

Kosmorama Essay

Melodramaets store følelser/ Jørgen Oldenburg

Ordet melodrama bruges almindeligvis som et uafklaret skældsord for film, hvori man finder handlingen for urimelig, personernes følelsesliv for ustabil eller konklusionen for påklistret. Men melodramaet er en genre, den filmtype, hvor man mest ihærdigt og konsekvent er ude på at skildre følelser, både mange og forskelligartede, idet hver enkelt fase i de skiftende affekter skildres så rent og så intenst som muligt. I denne bestræbelse ligger der ikke i sig selv noget mindre værdifuldt i forhold til andre filmgenrer, og melodramaets ringe anseelse har da formentlig også andre og flere grunde.

For det første tæller genren blandt sine mange produkter forholdsvis få, som det er værd at beskæftige sig med kunstnerisk – men det samme gælder også f. eks. westerns eller kriminalfilm og bør ikke være en rimelig forklaring på at hele genren nedvurderes. Dertil kommer, at genren ikke har nogen i brede kredse anerkendt instruktør, der celebreres som melodramakunstner, og som således øger genrens anseelse på den måde, det har været tilfældet med Ford og westerns eller Hitchcock og spændingsfilm (Ophüls og Demy hyldes således

for deres psykologiske følsomhed eller deres filmiske udtryksfuldhed, men netop ikke som store melodramatikere). Endvidere må det indrømmes, at mange melodramaer i personskildringen kan virke naive til det latterlige (Griffith, von Sternberg, Sirk), og der har åbenbart ikke hidtil været tilstrækkeligt mange af de intellektuelt mere udfordrende (af instruktører som Ophüls, Demy eller Fassbinder) til at genren er blevet accepteret. Og sidst, men ikke mindst væsentligt, er det, at melodramaer altid er temmeligt sentimentale – og mens det regnes for legitimt at lade sig charmere af en musical eller lade sig rive med af en spændingsfilm, anses det for rørende naivt, nærmest komisk, at give sig ind under melodramaets krav om følelsesmæssigt engagement i genrens højt gearrede emotionelle konflikter.

Sentimentaliteten betragtes nemlig generelt som en mindreværdig følelse, fremkaldt, som den hævdes at være det, af banale og forslidte situationer, hvis evne til at malke publikum for medfølelse står i et forbløffende misforhold til den overfladiskhed, hvorved de behandles. Det stygge ved sentimentaliteten består – f.eks. ifølge Niels Jensen i en artikel om sentimen-

talitet og realitet hos hhv. Hawks og Ford i Kosmorama 98 – i, at den kun er forbigående og perspektivløs i modsætning til ædlere følelser som dyb humor eller sorg, der formodes, selv når de opleves på anden hånd, altså igennem kunsten, at bibringe tilskueren varige og udviklende spor på sjælen. De ædle følelser kan måske endda efterhånden gøre menneskeslægten bedre, mens sentimentaliteten er hurtigt overstået. Man knuser en tåre – og så er det forbi. Ikke noget med nogen forædlende virkning på langt sigt (men til gengæld måske en øjeblikkelig psykisk rekonstituerende effekt, som det kan konstateres hos de kvinder, der stimuleres af en lille grædetur). Den sentimentale effekt fremkalder den umiddelbare reaktion. Som tilskuer registrerer man, hvad der sker på lærredet, og reagerer øjeblikkeligt og instinktivt på situationen med medfølelse. Inden for farcen svarer det til f.eks. Gøgs vidunderlige hop på stedet med saksende ben. Det ser fantastisk ud og afføder øjeblikkeligt et grin, som man kan mindes med fornøjelse, men som ellers ikke kan bruges som åndelig stimulus i tilskuerens hverdag. Det er et pragtfuldt gag, men det er forbigående og perspektivløst – som sentimentaliteten. Alligevel er det nok de færreste, der af den grund vil afskrive dette gag.

Sorgen derimod er såvel som humoren en intellektuel foreteelse, hvor det, vi ser på lærredet, skal sættes i sammenhæng med verden udenfor, for ret at begribes i al sin storhed. Det er en sentimental og konkret scene, da Ma Joad bespiser de forsultne børn i lejren i »Vredens druer« (1940), men den er også tragisk – når man nemlig går udenfor filmen og betænker, at børn faktisk sultede under depressionen. Derved bliver den scene, som i filmen ender lykkeligt (børnene får mad), en påmindelse om, at virkeligheden var en anden og mere tragisk, som man, hvis man da er et godt menneske, bør forhindre i at gentage sig. Men det er i virkeligheden at deklassere kunsten til at være sin dårlige samvittighed, og det har ingenting at gøre med den kunstneriske værdi af »Vredens druer«, som netop styrkes af dette sentimentale optrin. Filmkunstneren har ret til at skildre sine personer og deres oplevelser i det lys, han mener klarest udtrykker hans hensigt. Den sentimentale effekt er et kunstnerisk virkemiddel som så mange andre, og kun når det anvendes uskønsomt, kan man med rette protestere.

Ved melodrama forstås i denne artikel en film, som ved at skildre sympatiske mennesker i en række kritiske og følelsesbetonede konflikter tilstræber et maximum af følelse så vel i filmen som hos tilskuerne. Definitionen er – som det sømmer sig – meget rummelig, men dog snæver nok til at være anvendelig. For det, der kendetegner melodramaet, er jo frem for alt dets struktur, den ophobning af højdramatiske begivenheder som med svimlende hast fører personer og publikum gennem kriser og katastrofer.

DEN LUNEFULDE SKÆBNE

Strukturen er imidlertid ikke uløseligt knyttet til genren, men lader sig også benytte af andre filmtyper, fra musicals (Demys »Pigerne fra Roche-

fort«, 1967) til kriminalfilm (»Frenzy«, 1972), fra screw-ballkomedier (»Han, hun og leoparden«, 1938) til westerns (»Diligencen«, 1939). Det er en struktur, som præges af megen fasthed i kompositionen, der paradoksalt nok skal udtrykke, hvorledes figurernes liv og lykke helt afgøres af tilfældet. Det er skæbnen, der sørger for, at de rette mødes på de forkerte tidspunkter og under de forkerte omstændigheder, ligesom den drilagtigt holder problemerne tilbage til det øjeblik, hvor ofret er mindst parat til at løse dem.

I Seatons »Airport« (1969) er Burt Lancaster leder af en lufthavn, der en aften plages af usædvanligt mange vanskeligheder. Da han midt i det hele oven i købet opsøges af sin utilfredse kone virker det på et publikum, der kender genrens konventioner, næsten som et retorisk spørgsmål, da han

spørger hende, hvorfor hun vælger netop denne aften til at diskutere deres mislykkede ægteskab. Og filmen har endda en ekstra effekt i baghånden: Hun er kommet for at meddele ham, at hans ældste datter samme aften er løbet hjemmefra!

Det er den lunefulde skæbne, der som tilværelsens styrende princip fører personerne igennem en række problemfyldte konfrontationer, hvor rationelle løsninger afsløres som utilstrækkelige, mens instinktiv, følelsesbetonet handling vurderes som værende både i den øjeblikkelige situation og på langt sigt den rigtigste holdning. I melodramaet efterfølges tilfældige møder af betydningsfulde gensyn, ædel selvopofrelse udlægges ved katastrofale misforståelser som kynisk egennytte, heroisk tavshed, som den tavse betaler med sit hjerteblod, opfattes som følelseskulde o.s.v. I et melodrama er lykken dyrekøbt, intet er stabilt, alt kan ændres fra det ene minut til det næste – som da Rick i Curtiz' »Casablanca« (1942) pludselig genser den kvinde, han elsker, men nu som en andens hustru.

Den berømte farceforfatter Feydeau demonstrerer i en ofte citeret udtalelse slægtskabet imellem farce og melodrama, som jo er henholdsvis det komiske og det tragiske udtryk for den samme afmægtige fatalisme, når han om kompositionsprincippet i sine skuespil udtaler, at »hvis der er to personer, som under ingen omstændigheder bør møde hinanden, fører jeg dem øjeblikkelig sammen«. Og den amerikanske dramaturg Robert W. Corrigan er inde på det samme, når han i en artikel om det 19. århundredes engelske teatermelodramaer slår ned på et karakteristisk træk ved genren, nemlig »... the fact that all the significant 'catastrophic' events which occur are caused by forces outside the protagonists. [...] Unlike tragedy, in the [melodrama] the protagonist is a victim who is acted upon; his moral quality is not essential to the event, and his suffering does not imply an inevitable related guilt – in fact, there need not be any meaningful relation



Still/ Det er karakteristisk for melodramaet, at det udspilles over et længere tidsrum, ofte mange år. Fortiden griber ind i og forklarer nutiden ved hjælp af flash-backs (»Casablanca«) eller paralleliseringer (»Lola«). Hovedpersonen i Fassbinders »Händler der vier Jahreszeiten« lever i mindet om den pige, han aldrig fik. Billedkompositionen er i popkunsternes tegneseriepåvirkede stil, enkel, entydig, følelsesmættet.

between the suffering of the protagonist occur are set by forces outside the protagonists. [...] Unlike tragedy, in the [melodrama] the protagonist is a victim who is acted upon; his moral nature and the cause and the nature of the disastrous event». Melodramaets personer er ikke nødvendigvis fatalister, men genren er det af princip.

Det er vel blandt andet denne mangel på konsekvens mellem personernes karakter og deres skæbne, som skiller melodramaet ud fra den respekterede, seriøse kunst. I genren forekommer ikke sand tragisk storhed i den klassiske forstand, hvor begreber som hybris, overmod, og nemesis, gengældelse, er forudsætningerne for den skæbne, der bliver hovedpersonen til del: han er selv skyld i sin undergang. Og den moderne litteratur bruger tilfældet, ligesom tragikere gør det, dvs. de betragter det som en nødvendighed, affødt af personens psyke. I den seriøse kunst er handlingen et logisk udtryk for personernes psykiske anlæg – i melodramaet er derimod kun karaktererne logiske, og de har ingen indflydelse på de begivenheder, der gang på gang omstyrter deres tilværelse.

Et par eksempler: I Chabrols sene kriminaltragedier, især i »Slagteren« (1970) og »Det blodrøde bryllup« (1973) foregår en selvdestruerende proces parallelt med den tilsyneladende voksende kærlighedslykke. Den tiltagende åbenhed og intensitet i følelsen lader samtidigt de negative kræfter få så meget større magt, at de impulser, der hidtil har været undertrykt, nu får styrke til at knuse personerne. Det er kærligheden som katalysator for personlighedens mørke elementer, og der sker ikke noget i filmene, som ikke er af relevans for forståelsen af figurerne. Derimod forsøger melodramaet »Terror« (1970) ikke på noget tidspunkt at postulere en forbindelse imellem Hélènes ædle karakter og de prøvelser, hun må gennemgå. Hun sejrer ved uskyldens ret og ved gode kræfters indgriben, men ingen psykiske brister har ansvaret for katastroferne, på den måde de havde det for kvinderne i »Slagteren« og »Det blodrøde bryllup«. Og mens den tragiske slutning er den logiske udgang på gangsterfilm som Hustons »Asfaltjunglen« (1950) er Hitchcocks »Den forkerte mand« (1957) med sin deus-ex-machina slutning et typisk melodrama, hvis hovedperson er aldeles uden skyld i den tunge lod, der bliver ham til del.

Dertil kommer at mange melodra-

maer udstyres med en happy end, hvorved de tragiske anlæg i historien svigtes til fordel for de kommercielle. Det var således den publikumskyndige melodramaproducent Ross Hunter (bl. a. Sirks film og »Airport«) der ændrede slutningen på Sirks »All That Heaven Allows« (med den inspirerede danske titel »Med kærlighedens ret«) fra en tragisk, hvor Jane Wyman må opgive Rock Hudson, fordi hendes milieus modstand imod ham er hende for stærk, til en lykkelig, hvor hun forstår, at hendes plads er ved hans side. Hun har i realiteten allerede resigneret og opgivet forbindelsen, da Skæb-

des til glæde (den ensomme og deprimerede Wyman genser uventet sin elskede), eller omvendt når den festlige stemning med et slag afløses af dyb fortvivelse, som da Joan Fontaine i Hitchcocks »Rebecca« (1940) opdager, at den kjole, hun har taget på til den store fest på Manderley, langt fra at glæde hendes gådefulde ægtemand, tværtimod hensætter ham i raseri og følgelig hende selv i ydmyget modløshed.

Melodramaet kan naturligvis som alle andre filmtyper intellektualiseres og fortolkes og diskuteres for sine explicite eller implicite udsagns skyld,



nen griber ind og udsætter ham for en ulykke. Hun tilkaldes og beslutter at blive – måske også fordi hendes børn ikke længere udgør nogen uoverstigelig forhindring. Også således markerer filmen sig som melodrama, for mens man i en tragisk version af historien ville have lagt vægt på at skildre Wymans psykologiske udvikling – netop for at belyse sammenhængen imellem karakter og livsskæbne – er man i melodramaet ude på at engagere medfølelse. Derfor viser man gerne figurerne i stærkt følelsesladede situationer, som når sorg pludselig ven-

men bliver derved oplevet mod sin hensigt, som er den at påvirke følelserne – et mål for al kunst, som melodramaet dog efterstræber mere åbenlyst og mindre komplekst end de fleste andre kunstformer. Og i modsætning til f. eks. de skribenter, som i et specialnummer af tidsskriftet Monogram behandler forskellige aspekter af melodramaets æstetik, mener jeg ikke, at filmene bør ses (eller for den sags skyld bliver set) som andet og mere end voldsomt medrivende historier, fulde af dramatiske tildragelser og brændende lidenskaber. Det står

selvfølgelig én frit for i »Med kærlighedens ret« at se »one of the best and most revealing films about America on the verge of its breakdown« (Jon Halliday) – men det er jo kun den velkendte tilbøjelighed til at gøre en god historie bedre ved at gøre den til et indirekte debatindlæg frem for at beskæftige sig med den qua kunst. Desuden kan man roligt afvise fortolkningen, for filmens beretning om en godt 40-årig enke, hvis omgangskreds og voksne børn ikke vil acceptere, at hun gifter sig med en mand, der er yngre end hun, og som ydermere tilhører en lavere samfundsklasse, den historie



Still/ Sirk er symbolbruger en par excellence blandt melodramatikere. Han knytter, som her i en situation fra »Med kærlighedens ret«, på romantisk vis personer til naturen, der i dette tilfælde spejler den åndelige harmoni.

er nok så relevant og tankevækkende for filmens publikum som de utroligt generelle og ret intetsigende perspektiver, venlige udlæggere vil supplere skildringen med. Filmene bliver ikke bedre af at forsynes med overbygninger.

Men formodentlig ligger en af grun-

dene til melodramaets ringe reputation i den omstændighed, at film stadigvæk vurderes på deres handling og ikke på deres stil. Det er det, som f. eks. kan gøre det så vanskeligt at overbevise skeptiske venner om musical'ens fortræffeligheder, men den genre har dog sine indlysende filmæstetiske kvaliteter som kameraarbejdet i dansenumrene eller musikaliteten i klipningen, der kan overbevise de mere tålmodige. Melodramaet er uheldigvis for sin anseelse derimod ret traditionelt både på handlingsplan og udtryksplan. Hvad ideindholdet angår, har genren ikke meget nyt at byde verden på – så meget mindre som den jo slet ikke er ude på at fremsætte ideer, men tværtimod holder sig til at skildre livets følelsesmæssige muligheder. Alt i alt lader melodramaerne sig på det intellektuelle plan let affærdige. Visse skribenter forsøger ganske vist ihærdigt at kamouflere denne omstændighed, som om det var noget pinligt. Således har Sarris gjort et krampagtigt forsøg på at tage så kunstnerisk overdådige film som von Sternbergs helt alvorligt, ud fra den uholdbare forudsætning, at en fremtrædende auteurs univers nødvendigvis må have en vis intellektuel lødighed.

UBLUFÆRDIGE FØLELSER

Hvad der utvivlsomt irriterer og distancerer mange i forhold til melodramaet er, at genren er så ublufærdig i anvendelsen af sine virkemidler. Dels er der som allerede bemærket tale om en usædvanlig rundhåndethed med dramatiske optrin, og dels behandles også den enkelte scene med megen udtryksfuldhed i en atmosfære, som er ikke så lidt *bigger than life*. Det er en egenskab, genren har tilfælles med en anden kunstform, hvis forhold til virkeligheden har gjort det vanskeligt for de uindviede at acceptere den, nemlig operaen. Ligesom melodramaet excellerer operaen jo i følelsesmættede situationer med letgenkendelige typer i evig affekt, men hvor operaen har et eksklusivt publikum, og derfor fra starten har gjort krav på at blive taget alvorligt, har melodramaet haft et folkeligt publikum, og de litterært skolede kritikere har med fryd gjort genrens karakteristika til latterligheder i sig selv.

Melodramaet kræver åbenhed af sine tilskuere, en vilje til at forstå genrens fantasirige stil og til at sætte sig ud over smålige forlangender til sandsynlighed i handlingsforløbet og soci-

al-realisme i udtrykket for til gengæld at opleve storheden i følelsen og sanseligheden i stilen. Melodramaets værdi er ikke den dokumentariske sandheds, men den kraft, hvormed det skildrer følelserne i den evigt skiftende rutschebanestil, som genren har bevaret fra romantikkens ekstatiske felt-råb »himmelhochjauchzend – zum Tode betrübt«. Melodramaet er en på én gang eskapistisk og dybt relevant filmtype, der går i kødet på sit publikum med en emotionel slagkraft, man ikke vil finde i andre genrer.

Netop fordi melodramaet koncentrerer sig om personernes følelser på bekostning af deres tanker, bliver figurerne hyppigt forenklet behandlet på det psykologiske plan. Det opfattes ofte som en svaghed ved genren, men er faktisk prisen for en så meget mere intens behandling af kontrasterende emotioner. Denne stilisering er formentlig drevet længst af von Sternberg, hvis Dietrich-cyklus går hinsides alle grænser for naturlig adfærd eller realistisk personfremstilling. Men selv hos mindre rabiante kunstnere, intelligente instruktører som Sirk, Ophüls og Demy er figurerne typer, snarere end individer. De er eventyrsskikkelser, som accepteres for *face-value*; de er, hvad de ser ud til at være, og der er overensstemmelse imellem deres ord og deres gerninger. Så godt som aldrig afslører de nye sider af sig selv i løbet af handlingsforløbet – igen en forskel fra tragedien, hvor personerne jo vokser med ulykkerne, og altså ligefrem ændrer format i den tid, man følger dem.

Blakkede motiver og komplekse karakterer kan nok forekomme, men dog i reglen kun hos bipersonerne, hvis mere menneskelige opførsel kun tjener til at sætte hovedpersonernes heroiske fremtoninger i smukt relief. Således fremhæver det forbryderiske milieu i »Casablanca« kun hvilke ædle, offervillige personligheder det er, der står i centrum for begivenhederne, på samme måde som den provinsielle småborgerlighed i »Med kærlighedens ret« samtidig fungerer som dramatisk element og flatterende baggrund for Jane Wymans fordomsfrie indstilling og Rock Hudsons naturlige følelsesliv. Men er figurerne enstrenge i deres psykologi, er de til gengæld konsekvente i deres følelser, uanset hvad denne konsekvens kommer til at koste dem. Når Skæbnen kaster dem ud i det klassiske dramas konflikt imellem dyd og tilbøjelighed, er melodramaet således konstrueret, at den, der svigter følelsen for at lyde

pligtens eller konventionens bud samtidigt styrter sig i ulykken. Når titelfiguren i Fassbinders »Händler der vier Jahreszeiten« (1972) af sin småborgerlige familie lader sig presse til en anden uddannelse og en anden kvinde, end han selv har ønsket, lægger han bunden til en forfejlet tilværelse. Det er naturligvis et af romantikkens synspunkter, som melodramaet trofast fører frem, at man ikke ustraffet tilsidesætter kærligheden, uanset motiverne art og vægt.

For melodramaet har selvfølgelig rødder tilbage til tiden før filmens opfindelse. Med næsten symbolsk effekt kan dets oprindelse som kunstform føres tilbage til følelsernes fortæller, romantikkens igangsætter, Rousseau, og til hans melodrama »Pygmalion«, der blev til omkring 1763 som en ny teaterform: en deklameret tekst, som i passager, hvor lidenskaben når sådanne højder at den talende formelig savner ord, fortættes og fortsættes af expressiv musik, der akkompagnerer den optrædendes mimiske fremstilling af sine følelser. Genren blev populær, og da teatermonopolet blev ophævet i Frankrig i 1791, udvikledes den hurtigt på de store teatre til et formidabelt show, hvis enkle og spændende handling blot var anledningen til at fremvise det ene pragtfulde tableau efter det andet. Romantikkens interesse for det eksotiske og det historiske prægede repertoire, og titler som »Ali Baba«, »Christoffer Columbus«, »Ørnen fra Pyrenæerne« og »Babylons ruiner« antyder, hvor vidt omkring publikum blev ført – geografisk som kronologisk.

Typen har overlevet og manifesterer sig nu som mammutfilm, der omhyggeligt dyrker nøjagtigt de historier og de effekter som f. eks. masseopbud, interessante lokaliteter, slag-scener, maleriske kostumer og festlig musik, der lokkede publikum i teatret omkring 1800. Griffith og deMille er de mest fremtrædende instruktører, som Selznicks produktion af »Borte med blæsten« er den mest elskede repræsentant for disse overdådige historiske malerier. Det er i øvrigt en form for melodrama, der synes at være på retur, og nu næsten kun overlever som krigsfilm af uinspireret tilsnit.

GRAND HOTEL-TYPEN

Langt mere betydningsfulde er de to store båse, man med den nødvendige mangel på finfølelse kan tillade sig at placere de fleste melodramaer i, nemlig gruppehistorierne og kvinde-

skæbnerne. Begge typer udtrykker i stof som i holdning romantikkens beundring for det fantastiske, det følelsesfulde og det suggestive, men mens gruppehistorierne ligesom giver et pittoresk tværsnit af Livet i al dets brogede mangfoldighed koncentrerer kvindehistorierne sig om at vise det enkelte menneskes stræben og følelsernes vilkår. Gruppehistorierne skildrer en flok mennesker, som for et kortere tidsrum bringes sammen under fælles vilkår eller tilfældigt færdes i samme milieu, og hvis skæbner på sindrig vis bringes til at gribe ind i hinanden. Mankan kalde typen »Grand Hotel« efter Gouldings berømte stjernevehikel (1932), og den omfatter i øvrigt titler som Curtiz' »Casablanca«, Hustons »Fanget i natten« (1964), Ophüls' »Kærlighedskarrusellen« (1950), Hawks' »Kun engle har vinger« (1939) og »Spræng speedometret« (1965), Wylers »De bedste år« (1946), Minnells »Illusionernes by« (1953), Seatons »Airport« (1969), Rays »Vildt blod« (1955) og Cukors »Justine« (1969). Fælles for dem er, at de rummer megen ydre dramatik, som de implicerede kan reagere på efter deres individuelle forudsætnin-

ger, og de slutter gerne optimistisk med, at de elskende (som de eneste) er kommet igennem krisen og kan se en mindre stormfuld fremtid i møde. I nogle gruppehistorier triumferer kærligheden på en formået tibeders bekostning (Roland i Demys »Lola« 1961), i andre ofrer elskerens sig for at den elskede kan blive lykkelig (Rick i »Casablanca«). Til forskel fra mammutfilmene udspilles gruppehistorierne som regel i nutidigt milieu.

KVINDE-MELODRAMAET

I modsætning hertil foregår kvinde-melodramaerne til alle tider, fra von Sternbergs »Den røde kejserinde« (1934) til Ophüls' »Fanget« (1949) frem til Fassbinders »Petra von Kant's bitre tårer« (1972). Hvor gruppefilmene oftest har flere parallelle intriger, er kvindehistorierne forholdsvis enklere i deres forløb, og vægten er lagt på at skildre hovedpersonens indre kvaler, snarere end de ydre vilkår, der behandles i gruppefilmene. Kvindefilmene er altid kærlighedsfilm; andre temaer kan forekomme sammen med det erotiske – som f. eks. spillelidenskab i Demys »Englebugten« (1962), moderkærligheden i Curtiz' »Mildred Pierce« (1945) eller spejlingen af en periode i Lumets »Gruppen« (1965), der jo i vir-

keligheden er en antologi af kvindofilm, hvor summen af historierne giver et overordnet tema, de individuelle beretninger ikke rummer. Som regel udfyldes filmen dog helt af en lidelsesfuld kærlighedshistorie.

I denne sammenhæng er det bemærkelsesværdigt, at kvindemelodramaet (sammen med nogle få europæiske psykologiserende film a la Bergman eller Antonioni) er den eneste filmtype, der konsekvent anskuer tingene fra kvindens synspunkt og med sympati på hendes side. Nok kan hun være svag som f. eks. Joan Fontaine i Ophüls' »Brev fra en ukendt kvinde« (1948), og nok kan hun begå dumheder og være grov overfor den mand, hun inderst inde elsker, som Joan Crawford er det over for den blinde Michael Wilding i Walters' »Primadonna« (1953), eller ligefrem skeje ud som Marlene Dietrich (»it took more than one man to change my name to Shanghai Lily«) i von Sternbergs »Shanghai Express« (1932). Men drivkraften til hendes smukkeste og største handlinger er altid kærligheden, som ingen kan for-dømme, selv ikke Hays' Office, om den så leder Greta Garbo til at gå fra mand og barn, som hun gør det i Clarence Browns »Anna Karenina« (1935). Melodramaet ombølger fra start til slut sin heltinde med sympati, og forklarer hendes ulykker som fremkaldt af sammenstødet imellem en ufølsom verden og en kærlighedsfuld, men sårbar kvinde. Der er ikke tale om, at disse kvinder er slappe personligheder, tværtimod kan de som f. eks. Elizabeth Taylor i Minnells »Du skal ikke begære« (1965) eller Margit Carstensen i »Petra von Kant« være endog meget stærke, professionelt anerkendte typer – men kærligheden er deres akilleshæl. Er end genstanden for deres følelser en uværdig, som Hanna Schygulla i »Petra von Kant« eller Louis Jourdan i »Brev fra en ukendt kvinde« eller Poul Reumert i Gads »Afgrunden« (1910), så må kvinderne dog elske, med eller mod deres vilje, og uanset hvad det kommer til at koste dem. I Capras »Elskerinden« (1932) følger Barbara Stanwyck

Still/ Spejlvirkninger bruges almindeligvis som udtryk for selverkendelse og indsig.

I melodramaerne er effekten brugt med bravour til fremstilling af splittelse, som når Jeanne Moreau styrter ud af casinoet i slutningen af »Englebugten«, eller som her i McCareys »Romantik om bord« (1957), hvor Deborah Kerr har besluttet ikke at indfinde sig til et aftalt stævnemøde på Empire State Building, som pludselig ses afspejlet i glasdøren.







sig nødsaget til at opgive sit højtelskede barn, for at det ikke skal komme frem, at det er en kendt, gift sagfører som Adolphe Menjou, der er barnets far.

Melodramaet står altid på sin heltindes side, uanset hvor stærkt hun krænker den pæne borgerlige moral, der formentlig findes hos melodramaets publikum. Det forklarer og undskylder hendes handlinger ud fra hendes stærke følelser, som dog aldrig bliver så stærke, at man ikke kan genkende dem, og man kan i det hele taget altid gå ud fra, at personer i et melodrama har gode, meget indlysende grunde til at opføre sig, som de gør – her findes ikke naturalismens og dybdepsykologiens raffinerede forklaringer eller absurdismens meningsløse eksistenser med deres formålsløse aktiviteter. Det melodramatiske univers befolkes af normale mennesker, hvis holdning til livet er af umiddelbar og rationalistisk art, hvis adfærd præges af en optimistisk beredvillighed til at gøre en indsats for at nå deres ønskers mål – og som altså derved adskiller sig fra filmenes typiske livsopfattelse, der, som tidligere bemærket, er fatalistisk og pessimistisk. I melodramaet består en tæt forbindelse mellem aktion og reaktion, og genren bestæber sig flittigere end andre filmtyper (måske med undtagelse af kriminalfilmen) på at skabe en verden, hvor tingene hænger sammen og lader sig overskue. Handlingen forløber i et lukket system hvor kabalen skal gå op og pengene passe, hvor værdierne er evige, og hvor kærligheden står i centrum for al aktivitet.

DRAMATURGIEN

En af grundene til, at melodramaet i usædvanlig høj grad formår at få publikum til at leve med i begivenhederne, er den glimrende dramaturgiske udnyttelse af hvad man kan kalde de udenforståendes bedreviden, hvorved simpelthen forstås, at tilskuerne er gjort bekendt med en eller anden afgørende omstændighed, som ikke alle, om overhovedet nogen af dramaets figurer er klare over. Således opmuntres publikum til at vurdere personernes forehavender og handlingens forløb ud fra et Tampen brænder-

princip, som de refererende film (hvor tilskuerne underrettes i samme takt som personerne) f. eks. »Privatlivets fred« eller »Charley Varrick«, helt afstår fra at benytte sig af. Denne publikumsvurdering kan ytre sig som bekymring – kan Lola og Michel nå at træffes, inden hun forlader Nantes uden at vide, at han er kommet tilbage? Den kan være frygt – går Ingrid Bergman i den fælde, Charles Boyer så djævelsk har opstillet for hende i Cukors »Gaslys« (1944)? Man kan føle beundring – kun vi ved at Carole Lombard er uskyldig i anklagen for forførelse under udøvelsen af sin sygeplejerskegerning, og at hun tier for at dække over sin lillesøster i Stevens' »Vigil in the Night« (1940). Eller man kan glæde sig på hovedpersonens vegne – til det øjeblik, hvor Rock Hudson får kureret Jane Wymans blindhed, så hun kan se ham og forstå, hvem hun i virkeligheden skylder sin helbredelse i Sirks »Den store læge« (1954). – Denne teknik er et dramatisk kunstgreb, man kan finde anvendt fra græske tragedier (»Ødipus«) til amerikanske farcer (»Avanti!«) og som f. eks. kan studeres hos Hitchcock, der mere virtuost end nogen anden filmskaber har udnyttet dets muligheder. I hans film bruges det til at animere følelserne – men princippet er naturligvis det samme, trangen hos publikum til at involvere sig i handlingen og ud fra den emotionelle medleven til at opleve filmen sanseligt, snarere end intellektuelt. Melodramaet beskæftiger sig jo netop ikke meget med at give psykologiske skildringer, men viser handlinger som et instinktivt fysisk udtryk for karakterernes følelser. Det er følgelig klart, at melodramaet må arbejde på at overbevise tilskuerne ved at engagere dem i handlingerne og ikke ved at opmuntre til analytisk stillingtagen til personernes problemer og den måde, de forsøges løst på. Det dramaturgiske trick er med andre ord en simpel nødvendighed for en genre, der ikke har noget ønske om at forklare verden, men om at sympatisere med den. Melodramaet er den genre, som nogle af filmkunstens mest originale og raffinerede billedskabere har udtrykt sig i: von Sternberg, Ophüls, Minnelli, Sirk, Demy.

Når genrens billedkompositioner hævder sig, er det jo ikke bare fordi nogle af dens instruktører tilfældigvis har haft sans for dette aspekt – men omvendt, at netop disse instruktører har fået lov at lave melodramaer, fordi producenterne (og publikum)

Still/ Spillestilen i melodramaet er ofte præget af et stærkt mimisk spil, hvor affekten står tydeligt at læse i ansigtsudtrykket som i posituren. von Sternberg er formentlig den, der i så henseende er gået længst, af og til tæt ved parodien. Her »Den røde kejserinde«.

forbinder det visuelt attraktive med netop denne genre. Mens gangsterfilmene blev produceret på Warners back-lot med tre forslidte, ubelyste dekorationer, fik samme selskabs Bette Davis-film al den pragt, man kunne forestille sig. Og hvor Universals film sjældent har været nogen øjenlyst, fik Sirk lov at få den meget dyre Russell Metty til at fotografere sine melodramaer. Den visuelle pragt i såvel selve billedkompositionerne som i kostumerne og dekorationerne er altså ikke en tilfældig tillægsgevinst, men en genre-egenskab, en omhyggeligt beregnet ødselhed i forhold til the production values – altså de investeringer, der er nødvendige for at leve op til publikumsforventningerne om smuk overflod. Melodrama og skønhed hører sammen, og det er meget karakteristisk, at Fassbinder begyndte med billigt udseende gangsterfilm og hverdagsskildringer for først efterhånden (samtidig med at hans kamerastil ændredes fra en temmelig statisk til en mere flydende Hollywoodsk og hans billedideer blev dristigere) at nærme sig melodramaet, som han med »Petra von Kant's bitre tårer« realiserer med alt det dyre udstyr og al den visuelle verve, som genren kræver. Når melodramaerne så ofte forløber i smukke, eksotiske omgivelser (von Sternberg) eller i en yndefuld fortid (Ophüls) er det, fordi det giver mulighed for at præsentere en række flatterende kostumer eller fascinerende milieuer, og ikke fordi handlingen nødvendigvis må udspilles i netop de omgivelser eller i netop de år. »Brev fra en ukendt kvinde« kunne indspilles i dag som »Brev fra en groupie« – stærkere er tilknytningen til Wien omkring århundredskiftet ikke! Men selv når melodramaerne – som Sirks – udspilles i et dagligdags milieu, imødekommer genren bevidst

et behov for noget pænt at se på. Som Ross Hunter udtrykker det: »I don't want to hold a mirror up to life as it is. I just want to show the part which is attractive – not freckled faces and broken teeth, but smooth faces and pearly white teeth«. Jovist er melodramaet eskapistisk!

Også derfor fremtræder genren som en i bund og grund borgerlig kunstform. Det er dog vel og mærke ikke en traditionel, liberalistisk borgerlighed, for personerne i et melodrama er netop ikke deres egen lykkens smede, for så vidt som det jo er Skæbnen, der former deres liv. Og det er heller ikke en småborgerlig borgerlighed, for genren stiller sig i film efter film på følelsesmenneskets side i en konflikt, som udspringer af individets trang til at gøre oprør mod fantasiløshedens og følelseskuldens bornerte fortalere. Det er en borgerlig kunstform defineret i forhold til marxismen, for hvor den marxistiske teori og kunst opfatter mennesket som et socialt væsen og derfor skildrer den enkelte som et produkt af samfundsforholdene, be-

handler melodramaet sine personer som selvstændige, uafhængige størrelser. Det er klart, at samfundsstrukturen spejles i melodramaet, og at f. eks. afstanden imellem forskellige sociale lag udnyttes dramatisk – som det had den rige Michel Bouquet i »La Rupture« føler for den fhv. striptease danserinde, nu hans svigerdatter Stephane Audran, eller det ubehag, Shirley Mac Laines vulgaritet af føder i lillebyens bedre kredse i Minnellis »De kom løbende« (1959). Men der gøres ikke forsøg på at beskrive nogen social baggrund for disse følelser; de accepteres som faits accomplis, og de skal ikke lede frem til nogen politisk pointe. Melodramaet ser verden som et kaos af modstridende følelser, men opfatter i øvrigt følelserne i al deres sårbarhed som det eneste reelle holdepunkt i en usikker tilværelse. Hele genren står som en apolitisk hyldelse til følelserne og en tillidserklæring til kærligheden, og det kan man finde naivt eller banalt – men filmene vidner om, at det er smukt.



Stills/ øverste billede: Fysiske lidelser er almindelige i melodramaer, hvis personer ofte dør med sygdomme eller invaliditet, der som oftest bæres med tapperhed. Optagetheden af kollektive ulykker à la »Redningsbåden« eller »Airport« kan føres tilbage til romantikken, for de romantiske malere skildrede gerne katastrofer, hvor følelserne når et maximum af intensitet og kommer til udtryk i stiliserede attituder. Her er det Géricaults »Flåden fra Medusa« (1819), der hentyder til et meget omtalt skibbrud.

Nederste billede: Sirk bruger rekvisitter og dekorationer med megen tanke for deres symbolske effekt. I slutningen af »Dårskabens timer« sidder Dorothy Malone ensom tilbage. Hendes eneste trøst er et freudiansk olietårn, der samtidig er symbolet på familiens rigdom – den rigdom, som ikke har givet nogen af familiens medlemmer, hvad de ønskede sig.

