside med titlen *Göhlers*

devOSSlonalien (www.ostalgie-museum.de), hvor neologismen dels henter næring fra den katolske liturgi i og med »Devotionalien« betynder andagtsgenstande, man anvender til religiøs brug, dels henter næring i vesttyskernes øgenavn for østtyskerne: *Ossies*.

Det interessante ved Ostalgi-bølgen er, at den både drejer sig om erindring og om at forankre denne erindring konkret. Ostalgi-bølgen har *intet* at gøre med en længsel efter et svundet system (à la kommunismen var nu alligevel bedre). På den ene side drejer ostalgi sig for østtyskerne om at konstruere en fortid, som er deres helt egen i forhold til den nutid, de nu lever i i det genforenede Tyskland. Varerne var knappe, smagen slet, tøj et ude af form og trit, bygningsværkerne grotesk monumentale. Men sådan var det nu engang.

Man kan sige, at ostalgi er et led i de tidligere østlandes generobring af en fortid, der efter Murens fald er blevet koloniseret af det kapitalistiske vesten. På den anden side spiller ostalgiebevægelsen en anden rolle for vesttyskerne (og alle os andre europæere) end for østtyskerne. Modens felt udvider sig skamløst, ved vi. Uden smålig skelen til oprindelse, politiske observanser osv. Men er der blot tale om, at fortiden nu også er blevet en vare parat til at blive konsumeret af de postmoderne forbrugere? (Jameson 1991, p.17). Nej, det ville være en for simpel forståelse af fænomenet. For os i det gamle vesten kan ostalgi have en utopisk dimension.

Teatraliseret udgave af fortiden

I ostalgi er det ikke den store politiske fortælling, der er i centrum. Det er slet ikke fortællingen, der er i centrum. Nostalgi er et *kropsliggjort minde* (Rasmussen-Hornbek 2001, p. 71 og Johannisson 2001, p.156). Der er tale om et forsøg på at genskabe fortiden ned i detaljen. Dette rekonstruktionsforsøg af fortiden kan man kalde *performativt*, fordi det drejer sig om en rekonstruktion af sociale vaner og dagligdags handlinger og selve den detaljenære udførelse af disse handlinger.

Jeg abonnerer her på Judith Butlers teori om identitet som performativitet. Med den sker der to fundamentale ting: Først og fremmest anskues identitet ikke som ophav, men som resultat af en proces, når det anskues som performativt. Identitet er ikke noget vi har, men noget vi bliver til som resultater af vores praksis. Identiteten (kønsidentiteten for eksempel) etableres, når vi gentager eller efterligner koden, normerne eller loven for det køn, vi tilhører⁵. Ostalgi tematiserer det daglige liv med dets ting, tøj, mad, transportmidler. Så endskønt der ikke er tale om en nostalgisk længsel efter den tidligere østbloks politiske system, er der tale om en legitimerende rekonstruktion for den enkelte af symbolske og rituelle elementer af fortiden.

I det øjeblik Øst og Vest forenedes, og østbloklandene symbolsk tabte slaget til Vesten, var det som fortiden forsvandt eller blev illegitim. Vi kan kalde en sådan konstruktion for performativ ud fra to parametre. For det første er der tale om en materiel genopførelse af en fortid. En *teatraliseret* udgave af fortiden. For det andet sker der

⁵ Butler 199, se også Søndergaard 2000, pp. 29-51.



det, at fortiden *imiteres* og repeteres. Netop i og med den gentages bliver den til østtysk identitet.

Østalgien genopfører noget, der er uigenkaldeligt tabt, og det træk påpeger en vigtig forskel mellem den restaurerende nostalgi og den reflektive. Den restaurerende nostalgi postulerer og forstår sig selv som indskrevet i en kontinuitet mellem fortid og et nutidspunkt, mens en reflektiv nostalgi indskriver fortid og nutid i en brudlogik. Murens fald kan vi sige på én gang rammesætter nostalgien og umuliggør dens længselsfulde projekt.

Nostalgiproduktion

Good Bye Lenin! er ikke kun en film, der handler om nostalgi eller som er selvbevidst nostalgisk; det er også en film, der handler om *nostalgiproduktion*. Filmen handler også om nostalgien som en beskyttelsesfiktion over for en for brutal virkelighed.⁶

Historien uspiller sig fra 1978 til oktober 1990. Vi befinder os i Berlin, nærmere bestemt det tidligere Østberlin. Vores hovedperson Alexander er *voice-over* fortæller i den historie, der på det overordnede niveau omhandler et systems fald og »die Wende«, fusionen med Vesten. På det mere private niveau fortælles historien om en familie, hvor faderen, der er læge og ikke medlem af kommunistpartiet, udvandrer til Vesten, mens moderen med parrets to børn bliver i Østtyskland og tager sig af »petit-stoffet« (helt konkret dikterer hun læserbreve til partiet om det anstødelige i, at den østtyske tøjstil ikke tager tilstrækkelig højde for kroppenes forskellige dimensioner). Til børnene fortæller moderen, at faderen forelskede sig i en yngre kvinde og blev i Vesten, og at han aldrig lod høre fra sig siden. Det er først noget senere i filmen, at vi finder ud af,

⁶ Elisabeth Bronfen indlæser nostalgibegrebet i en psykoanalytisk optik, se Bronfen 1998. Hun anskuer nostalgien – via Karl Jaspers afhandling *Heimweh und Verbrechen* (1909) – som en forstyrrelse af indbildningskraften. Nostalgien er da længslen efter det idealiserede hjemland og en beskyttelsesfiktion, der produceres for at dække over et tab eller en mangel. For hjemlandet (eller hjemmet) har måske netop fordrevet den pågældende, og det er om en konfrontation med dette vilkår, som nostalgien dækker over. Karl Jaspers *cases* er helt unge piger fra arbejderhjem, der sendes ud for – typisk – at passe børn i fremmede hjem, og som dér begår grufulde forbrydelser. Ofte ved at myrde de børn, som er placeret i deres varetægt. Disse unge kvinder lider ifølge Jaspers af nostalgi, men deres symptomer udarter i voldshandlinger. Det interessante for mit perspektiv er ikke voldshandlingerne, men de beskyttelsesfiktioner, der forårsager dem. Nostalgien hos disse unge piger udmønter sig i idealiserede forestillinger om deres barndomshjem. Disse forestillinger står i stedet for realplanets barndomshjem, der faktisk sendte disse piger væk (hvilket der selvfølgelig kan være alle mulige sociale grunde til). Den nostalgiske repræsentation af barndomshjemmet for eksempel – eller det idylliserede billede af landet, man er flygtet fra eller blevet udstødt fra – er en beskyttelsesfiktion.

at der er tale om en ...fiktion.⁷ Moderen har altså konstrueret denne beskyttelsesfiktion for ikke at skulle se sit eget valg i øjnene. Det er en fiktion, der afskærer børnene fra et nyt symbolsk *Vaterland*.

Filmens hovedfortælling tager fart omkring DDR's 40-års jubilæum 7. oktober 1989. Den dramatiske vending sker, da moderen på vej til festligholdelsen af DDR's 40-års jubilæum ser sønnen Alexander i håndgemæng med politiet ved en ellers fredelig demonstration for flere demokratiske rettigheder. Det er blandt andet i disse scener med brutal politivold, at det bliver klart for beskueren, at der fra filmens side ingen nostalgi ligger i forhold til et totalitært systems brutale nedkæmpning af kritikere. Moderen falder om ramt af et hjerteslag. Hun ligger i koma i otte måneder i den turbulente tid omkring Murens fald og de store forandringer i forbindelse hermed.

Da hun mirakuløst vågner op igen, genskaber sønnen det gamle DDR, for at realiteten ikke skal gå op for hende. Da moderen fire måneder senere udånder, er det uklart, hvorvidt hun er bevidst om hele det *set up*, hun er blevet placeret i. Det antydes i filmen, at det egentlig mere er hovedpersonen Alexander, der har brug for beskyttelsesfiktionen, så han kan rekonstruere moderlandet, og så rekonstruktionen netop bliver kreativ i forhold til en mulig fremtid.

Den medierede rekonstruktion

Beckers film er meget humoristisk på en stille og varm måde. Scenerne, hvori netop rekonstruktionen af fortiden serveres for den sengeliggende *Ossie*, er kostelige. Alexander og vennen Denis, der begge sælger paraboler til forskellige indvandrergupper, således at de kan se tv »hjemmefra«, fabrikere de videoer, der fremstilles som nyheder. Eftersom vi som tilskuere ser tilblivelsen af indslagene, ser vi mere (f.eks. at studieværten sidder i underbukser) end det beskårne billede, som Alexanders mor præsenteres for. Pointen er, at fremstillingen af virkeligheden ikke kun er konstrueret, men også manipuleret.

Når moderen – efter en kort »springtur« ud på gaden ikke kan forstå, hvad alle de vestlige biler og reklameskilte laver i Berlin, ja, så fabrikere Alexander og Denis et nyhedsindslag, hvor massernes storm over Muren vendes om, så strømmen ikke går fra Øst mod Vest, men fra Vest mod det misundelsesværdige system i Øst.

Hermed mimes på den ene side – performativt - de totalitære regimers forskønnende fremstilling af virkeligheden som manipulation af massernes ønsker. På den anden side foretages en total omvendelse indholdsmæssigt, således at det fremstillede bliver en konstruktion af fortiden, der svarer til en ønskeforestilling. Sådan ville *Ossie* gerne have haft, at det havde været.

⁷ Moderen bekender på et tidspunkt, at hendes fortælling om faderen var opspind. Aftalen var, at han skulle hoppe af til Vesten, fordi han havde meget vanskelige arbejdsbetingelser i DDR. Hun skulle så følge efter med børnene. Men det turde hun ikke. Vanskelighederne ved at få udrejsetilladelse og angsten for at myndighederne skulle tage børnene var så stor, at hun aldrig kom af sted. »Det var mit livs største fejltagelse«, erklærer hun. I øvrigt var moderen tavs i otte uger efter den hændelse (publikum tror fejlagtigt, at det er på grund af faderens svigt, at hun er tavs).



Som et tredje niveau fremstilles den ensformige vestlige jagt på materiel velstand i grotesk form. Dette er både en parodi på en kommunistisk selvforståelse og en fremstilling af en ønskeforestilling, men også en latent kritik af Vestens blotte jagt på materiel velstand. Nyhedsindslagene virker da på tre niveauer: De er parodier på kommunistisk selvforståelse, de fremstiller en ønskeforestilling, og de fremfører en kritik af Vestens jagt på materiel velstand.

Slutbillederne lader ane, at Alexanders mor har gennemskuet konstruktionen, således at den nostalgiske fremstilling helt og aldeles bliver Alexanders værk over for Vesteuropas sejrsgang.

Filmen slutter med hjemmevideo-klip fra Alexanders barndom: Glade og sorgløse sommerbilleder af moderen, der dirigerer rundt med sit drengekor, billeder fra sommerhuset, hvor alt er grønt og lyst. Vi hører Alexander efter moderens død som *voice-over* konkludere, at DDR altid for ham vil være forbundet med moderen. Det er interessant, at nostalgien egentlig måske ikke så meget knytter sig til tabet af et *Vaterland* (som er den symbolske konstruktion af et hjem) som til et *Mutterland* (der netop omhandler de kropsliggjorte minder).

Den beskyttelsesfiktion, som Alexander producerer og opretholder, påpeger med stor tydelighed det fiktive eller fantasmatiske element i ethvert systems opretholdelse. Et system kan kun opretholdes, hvis nogen tror på det. Man er som undersåt med til at opretholde et systems selv billede. Man tager del i den fælles fiktion (Salecl 1994, p.6).

I tilfældet *Good Bye Lenin!* er denne mekanisme yderst tydelig. Først i det øjeblik fiktionen ikke længere gælder, bliver den tydelig som fiktion (det har den været meget længe for store befolkningsgrupper i det tidligere Østeuropa). Ostalgifænomenet og *Good Bye Lenins* store succes i Europa skyldes nostalgiaspektets kulturelle dimension. Ofte bliver de tidligere koloniers befolkninger fremdraget som kulturelle fornyere i en postkolonialistisk optik (Ang 1992, pp. 29-30).

Det har været hævdet, at den økonomiske 'anden' (proletaren), i hvis navn kunstnere ofte har stridt, er blevet afløst af den etniske eller kulturelle anden (Foster 1996: 173). Den etniske eller kulturelle anden findes ofte udenfor, i et eksotisk hinsides. Med *Good Bye Lenin!* og i ostalgifænomenet som sådan har vi en refleksiv nostalgisk fremstilling af de tidligere østtyskere som "andre". Det tidligere DDR spiller rollen som en intern anden i Europa på grund af nostalgien. Denne interne anden er både en økonomisk anden, men også en politisk/ideologisk anden. Nostalgiens styrke er at kunne omdanne de 'banale og ideologiske andre' til 'eksotiske andre'. Pointen er, at disse interne andre ved at *performe* deres fortid, dvs. genopføre den teatralisk, (måske) kan udfordre Vestens globale, ideologisk hegemoniske model.

Lad os gå fra at beskæftige os med »østtyskhed« som en stærk fiktion til at beskæftige os med »danskhed« via Lars von Triers idylliske koncept *Morten Korch*. Serien havde i løbet af sine 14 måneders sendetid skiftende manuskriptforfattere og instruktører, og den kan på linje med *Good Bye Lenin!* ansues som refleksiv nostalgi. Serien

kan betegnes som en genrenostalgi på Morten Korchs film, og vi kan her tale om nostalgi i anden potens. Morten Korchs film *var* allerede nostalgiske, da de blev produceret og vist i 1950'erne. Den landlige idyl, de emmede af, har altid været en (beskyttelses)fiktion. Når Trier så gentager det nostalgiske danmarksbillede, er sigtet dobbelt. På den ene side bekræftes danmarksbilledet som en nostalgisk fiktion, på den anden side plantes en slange i dette nostalgiske paradis, der helt fra begyndelsen besmitter den sødmefyldte idyl.

Dales skæbne

Serien er inspireret af flere af Morten Korchs romaner, bl.a. *Palle Jarmer*, *Pigen fra Dale*, *Ved Stillebækken* og *Manden på Naur*.⁸ Serien præsenteres med titlen *Morten Korch* – en titel, der indikerer, at auteuren gøres til værk – og den indledes med et afsnit med titlen *En sigøjner kommer til Dale*. Vi har at gøre med en rammefortælling, og det er Morten Korchs søn Morten A. Korch, der hver gang indleder serien.

Vi ser ham stå i sin dagligstue foran reolen, hvorfra han trækker sin yndlingsbog: *Stillebækken*. Morten A. Korch er i 1999 en ældre herre, ulasteligt klædt i gråt jakkesæt med slips og med en teaterdiktion, der abonnerer på teatrenes klassiske oplæsning af dansk med th'er på landet og med de karakteristiske dybe a'er. Rammefortælleren fortsætter ind i historien og bliver til en *voice-over* fortæller, der skyder en bemærkning ind hist og her.

Det interessante heri er netop *arvefølgetematikken*. Det er den tematik, selve serien omhandler. Hvem skal arve Dale, et kæmpestort, yderst solvent gods, efter baron Dale? Værkets interne tematik er anslået i rammefortællingen som en far-søn tematik. Morten A. Korch præsenterer sin fars værk og udvælger sin yndlingsbog. Arvefølgen her er uproblematisk. Ikke kun er der navnesammenfald mellem far og søn på auteurens side, der er også tale om navnesammenfald mellem hovedperson og sted i diegesen.

Morten Korch-serien handler meget om *stedet* og retten hertil. I rammen er arvefølgen tematiseret som en identitet (mangel på forskel) mellem far og søn. De er som to alen ud af et stykke. Trier ikke har heller ikke kunnet lade være med at anslå arvetemaet i valg af skuespillere. Peter Reichhardt – søn af den legendariske Morten Korch-helt Poul Reichhardt – spiller nevøen Jørgen, der gør alt, hvad der står i hans magt (også svinkeærinder) for at sikre sig arvefølgen. Som i mange andre trier-produktioner skabes et spil mellem figur/rolle og skuespillerens konkrete biografi/krop.

Peter Reichhardt, der af udseende ligner sin far temmelig meget, spiller i den samme setting og inden for samme fiktive rum, som hans far så ofte gjorde. Men her er klart introduceret en forskel i forhold til det identiske far-sønforhold i rammen. Figuren Jørgen er svigefuld og alt for overbevist om sin arvefølgeret, hvilket gør ham til en arrogant, usympatisk figur. En sådan spillede Poul Reichhardt aldrig i Korch-idyllerne fra 50'erne. Men fortællingen giver Jørgen tørt på. Det eneste, han får ud af onkels dødsfald, er et lille husmandssted ved Limfjorden.

⁸ www.tvidanmark.dk/morten_korch.htm



Men det store clou i *Morten Korch* er, at godset gives til en i dobbelt forstand »fremmed«. Det gives til Gianna, der for det første er kvinde, for det andet er sigøjner.

Slangen introduceres i første afsnit, hvori netop sigøjnerne kommer til Dale. En dødeligt syg kvinde kommer med sin søn Gianni til Dale, går til et lille stråtekt hus i nærheden af godset, finder hjemmavant nøglen over dørstolpen og låser sig ind. Kvinden er Jutta, en datter af baronen (hans eneste barn), som er vendt hjem for at overgive sønnen Gianni til morfaderen, således at han kan få den mandlige arving til Dale gods, som han altid har ønsket. Jutta udånder uden at være blevet genforenet med sin far.

Den slange, vi får introduceret, er naturligvis fremmedelementet i form af datterens sigøjnerafkom (vi hører at faderen var sigøjneren Lazlo), og i løbet af serien sker der en serie omvendinger: Baroneren tager barnet til sig, barnebarnet viser sig at være en pige, og baron Dale ændrer sit testamente således, at kvindeligt arvefølge sikres. Den fremmede kvinde får riget, magten og æren, må man sige, hvilket er en meget manifest måde at introducere forskel og 'andethed' i det danske idylliske landskab på.

Serien rekurrerer til kønnet i forhold til omvendningen af værdierne. Gianni, som vi i begyndelsen troede var en dreng, viser sig at være en forklædt pige. Det er bemærkelsesværdigt, at det er pigerne, der rejser ud for så at vende forandrede hjem, mens mændene bliver hjemme ved de fædrene jorde.

Den forstødte datter Jutta vender ikke hjem for at konfrontere sin far, ej heller for at forsones sig med ham. Hun vender hjem og går ind i den lykkelige fiktion om arvefølgen (som med hendes egen fødsel gik galt). Så oprindelsen er ulykkelig. På grund af dette skabes forestillingen om den lykkelige oprindelse (Juttas ombytning af køn), og det hele munder på bedste Morten Korch ud i en lykkelig forsoning mellem det oprindelige og beskyttelsesfiktionen. Men slutningen må siges at være yderst politisk ukorrekt i en patriarkalsk arvefølgestrid. Kvinden og sigøjneren sejrer over manden og den etniske dansker.

Oprindelsen er imidlertid ikke kun fyldt med fremmedelementer. Den er også kendt. Og her kommer sønnen Morten A. Korchs indledning af serien og i det hele taget billedniveauet ind. Det hele indledes med stedet i form af *landskabet*. Til tonerne af en melankolsk mundharmonika folder landskabet sig ud: gule marker, enge, skove, en gård, et slot og en vandmølle. Det er et typisk ud-på-landet-scenarie, der udfolder sig, som vi kender fra Morten Korchs film, men som vi også kan genkende fra vore egne ture ud i det danske landskab. Det er det landskab, vi indånder, når vi som turister begiver os ud af byen.

Serien indledes med, at landskabet præsenteres: »Ude på landet i Dale sogn løb den å, de kaldte Stillebækken«. Først derefter introduceres personerne, og relationerne mellem dem folder sig ud. Nostalgien – og i det hele taget den kulturelle identitet – folder sig ud i et kendt landskab, stedet for den kropsliggjorte erindring.

Vi har ikke at gøre med dyrkelsen af det detaljeret hverdagslige som i *Good Bye Lenin!*, men der er helt klart tale om en nostalgi, der folder sig ud som en forestilling

om et idyllisk landskab som en fælles forestilling. Billederne er uskarpe, bevidst slørede, hvilket kan være et argument for, at sløringen af landskabet er en fiktion. Samtidig er det også en visualisering af den mangel på detaljering og forskel, som netop den idylliserede identitetskonstruktion omkring patriarkalsk arvefølge har udsat os for. Det vil sige, at det visuelle billedsprog her udmønter sig som en art parodi på en restaurerende nostalgi. Den restaurerende nostalgi nedbrydes indholdsmæssigt, men den er ikke desto mindre til stede i billederne af livet ude på landet fjernt fra urbanisering og modernitet.

Ligesom i *Good Bye Lenin!* er det ikke målet at afsløre forestillingen eller fiktionen som falsk eller ideologisk. Ved at gentage danmarksbilledet i en ny kontekst bekræftes det som virksomt, og det fremvises som bærende på en 'andethed', som den forskelsløse idyl ellers dølger. Lars von Trier spæede selv en stor nostalgibølge inden for filmen i kølvandet på Morten Korch-serien. Men det var ikke før *Amélie* og *Good Bye Lenin!* at nostalgien for alvor blev slået fast på det filmiske verdenskort.

Barndommens Paris

Det franske bud på en levedygtig nostalgi er nok Jean-Pierre Jeunets *Den fabelagtige Amélie fra Montmartre*. Det er historien om pigen Amélie, som vi som beskuerer får præsenteret fra barnsben til voksenliv. Hun er sky og bange for kontakt, men hun beslutter sig ikke desto mindre for aktivt at intervenere i andre menneskers liv. Det lykkedes også, og til slut får hun endog en kæreste. Selve fortællingen er hurtigt overstået, og den er heller ikke det interessante i denne film. Det interessante er genren, måden, den er fortalt på, og så selvfølgelig nostalgien.

Amélie er også en refleksiv nostalgi, der knytter an til pejlemærket Paris. Den er også eksplicit refleksiv – både som i *Good Bye Lenin!* ved at beskæftige sig med nostalgiproduktion – og som i Morten Korch-serien ved eksplicit at efterligne en kendt nostalgisk genre, nemlig eventyret. Man kan sige, at Amélie rent genremæssigt befinder sig i det magisk realistiske eller i det decideret fantastiske. Denne film nøjes altså ikke med at tematisere fantasien eller forestillingskraften. Den lader nogle ting ske, som er decideret fantastiske, f.eks. taler malerierne og fotografierne i filmen, som vi kender det fra eventyrlige genrer.

Men eventyret eller det fantastiske er ikke den eneste genre, som Amélie lægger sig op ad. Man har påpeget slægtskabet med den poetiske realisme fra 30'erne (Marcel Carné: *Hotel du Nord*) (Café Society 23-24). Det er også blevet nævnt, at Jeunet i kraft af sin lidt hidsige farvelægning (grønt og rødt) og i det hele taget tegneserieagtige univers producerer en »cinema du look«, der fører slægtskabet fra 80'ernes superstars i fransk film⁹ videre på bedste postmoderne vis (ibid.). Men man kan også sige, at Jeunet i denne film efterligner den visuelle stil, som vi kender fra forskønnede postkort af Sacré Coeur og

⁹ Beineix tre film, *Diva* 1981, *La Lune dans le Canivaux* (*Månen i rendestenen*) 1983 og *Betty Blue*, 1986, og Luc Bessons *Subway* 1985 og *Le Grand Bleu*, 1988)



le Pont des Arts. Vi har altså med en fremstilling af nogle forskønnede fremstillinger at gøre.

Det må siges at være en uretfærdig dom at fælde. *Amélie* er, så vidt jeg kan se, et meget smukt eksempel på refleksiv nostalgi. Der er tale om en rekonstruktion af et lykkeligt univers, et barndommens land, et retoucheret Paris, men et billede, der aldrig har eksisteret andre steder end i forestillingen. Der er tale om, at filmen på mange niveauer iscenesætter (fortids)konstruktion og billedproduktion. Amélie henvender sig direkte til os som beskuer flere gange, hvorved vi drages ind i hendes velgørenhedsprojekt og ligeledes inddrages i filmens metarefleksion over såvel billedproduktion som beskuerrollen. Ofte er Amélie iscenesat som beskuer i filmfortællingen samtidig med, at hun kommenterer sin egen position som beskuer. Amélie siger for eksempel, at hun godt kan lide at fokusere på detaljer i de film, hun ser, og at hun ynder at koncentrere sig om den lille ubetydelige detalje, der ikke har nogen narrativ eller symbolsk betydning. Det er faktisk én af de æstetiske strategier, der netop sammenknytter personlig erindring eller helt subjektive fornemmelser med det filmiske univers. Det er en måde at fritstille beskueren på, som samtidig er med til at understrege forholdet mellem det private og det kulturelle i nostalgien.

Filmen arbejder med billedproduktion på flere niveauer. Og den arbejder med forholdet mellem billedproduktion og den omkringliggende virkelighed. Den gør det ikke som en mimesis-problemstilling (er afbildningen troværdig eller vellignende?), men snarere er den interesseret i *påvirkningen* fra billede til den omkringliggende virkelighed og vice versa¹⁰. Den tematiserer billedmagerens evne til at manipulere billederne, samtidig med, at den tematiserer beskuerens rolle. Filmen arbejder metarefleksivt med at se på billeder og med det at sammenstykke billeder som en tematisering af beskuerens position.

Personerne i filmen er ofte selv billedmagere (de tager fotoer, maler malerier, fabrikerer postkort af havenisser, de rejser rundt i verden og sender dem, laver billedalbum med fotoautomatbilleder af vildtfremmede mennesker), men de er også billedkonsumenter. I det hele taget er det ofte *relationen* mellem billede og betragter, der tematiseres. Ind i mellem opleves det som en stemme, der udgår fra billederne (f.eks. sender 'maleren med de skøre knogler' en video til Amélie, hvori han belærer hende om dette og hint)

¹⁰ En filminstruktør som Lars von Trier tematiserer konstant forholdet mellem virkelighed og værk/fiktion i sine film (i *Epidemic* 1988 og *Idioterne* 1998), hvor *Epidemic* må betegnes som en selvrefleksiv metafilm (Kannik Hastrup 1995:18), mens *Idioterne* eksplicit tematiserer vores sociologiske rollespil ved at sætte fokus på forskellige niveauer i skuespillernes performance. I *Idioterne* tematiseres det at være inde og ude af rolle, inde og ude af fiktionens rum. I Morten Korch-serien er figuren Jørgen (Peter Reichhardt) i dialog med Morten Korchs vanlige helte-figurer (blandt andet Poul Reichhardt), således at denne dialog på karakterniveau er i yderligere dialog med skuespillernes konkrete fysiske og biografiske niveauer.

eller der er tale om direkte 'fantastisk' animation af disse fotos. De giver sig simpelthen til at tale. Nogle gange udvirker de ligefrem direkte – på grund af deres mærkelighed – forandringer for de mennesker, der ser på dem.

Amélies far modtager en serie turistpostkort fra hele verden med sin havenisse (der netop er blevet væk) placeret i diverse eksotiske omgivelser. »Højest besynderligt«, siger faderen med en karakteristisk underdrivelse. Til slut drager han selv af sted. Amélie, der har udvirket hele det visuelle *set up* via en stewardesse-veninde, må se sin mission tilendebragt. Det lykkes at transportere det metaforiske niveau (havenissen = faren) til virkelighedens niveau.

Amélies interventions-strategi, der frit og frejdigt blander et umiddelbart virkelighedsplan og en konstrueret virkelighed, er en strategi, filmen som helhed også gør brug af. Det er her relationen til nostalgien kommer ind. For filmen rekonstruerer Paris, barndommens Paris. Men den rekonstruktion sker ved hjælp af digitale effekter. Vi har et digitaliseret Montmartre akkompagneret af et retro-lydspor. Jeunet siger selv, at det var hans mål at genskabe barndommens følelse: »I was born in 1953 and I have retained a nostalgia for the France of my childhood, or rather for its images, its fashion, its objects« (Café Society 2001, p.23). Det genskabte Paris, der præsenterer sig i klare appetitlige farver (uden hundelorte og med smukt ciselerede graffitis, der taler til den enkelte), er naturligvis et Paris, der aldrig har eksisteret, og som sådan er det en oplagt beskyttelsesfiktion. Men spørgsmålet er, hvilken rolle beskyttelsesfiktionen spiller i *Den vidunderlige Amélie fra Montmartre*?

For at svare på dette kan man se på en scene, hvor filmens tematik gennemspilles. En kvinde i ejendommen er ulykkeligt bundet til sin fortid. Hun er blevet grueligt svigtet af sin mand, der drager i krig, finder en anden kvinde og aldrig kommer hjem igen. Madame Wallace har en bunke breve, som manden skrev hjem før sit svigt, og som er hendes kæreste øje (hun benytter enhver lejlighed til at læse dem op). Amélie stjæler brevene og komponerer nogle nye breve i samme stil, efterligner patinaen på brevpapiret og sørger i det hele taget for en perfekt rekonstruktion af brevene, så man ikke kan se og høre forskel (det gælder også om at ramme tonen).

Man kan sige hun i Baudrillards forstand har lavet en simulation, der nedbryder dikotomien mellem original og kopi (Baudrillard 1976, p.77 og Baudrillard 1994, p.3). *Hun fabrikerer en simulation, der har virkelighedseffekter*. I filmen ser vi Madame Wallace få brevene i en stor bunke af postbudet (med et medfølgende brev, hvori der står, at bunken har været forsvundet siden krigen), og vi følger hende, mens brevene læses. Brevene læses op af en mandlige *voice-over*, fra filmens side en rekonstruktion af stemmen hinsides skriften. Det er det eneste tidspunkt i filmen, hvor vi hører en anden *voice-over* end vores heterodiegetiske fortæller¹¹. Vi har da at gøre med en indlejret

¹¹ Sarah Kozloff skelner grundlæggende mellem homodiegetiske fortællere (fortællere, der også er karakterer i filmen) og heterodiegetiske fortællere (fortællere, der står uden for narrationen). Hun skelner ligeledes mellem 1. og



fortæller, og den indlejrede fortæller oplyser os om – via Madame Wallace's stærke bevægelse – at hun *hører* sin mands stemme gennem de simulerede breve, og det betyder, at de virker.

Man kan sige, at Amélie her aktivt producerer en beskyttelsesfiktion, fordi sandheden er for tung at bære, og den spærrer for denne kvindes mulighed for at leve andre steder end i fortiden. Simulationen af fortiden åbner for fremtiden.

Nostalgien i *Amélie* udmønter sig især i iscenesættelsen af Paris som barndommens land. Der tegnes et digitaliseret retro-billede af Paris. Den refleksive nostalgi fremstilles via de digitale billeder. Ligesom i *Good Bye Lenin!* understreges det, at fortiden (og dermed nostalgien) er produceret. Produktionen ligger snublende nær ved manipulationen. I begge film har vi at gøre med (billed)manipulation i den gode sags tjeneste. Alexander og Amélie er billedmanipulatorer, og deres manipulationer har klare konsekvenser for de involverede parter. Det digitale billede af Paris er magisk. Amélie hører genremæssigt til eventyret og det fantastisk-vidunderlige (Todorov 1998, p.51), og de digitale billeder samt de anvendte *special effects* er naturligvis med til at give filmen magisk aura (Ndalianis 2003, p.30). 'Underet' er på den ene side forklaret realistisk med Amélie's interventionsstrategi, på den anden side bibeholdt som fantastisk og magisk ved hjælp af den digitale teknologi.

Østtyskhed, danskhed og franskhed

Postnational identitet tematiseres som reflektiv. Hvad enten den betegnes som senmoderne selvrefleksiv (Giddens), performativ (Butler) eller situationel og performativ (Goffman) (listen er udtømmelig). Alle tre film/serier tematiserer national identitet i en reflektiv nostalgisk ramme. Man kan også formulere det på en anden måde: Hvorledes hænger forestillingen om, hvad vi har været sammen med det, vi skal blive? Her forkastes den restaurerende nostalgis kontinuitetslogik til fordel for den refleksive nostalgis kritikdimension. Den refleksive nostalgi forsøger ikke at genindsætte det tabte, den er bevidst om det umulige i en sådan længsel (og godt det samme). Jeg håber at have vist, hvorledes de tre film/serier er produktivt nostalgiske og aktivt kritiske i forhold til en samtidig netop via den nostalgiske dimension. Det interessante er her, at kritikken ikke desto mindre er nostalgisk og ikke blot fremadrettet konstruktivistisk.

De tre film er alle produktivt nostalgiske, men de forvalter fortiden forskelligt. I *Good Bye Lenin!* genopføres fortiden i en række pragtfulde *performances*. For østtyskerne drejer det sig om at geninstallere et fællesskab:

What these individual acts of remembering lack in accuracy, they make up for it in their ability to preserve and validate a community that – apparantly – has no longer any material, political, or geographical foundations. (Blum 2000: 249)

3. persons fortællere og hun har et helt afsnit om *voice-over* fortællere og ironi, der er meget anvendeligt i forhold til den stærke ironi, *voice-overfortælleren* udtrykker i *Amélie* (Kozloff 1988, p.102)

Den konkrete og materielle »østtyskhed«, der heri fremstilles og manipuleres frem, bliver til noget eksotisk for os vestlige tilskuere. Østtyskerne og den særegne østeuropæiske stil transformeres fra lavstatus til højspændt eksotik. Dette sker blandt andet ved at gøre DDR til et »Mutterland«, man kropsligt er forbundet med.

I *Morten Korch*-projektet ser vi en spaltning af danmarksbilledet. I fortællingen introduceres »slangen« i paradisi i form af kvinden og den etniske anden i et ellers idealiseret billedniveau. Den nøje tilrettelagte arvefølgetematik rystes i sin grundvold. *Morten Korch* forvalter fortiden gennem en genrerpetition, der viser sig virksom og forældet på én og samme tid. I denne repræsentation er det tydeligvis både det andet køn og den kulturelle-etniske anden, i hvis navn kritikken fremføres (Foster 1996, p.173).

Med *Good Bye Lenin!* vendes blikket mod en *politisk andethed*, som vi for få år siden slet ikke troede kunne indeholde en utopisk eller kritisk dimension.

Amélie-filmen udtrykker beskyttelsesfiktionen (af et fortidigt Paris, der aldrig har været) gennem sin egen brug af digitaliserede billeder. Filmen handler ligesom Amélie i filmen ved at fabrikere en simulation, der har virkelighedseffekter.¹² Et sådant digitaliseret Paris er tydeligvis en teknologisk frembringelse og en forestilling snarere end det er et *sted*, vi har været. Amélie er ikke som *Good Bye Lenin!* konkret og detaljeret i sit forsøg på dokumenterende fremstilling af noget tabt; Amélie knytter an til barndommen i sin identitetskonstruktion, hvilket må siges at være klassisk, når vi har med nostalgi at gøre.

Barndommen er et privilegeret topos for nostalgi. Den bevidste anvendelse af billedproduktion og manipulation af de involveredes virkeligheder samt den bevidst naive hyldest til den gode fe og eventyret er en effektiv nostalgisk gang blandede bolsjer.

Britta Timm Knudsen er adjunkt på Nordisk Institut, Aarhus Universitet.

Litteratur:

Ang, Ien (1992), *Hegemony-in-Trouble: Notalgia and the Ideology of the Impossible in European Cinema in Screening Europe, Image and Identity in Contemporary European Cinema*, London: BFI, pp. 21-31.

Baudrillard, Jean (1976), *L'échange symbolique et la mort*, Paris: Gallimard.

Baudrillard, Jean (1986), *Amérique*, Paris: Grasset.

Baudrillard, Jean (1994) [1981], *Simulacra and Simulation*, USA: The University of Michigan Press.

Blum, Martin (2000), *Remaking the East German Past: Ostalgie, Identity, and Material Culture*, in *Journal of Popular Culture* 34 (3) pp. 229-53.

Boym, Svetlana (2001), *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books.

¹² Se www.hum.au.dk/nordisk/realisme og se Knudsen og Thomsen 2002).



Bronfen, Elisabeth (1998), *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*, New Jersey: Princeton University Press.

Butler, Judith (1993), Introduction, in *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of »Sex«*, New York: Routledge, pp.1-23.

Café Society (2001) [uden forfatter], in *Sight and Sound*, Volume 11, August, 8, pp. 22-25.

Jameson, Frederic (1991), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.

Johannisson, Karin (2001), *Nostalgia, En Känslas Historia*, Sverige: Bonnier Essä.

Foster, Hal (1996), *The Return of the Real: the Avantgarde at the End of the Century*, Cambridge and London: MIT Press.

Knudsen, Britta Timm (2000), Nye former for realisme?, *Arbejdsblad* 2000, www.hum.au.dk/nordisk/realisme.

Knudsen, Britta Timm og Thomsen, Bodil Marie (2002), forord, in Knudsen, Britta Timm og Thomsen, Bodil Marie (red.), *Virkelighedshunger, nyrealismen i visuel optik*, København: Tiderne Skifter, pp.7-27.

Kozloff, Sarah (1988), *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Los Angeles: University of California Press.

Ndalianis, Angela (2003), De digitale verdener (vid)undere, in *Mediekultur* 36, pp.28-35.

Rasmussen-Hornbek, Birgitte (2001), Hellere fladlus end nostalgi: om hjemvé og æstetik, in Madsen, Carsten, Skov Nielsen, Henrik og Sørensen, Peer E. (red.), *Jeg'et og ordene*, Aarhus: Modtryk.

Salecl, Renata (1994), *The Spoils of Freedom: Psychoanalysis and Feminism after the Fall of Socialism*, London and New York: Routledge.

Søndergaard, Dorte Marie (2000), Tegnet på kroppen – Køn, koder og konstruktioner blandt unge voksne i Akademia, København: Museum Tusulanum.

Todorov Tzvetan (1998) [1970], *Den fantastiske litteratur – en indføring*, Århus, Klim.

Waade, Anne Marit (2002), Teater i byens rum – om site specifik teater og sightseeing, in Knudsen, Britta Timm og Thomsen, Bodil Marie (red.), *Virkelighedshunger. nyrealismen i visuel optik*, København: Tiderne Skifter, pp.77-98.