



*Sleepless in Seattle*

## Den billedskabte kærlighed: Romantiske komedier i 90'ernes Hollywood

Kærlighedens genvordigheder er et oplagt emne for morskab, og i det sidste årti har set en række forsøg på at genopfriske den romantiske komedie for et moderne, medieromantik-vant publikum.

I Ben Stillers farce *The Cable Guy* (1996, Hybridmanden) er hovedpersonen, den pæne Matthew Broderick, blevet droppet af sin kæreste. Den maniske kabel-tv-installatør Jim Carrey, som med skræmmende ihærdighed kaster sit venskab på Broderick, giver ham et godt råd om hvordan han kan vinde sin kæreste tilbage: inviter hende over

og se *Sleepless in Seattle* på kabel-tv. Broderick nikker, imponeret: *Sleepless in Seattle* (1993, Søvnløs i Seattle) er netop en af hans kærestes yndlingsfilm.

Denne udveksling er sigende af flere grunde. En film fra 1993 har her allerede vundet en slags klassikerstatus: det peger på, at den romantiske komedie som genre er so-

lidt etableret i publikums bevidsthed. Endvidere gøres det klart, at den romantiske komedie (i hvert fald i manuskriptforfatterens øjne) er en genre, der primært appellerer til et kvindeligt publikum; for mændene ligger fidusen i, at filmromantikken gør kvinderne mere modtagelige for deres kurmageri. Begge disse forhold er vigtige for en overordnet betragtning af det comeback, som den romantiske komedie har gjort over det sidste tiår. Hertil kommer, at scenen i *The Cable Guy* også afspejler et element, som går igen i en stor del af de nye romantiske komedier: at romancer næres af ældre romantiske film; at Hollywood selv er referencerammen for de kærlighedshistorier, som udspiller sig på lærredet.

**Et tilbageblik.** Den romantiske komedie var ellers en genre, der i 1970'erne stort set blev erklæret død og begravet; flere skribenter hævdede, at den var blevet umuliggjort af forandringerne i tidsånden og seksualmoralen (se f.eks. Brian Hendersons artikel i litteraturlisten). Siden har tingene imidlertid ændret sig.

Den romantiske komedie har været ivrigt brugt i Hollywood fra begyndelsen af. Den synes dog at være ret følsom over for tidens stemninger; i perioder har genren hørt til de mest populære, i andre har den nærmest været usynlig. Det har været en udbredt antagelse, at genren første gang trådte frem i 1930'erne og straks oplevede sin storhedstid med de klassiske screwball-komedier, en udvikling, der ofte betragtes som betinget af den tunge skygge, som den store depression kastede over det amerikanske samfund.

Det har imidlertid vist sig, at en række af genrens karakteristiske elementer introduceres i Cecil B. DeMilles skilsmissekomedier fra årene lige efter Første Verdenskrig. Charles Musser, der har undersøgt sagen med stor grundighed, fremhæver den for-

dobling i antallet af skilsmisser i USA, som indtraf i tiåret 1910-20; især i årtiets slutning eksploderede tallene, og det faldt netop sammen med udsendelsen af DeMilles film *Old Wives for New*, *Don't Change Your Husband*, og *Why Change Your Wife?* (1918, 1919, 1920). Musser argumenterer overbevisende for, at det var disse film, der førte an i udnyttelsen af emnet og inspirerede Broadway til at lancere skilsmissekomedien på teatret. Teaterstykker som *Bluebeard's Eighth Wife* (1921) og *The Awful Truth* (1922) blev straks filmatiseret (1923 og 1925), så Hollywood havde en veletableret genre at gå ud fra, da screwball-filmene dukkede frem i 1934; de to nævnte teaterstykker blev også genfilmatiseret i henholdsvis 1938 og 1937.

Man kan selvfølgelig også gå tilbage til det 19. århundredes uartige og sofistikerede sædekomedier og utroskabsfarcer, og pege på dem som vigtige forløbere og inspirationsskilder, ikke mindst for en filmskaber som Ernst Lubitsch og hans klassiske, meget europæisk raffinerede storstadspikanterier. Det er imidlertid værd at fremhæve de amerikanske skilsmissekomedier for deres centrale moralske budskab: at de bånd, hvormed loven og samfundet binder ægtefæller sammen, bør løses, hvis ikke naturen og kærligheden holder ved.

Dette ideal opretholdes i 1930'ernes screwball-komedier, anført af Frank Capras *It Happened One Night* (1934, Det hændte en nat) hvor Claudette Colberts forvovne rigmandsdatter til sidst forlader sin tilkommende ved alteret og flyver bort med Clark Gables replikrappe reporter. De to bliver ved begyndelsen af filmen bragt sammen af tilfældighedernes spil; de finder først hinanden utålelige, men gør alligevel hinanden følgeskab på en lang og fortunlet tur - hun har ikke en cent, og han har genkendt hende som en bortløben millionærdatter, som kan sikre ham en dusør og et journalistisk scoop.

Til trods for det skarpe klasseskel mellem de to og deres indledningsvise ringeagt for hinanden vinder de efterhånden hinandens respekt og forstår, at de er jævnbyrdige og ligeværdige mennesker, som vil klæde hinanden godt, og de ender med at falde for hinanden og indgå et rigtigt kammerat-ægteskab.

Ret uventet viste *It Happened One Night* sig at have en meget bred appel, og dens ekstraordinære succes blev slået fast med tildelingen af alle fem store Oscars - bedste film + instruktør + manuskript + mandlige hovedrolle + kvindelige hovedrolle (først *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1973, Gøgereden) gjorde den nummeret efter). I årene derefter frembragte Hollywood en række opfindsomme, elegante, og vittige komedier, der er bygget op omkring tilsvarende mønstre - de to hovedpersoner er indledningsvis adskilt af tilsyneladende uoverstigelige forhindringer, som kan være sociale (klasseforskelle) eller personlig art (de finder hinanden utålelige; de er hinanden utro) eller begge dele. I nogle af filmene er de to som udgangspunkt gift med hinanden, og handlingen begynder med deres skilsmisse og ender med deres genforening; *The Awful Truth* (1937, Den frygtelige sandhed), *His Girl Friday* (1940, Sensationen), og *My Favorite Wife* (1940, Min yndligshustru) er klassiske eksempler. Andre følger *It Happened One Night* og lader tilfældet føre de to sammen, f.eks. *My Man Godfrey* (1936, Godfrey ordner alt) og *Bringing Up Baby* (1938, Han, hun og leoparden).

I alle tilfælde er der en bestemt egenskab, som screwball-filmenes helte og heltinder helst skal besidde, nemlig spontanitet. Spontaniteten er nødvendig for at kunne omgå forhindringerne; den sikrer, at hovedpersonerne ikke forbliver fanget af forudfattede meninger, og den sætter dem i stand til at give igen på deres umage partners overra-

skende eller irriterende påhit. Screwball-filmene sætter ofte personerne i fuldstændig uberegnelige, vanvittige og absurde situationer, som det er en stor fordel at kunne reagere spontant på.

Spontanitets-idealet modsvares selvfølgelig af en indgroet modvilje mod konventionel adfærd, mod stivnede, unaturlige former og sippenippede normer. Konflikten mellem konformisme og kærlighed er selvfølgelig også et centralt moment i en anden genre, nemlig melodramaet. Det har ofte været bemærket, at de overordnede plotstrukturer i den romantiske komedie og melodramaet minder en hel del om hinanden - selv om det ender med lykkelig forening i det ene tilfælde, gråd og elendighed i det andet - og grænserne kan i nogle tilfælde være ret flydende. Et markant eksempel er Leo McCareys *Love Affair* (1939, Han og hun), der begynder med elegant og luftigt vid, men slår helt over og bliver en ren tåreperser.

Selv om syv forskellige manuskriptforfattere arbejdede på filmen, og den melodramatiske slutning først blev til på et meget sent tidspunkt, blev filmen en succes, og McCarey genfilmatiserede den selv i 1957 som *An Affair to Remember* (Romantik ombord). Under krigen og i efterkrigstiden havde været der været langt mellem de romantiske komedier, men i 50'erne dukkede der igen eksempler op. *Roman Holiday* (1953, Prinsessen holder fridag) med Audrey Hepburn og Gregory Peck var en af de mest elskede, og den fulgte nøje opskriften fra *It Happened One Night*: en impulsiv ung pige fra det øverste sociale lag stikker af fra sit velordnede liv; en kynisk journalist møder hende tilfældigt, genkender hende pludselig og øjner det store scoop, men forelsker sig, og opgiver sin plan. Der er selvfølgelig også forskelle: i den ældre film rejser de to hovedpersoner gennem det

depressionsramte USA - i den nyere udspiller romancen sig med Rom som baggrund, og den evige stads arkitektoniske vidundere danner så romantisk en kulisse som tænkes kan. Og hvor pigen før blot var rigmandsdatter, er hun i *Roman Holiday* prinsesse; hun må lyde pligtens bud og skilles fra journalisten hun elsker.

Screwball-filmenes spontanitetsideal synes langt borte i Doris Day-komedierne fra slutningen af 50'erne og begyndelsen af 60'erne. Doris Day værner fattet, beslutsomt og nådeløst sin dyd mod anslag fra piberygende playboys i bløde hatte og stumpe bukser; kun lovformeligt viet giver hun sig hen til Rock Hudson.

Oven på ungdomsoprørets omvæltninger stod de romantiske komedier ikke så tydeligt frem. Peter Bogdanovich gjorde et meget bevidst forsøg på at reproducere 30'ernes screwball-film med *What's Up Doc* (1973, Du er toppen, professor), men der var ikke mange, der syntes, at resultatet var rigtig vellykket. Woody Allen er lidt et sær-

tilfælde; mange af hans film er bygget op omkring Allens egen komiker-figur og ligger uden for den romantiske tradition, omend *Annie Hall* (1977, Mig og Annie) blev en øjeblikkelig klassiker og fik stor indflydelse.

I 1980'erne dukkede indimellem film op, der prøvede at puste liv i den romantiske komik, f.eks. *Legal Eagles* (1986, Leg med ild) og *Moonstruck* (1987, Lune-fulde måne). Men det var især to film fra 1989-90, der slog an hos publikum og kom til at danne skole for de mange andre romantiske komedier, som fulgte i kølvandet på succesen: Garry Marshalls *Pretty Woman* og Rob Reiners *When Harry Met Sally* (Da Harry mødte Sally), forfattet af Nora Ephron.

**To nøgleværker.** I mange henseender er *When Harry Met Sally* en film, der meget bevidst viser hen til tredivernes screwball-film, især *It Happened One Night*. Modellen, de to tilfældigt sam-



When  
Harry Met Sally

menbragte personer, der først ikke kan udstå hinanden, men til slut smækforelsker sig, følger den traditionelle opskrift. Midt i 1970'erne deler Harry og Sally, to studerende fra University of Chicago, bil på vejen til New York. Undervejs går de hinanden grundigt på nerverne. Over det næste årti løber de på hinanden nogle gange og ender med at blive kammerater på et tidspunkt, hvor de begge står uden partnere. Deres fællesskab løber ind i en krise, da de listfældigt kommer til at gå i seng med hinanden. Hvor deres venskab før har tilladt dem at omgås hinanden ugenert og utvungent, falder de nu med et brag ind i de stærkt ufleksible parforholdsspil, som de næsten ritueligt følger med deres forskellige andre partnere. De glider snart fra hinanden, men til sidst forenes de alligevel.

Filmen synes på to lededer præget af Woody Allen. Det ideligt sniksnakkende halv-intellektuelle New Yorker-miljø, som Allen har skildret så ofte, minder meget om det, som Harry og Sally bevæger sig i. Der er dog en vigtig forskel mellem Allens film på den ene side og *When Harry Met Sally* og de nyere romantiske komedier iøvrigt på den anden: hos Allen udspringer de indbyrdes gnidninger mellem personerne først og fremmest af deres mere eller mindre neurotiske karakterer - de er konstitutionelt ude af stand til i længden at fastholde et kærlighedsforhold. I de romantiske komedier er det derimod ikke dybereliggende personlighedselementer, der skaber problemerne, men i højere grad forskelle i stil og smag, eller sociale skel. Både Harry og Sally er ganske velafbalancerede personer, hverken neurotiske, seksuelt hæmmede, eller frustrerede, og man må tro, at de kan lære at leve med hinandens idiosynkrasier.

Sådan er det også i en film som *I Love Trouble* (1994), der synes tænkt som et forsøg på at lave en 90'er-udgave af *His Girl*

*Friday*: det er den professionelle rivalisering mellem reporterne Nick Nolte og Julia Roberts, kombineret med hendes irritation over hans nedladende skørtejægerfacon, der holder dem adskilt. Den ret uinteressante kriminalgåde, som de skal opklare, får desværre love til at dominere og næsten kvæle filmen. I *Groundhog Day* (1993, En ny dag truer) er det også plottet, der dominerer over romancen, men de komiske muligheder i at fange den arrogante Bill Murray i en tidslomme, hvor han tvinges til atter og atter at gennemleve den samme dag, er så åbenbare og så behændigt udnyttede, at det ikke gør noget, at hans forsøg på at vinde Andie MacDowell træder lidt i baggrunden. Heller ikke her, skal det siges, er der tale om neurotiske eller frustrerede personer. Kun David Frankels *Miami Rhapsody* (1995, Kærlighedens rapsodi), hvis gæld til Allen er åbenbar, er befolket af samme type psykologisk og romantisk konfuse personer; de lækre Florida-locations giver dog en lidt anden stemning, og ikke mindst den omstændighed, at hovedpersonen er en kvinde, der spilles af den lysblåøjede og kernesunde (og komisk begavede) Sarah Jessica Parker, gør neuroserne betydeligt mere håndterbare.

Det andet element i *When Harry Met Sally*, som synes påvirket af Woody Allen, er de små pseudodokumentariske scener, som er sat ind forskellige steder i filmen, hvor to ægtefæller beretter direkte for kameraet om hvorledes de fandt hinanden; det sidste par, vi ser, er Harry og Sally.

Gennem disse afsnit kommer Harrys og Sallys historie til at stå som typisk kærlighedens vilkår for 80'er-generationen. Samtidig skaber de små interviews en vis ironisk distance, som understreger det problem, som mange af de romantiske komedier tager op: at den romantiske kærlighed er blevet en kliché, som blokerer for spontaniteten - enten fordi omgangs-konventioner-

ne gør det svært for folk at komme hinanden nær, eller fordi de Hollywood-skabte klichéer har gjort ægte kærlighed utroværdig; tvivlen blokerer for, at man kan give sig de store følelser i vold.

En mulighed for at komme fri af denne hæmning er at favne klichéen og usandsynlighederne og åbenlyst lægge vægt på historiens eventyr-karakter. Det er netop, hvad *Pretty Woman* gør. Ved både historiens begyndelse og afslutning krydses hovedpersonernes vej af en mand, der som en slags fortællerkommentar forkynder: „This is Hollywood! Anything can happen!“ Her kan den fattig pige til sidst blive reddet fra sin nød og gift med prinsen på den hvide hest (omend det her er en gade prostitueret og en selskabstømmer i en hvid limousine). Flere gange i løbet af filmen fortæller Vivian (Julia Roberts) direkte, at hun har sådan en drøm om at blive reddet af prinsen på den hvide hest. (Dette aspekt er også med i *Jersey Girl* (1992), der, bortset fra at heltinden ikke er prostitueret, er kalkeret nøje efter *Pretty Woman*, helt ned til at nuppe titlen fra en popklassiker).

*Pretty Woman* er blevet gjort til genstand for angreb fra feministiske kritikere (se f.eks. Hilary Radners artikel i litteraturlisten). Filmen fremstiller gadeprostitution i et harmløst skær og reproducerer den fortærskede kliché om luderen med et hjerte af guld, i Julia Roberts sunde og fejlfri skikkelse. Også den har været foranledning for kritisk interesse: det viste sig, at de kvindelige former, der stilles til skue i en række nærbilleder, faktisk ikke er Roberts', men tilhører en stand-in, en body double. Herved skabes et urimeligt fuldkomment kvindeideal, samtidig med at tilskueren tilskyndes til at fokusere på løsrevne dele af kvindekroppen, snarere end på kvinden som helt menneske.

„Lige meget hvad de siger, så handler det

hele om penge,“ er den første replik i *Pretty Woman*, der høres under en fortekst, løsrevet fra enhver sammenhæng. Denne morale har været den største anstødssten for mange, fordi den tilsyneladende handler om, at en kvindes livsmål må være at forskaffe sig den største mulige kontante modydelse til gengæld for at stille sig fysisk til rådighed for en mand. Julia Roberts' slutlige giftermål med Richard Gere er således bare en meget dygtigere form for prostitution: i stedet for nogle få hundrede dollars får hun nu alle millionerne.

Filmen understreger dog klart, at det ikke er spørgsmål om penge, men om selvtægtelse. Det, som Roberts kræver af Gere, er status som ligeværdig partner. Der sker også en gensidig moralsk reformationsproces: hun forlader prostitutionen, og han opgiver sin skruppelløse spekulantvirksomhed. Skal man påklage noget, er det måske snarere den victorianske forestilling om kvindens rolle som moralens garant.

Det er et koncept, der går igen i flere andre film, hvor mægtige mænd forelsker sig i kvinder med lavere status end deres egen. Således Rob Reiners *The American President* (1995, Præsident på frierfodder), hvor Michael Douglas' enkemandspræsident, inspireret af sin kærlighed til Annette Benings temperamentsfuldt idealistiske miljø-lobbyist, ender med at give pokker i sine kyniske og kalkulerende valgstrategier for at kæmpe for den politik, som hans hjerte og overbevisning siger ham er den rigtige.

Politikkens verden frembyder i parentes bemærket gode muligheder for den romantiske komedie; modstridende overbevisninger er et godt udgangspunkt for uenighed mellem de to hovedpersoner, som kærligheden så skal bygge bro over. *Speechless* (1994) er et udmærket eksempel, hvor Michael Keaton og Geena Davis er speechwriters for hver sin konkurrerende kandidat.

En interessant variation over kærlighed-og-magt-temaet kan findes i Ivan Reitmans finurlige *Dave* (1993), hvor Kevin Kline spiller både USAs gennemfordærvede præsident og hans naivt-idealistiske dobbeltgænger, der bliver installeret i Det Hvide Hus af nogle samvittighedsløse politiske rådgivere, da den rigtige præsident bliver ramt af et hjerteslag, mens han er i seng med en af sine elskerinder. Ombytningen lykkes forbløffende godt, og ingen aner uråd (undtagen Oliver Stone, der optræder som sig selv i et brillant selvironisk tv-indklip). Dobbeltgængereren smækforelsker sig i præsidentens forsmåede hustru (Sigourney Weaver), og efter på en uhyre raffineret facon at have viklet sig ud af den spagede situation, han er havnet i, vender dobbeltgængereren tilbage til sit normale, uglamourøse liv, hvor han til sidst også bliver forenet med Weaver, der har forelsket sig i ham for hans idealistiske oprigtighed.

**Tre kan man ikke være.** Et rendyrket eksempel på en askepot-historie, hvor pigens retsindighed får den mægtige mand til at erkende sin egen moralske ufuldkommenhed og samtidig forelske sig, er Sidney Pollacks *Sabrina* fra 1995. Det er en genfilmatisering af Billy Wilders småkyniske film af samme navn fra 1954 (baseret på et teaterstykke) med Audrey Hepburn i titelrollen som chaufførens datter, der er forelsket i én millionærbror, men ender med at vinde den anden. Sabrina begynder som lille grå mus (så grå og museagtig, som Julia Ormond nu kan være), men kommer til Paris for at arbejde for et modeblad og vender tilbage som Kvinde med stort K. For at forhindre en forretningsmæssigt katastrofal forbindelse mellem playboy-broderen David (Greg Kinnear) og Sabrina (hun er intenst barndomsforelsket i ham), prøver stivstikker-broderen Linus (Harrison Ford) kynisk at vinde Sabrina over til sig, kun for at tilbyde hende en klækkelig sum for at rejse langt væk. Det gør hun, sonderknust, men



næsten øjeblikkeligt må Linus erkende, at hans hjerte er tabt til hende, og han iler efter for at bede om tilgivelse.

Også *Sabrina* slår meget på, at den er et eventyr: „Der var engang...“, begynder fortællerstemmen. Linus og hans familie er næsten lige så rige som Joakim von And, og både milliardær-miljøet og det romantiske Paris tager sig ubegribeligt glamourøst ud i Guiseppe Rotunnos glansfulde fotografering. Yderligere bugner lydsporet af romantiske evergreens (et meget almindeligt element i de romantiske komedier, fra *When Harry Met Sally* og fremefter; som nævnt henter *Pretty Woman* og flere andre film endog deres titler fra sange).

Selvom filmen betoner Sabrinas uafhængige sind, intelligens og selverhvervende status, er hun stadigvæk styret først af sin sværmeriske drøm om den uansvarlige David, siden af sin mere dybtfulte forelskelse i den tilknappe Linus; men hendes hjerte og livslykke er under alle omstændigheder en mands gidsel. Det underforståede budskab synes at være, at også den selvstændige, moderne kvindes inderste længsel i virkeligheden er at blive favnet af en nobel og beskyttende mand, i hvis hænder hun trygt kan lægge ansvaret for sit liv - et budskab, som en række skribenter mener at se gentaget i et helt urimeligt omfang af en række medier, og som kan betragtes som et slet skjult forsøg på at underminere kvindefrigørelsen og gen-victorianisere kønsrollemønstret.

Den mest omtalte fremlæggelse af dette argument er utvivlsomt den amerikanske debatbog *Backlash: The Undeclared War Against Women* (da. *Tilbageslag*) af Susan Fahludi, der udkom i 1991, altså for tidligt til at kunne forholde sig til ret mange af de romantiske komedier. Man kan videre indvende, at det er en anelse firkantet at lange ud efter kønsrollefremstillingen i film, der lægger en ære i at være så lette, luftige, og dagdrøm-

meriske som vel muligt. Men der er alligevel flere af filmene, der forholder sig til denne kritik i deres dialog.

I *Sleepless in Seattle*, instrueret af Nora Ephron i 1993, omtales bogen *Backlash* indirekte. Journalisten Meg Ryan hører i et direkte telefonprogram i radioen den følsomme enkemand Tom Hanks beskrive sin sorg og sin ensomhed. Næste dag ironiserer to af hendes kolleger over den kolossale respons fra enlige kvinder, som Hanks' telefonoptræden har fået. Den ene siger: „Vidste I, at en kvinde over 40 har større chance for at blive dræbt af en terrorist end gift?“ Meg Ryan afviser harmdirrende denne fupstatistik, som kort forinden var blevet gengivet af en række amerikanske medier: „Jeg læste den her en bog, hvor...“ Så bliver hun afbrudt, men det er utvivlsomt *Backlash* der refereres til, eftersom netop den bruger mange sider på at undersøge, hvordan sådan en gang åbenbart nonsens kunne få så stor omtale i den amerikanske offentlighed.

På den anden side er *Sleepless in Seattle* nok den film, hvor personernes længsler mest markant er styret af Hollywoods egne romantiske klassikere, og hvor den kvindelige hovedperson mest irrationelt forfølger sin drøm om forelskelsens magi (hun hører ham bare i radioen og ser ham en enkelt gang på afstand; han kender kun hende fra et brev). Ikke bare lyder „As Time Goes By“ under forteksterne, men alle de kvindelige personer i filmen (undtagen hende, som Tom Hanks en overgang overvejer at komme sammen med) hulker dybt grebne over *An Affair to Remember*, Leo McCareys 1957-gentilmatisering af sin egen *Love Affair* fra 1939 (mændene er mere skeptiske); og hvad mere er, da de to hovedpersoner til allersidst endelig bliver ført sammen, sker det på toppen af Empire State Building, netop det sted, hvor de to elskende skulle have mødt hinanden i *An Affair*, et møde, der melodramatisk



forpurres, fordi kvinden bliver kørt over og mister forligheden, uden at manden aner, hvorfor hun ikke kommer. Det skal også lige nævnes i forbifarten, at Warren Beatty i 1994 genfilmatiserede *Love Affair* endnu en gang, med sig selv og Annette Bening, i tiltro til, at historien stadig var gangbar, men den sank som en sten og gik herhjemme direkte til video.

I *Sleepless in Seattle* er kærligheden skæbnebestemt, og den øjeblikkelige følelse af fortryllelse det sikre bevis på dens ægthed. Selvfølgelig kan man sige, at denne given-sig-følelserne-i-vold er et udtryk for spontanitet og således en videreførelse af den romantiske komedies klassiske ideal. Men hvor spontaniteten i 30'ernes film først og fremmest tillod personerne at tilpasse sig hinanden, skal den i *Sleepless* hjælpe hovedpersonerne til at koble fornuften fra og lade en almægtig skæbne råde. Askepotkompleks eller ej, i en film som *Sabrina* får personerne lejlighed til at

mønstre hinanden, overvinde udgangspunktets vildspor (hendes sværmeri, hans følelseskulde), og forenes på trods af omstændighederne.

Interessant nok lader også den anden film, hvor *Backlash*-bogen figurerer, først de to hovedpersoner mødes til sidst. I *The Night We Never Met* (1993, Den nat vi aldrig mødtes) er bogen sådan set bare en rekvisit; i en enkelt scene står en af bipersonerne i baggrunden og læser i den. Ham, der læser, er ven med Sam (Matthew Broderick), en betænksom, fintfølede, gastronomisk kyndig delikatesse-ekspedient i New York, der vil lidt væk fra sine svinske og larmende bofæller. Derfor lejer han sig ind i en lejlighed på delebasis; han bor der på skrift med to andre, så de hver har den et par dage om ugen. De to andre søger også et fristed: den pralende og selvglade børsmægler Brian (Kevin Anderson), der står foran at skulle giftes med en renskuret, hyperenergisik og meget pæn pige, bruger den som slyngelstue, hvor han flipper ud sammen med gutterne; og



den søde, kedsommeligt gifte tandklinikassistent Ellen (Annabella Sciorra) kan pleje sine urealiserede kunstnerdrømme. Af hinandens efterladenskaber danner de sig et indtryk af hverandre, og hun charmeres af Sams ting. Uden at hun ved det, er der imidlertid blevet byttet rundt på to af dagene, og hun tror derfor, at det er Brian, der er den kultiverede Mr Nice Guy, og Sam, der pisser i potteplanterne. Irriteret over sin tykhovedede renseriejerman beslutter hun sig for at have en affære, og når at gå i seng med Brian før hun opdager sin fejltagelse. Hendes ægteskab falder fra hinanden, men tilfældet fører tilsidst Sam og Ellen sammen, og de ser straks, at de passer godt til hinanden.

*The Night We Never Met* bæres igennem af sine charmerende hovedrolleindehavere, men det skal også bemærkes, at filmen understreger kvindens ret til at søge lykken, og at hendes troskab ikke bør tages for givet uden den fornødne respekt. Dette er et gennemgående element i mange af de romantiske komedier. *Mr. Wonderful* (1993), også med Sciorra i en meget nærtbeslægtet rolle, er en af de meget få, der handler om et fraskilt par, der finder sammen igen, et tema, som jo var meget fremtrædende i 1930'ernes klassikere. Ovenikøbet er den skrevet og instrueret af den engelske dramatiker Anthony Minghella (der nu har vundet ære og berømmelse for *The English Patient*), og forsøger at lægge en hverdagsrealistisk tone, men resultatet er lidt konturløst og forglemmeligt.

**Fire fejlforelskelser og fem lykkelige slutninger.** Hyppigst ser man, som i både *Sleepless in Seattle* og *Sabrina*, at kvinden ændrer mening og i løbet af filmen kaster sin kærlighed på en ny mand, omend det i det første tilfælde er den på afstand beundrede drømmemand, der foretrakkes,

hvorimod det i andet er den gennem samvær og samtale erkendte kærlighed, der vinder.

Således også i *While You Were Sleeping* (1995, Mens du sov), hvor den sky og ensomme Lucy (den indtagende Sandra Bullock) fra sin s-togs-billetluge forelsker sig aldeles i en flot, mørk yuppie (Peter Gallagher). Tilfældet vil, at hun lillejuleaftensdag redder hans liv, da et par røvere skubber ham ud på sporet. Hans højroastede og overstrømmende hjertervarme familie kommer på hospitalet til at tro, at hun er hans forlovede, og tager hende straks til deres hjerter. Mens den smarte Peter ligger i coma, omgås Lucy hans solide, skovmandsskjorteklædte bror Jack (Bill Pullman, befriet for den umandige allergi, der gjorde det let for Meg Ryan at droppe ham i *Sleepless*), som selvfølgelig er en meget bedre mand for hende end den glatte, opportunistiske børsrådgiver. Hun når dog næsten at blive gift med ham, inden sagen bliver opklaret, men hun ender hos Jack, og de drager afsted sammen - til Firenze, som hun altid har drømt om at se.

De gamle europæiske kulturnationers romantiske nimbus udnyttes igen og igen. Billy Crystal lavede sågar en film, der fik titlen *Forget Paris* (1995), fordi den skulle handle om vanskelighederne ved ægteskabets hverdag, ikke forblændelsen i lysets by. Crystal giver imidlertid sig selv og sine karakteristiske vitser en ulideligt stor plads i filmen, og romantikken taber derved. *French Kiss* (1995) har ingen betænkeligheder ved at lade Frankrig tage sig ud på sin allermost stemningsfulde facon. Her er tale om endnu en *It Happened One Night*-variation, hvor Meg Ryan drager til Frankrig og rejser gennem hele landet på jagt efter sin troløse kæreste, ledsaget af Kevin Kline, en fransk småforbryder, der skal have fingre i et smykke, der er endt i Ryans bagage. De irriterer hinanden grænseløst, og de falder selv-

følgelig for hinanden.

Helt den samme model, hvor en små-neurotisk, fordringsfuld og strammundet amerikanerinde bringes sammen med en langhåret, gestikulerende, blodrig, let upålidelig franskmand benyttes i Peter Weirs vel-skrevne og vittige *Green Card* (1990), som dog foregår i New York, hvor immigrationsmyndighedernes mistænksomhed tvinger Andie MacDowell og Gérard Depardieu, der har indgået et proforma-ægteskab, til at lære hinanden at kende; undervejs indser hun, at den robuste europæer har mere at byde på end hendes kæreste, som er beplantnings-aktivist; bogstavelig talt en tør-retriller.

*Green Card* klarer sig dog uden det askepot-element, som dukker op blandt andet i *French Kiss* og *The Night We Never Met*; en scene, hvor heltinden (som hidtil har været meget afslappet og almindeligt klædt) stader sig ud for at være så attraktiv som muligt - for den forkerede mand. Ellen i *Night* møder op til sit stævnemøde med den brov-tende Brian (som hun tror er den flinke Sam) i lang udringet aftenkjole og sorte silkestrømper; og Meg Ryan i *French Kiss* skifter cowboybukserne ud med et lyseblåt babydoll-flor og sølvstiletter for at gøre indtryk på sit troløse bløddyr af en ex-forlovet. Herved får heltinderne lejlighed til at vise, at de kan være så feminint henrivende som ønskes kan, samtidig med at det understreges, at det er deres egne, menneskelige kvaliteter, som den rigtige mand forelsker sig i, ikke den glamourøse indpakning.

Således også med Norman Jewisons *Only You* (1994), der samler de fleste af genrens karakteristiske elementer. Den sværmeriske Faith (Marisa Tomei) tror fuldt og fast på den store kærlighed, og selv om hun står for at skulle giftes (med en nørdet fodlæge) kaster hun sig på et fly til Italien for at finde „Damon Bradley“, hvis navn hun som ung

pige hørte af en spåkone, som sagde, at han var hendes sjæls udkårne. Ledsaget af en veninde går jagten fra Venedig gennem Toscana til Rom og slutter på Amalfi-kysten, altsammen overdådigt glansfuldt fotograferet af Sven Nykvist. I Rom iler hun i vildt løb efter Bradley (som hun aldrig har set) gennem Trasteveres trængselsfyldte gader. Hun taber sin sko, der samles op af en nydelig ung amerikaner (Robert Downey, Jr.) der hævder at være Bradley. Ganske betagende efter dette askepotske møde nærmest svæver de rundt i det nattemørke Rom, hvor de genopfører en scene fra *Roman Holiday* (de kan begge replikkerne udenad). Men midt i en hed omfavelse afslører han, at han hedder Peter og altså ikke er Bradley. Rasende støder hun ham fra sig, og han må bruge resten af filmen på at formilde hende.

For ikke at blive jaget helt bort hjælper han hende i den fortsatte jagt på Damon Bradley, som det lykkes ham at finde, og som viser sig at være et virkelig flot hug, med en mager atletisk krop, lang sort hår og buskede øjenbryn. For hans skyld klæder Faith sig i det store skrud, blot for at opdage, at også denne Bradley er en bedrager, som Peter har hyret til at vise hende, at hun jager en illusion. Men i lufthavnen, på den triste vej hjem, bliver der over højtalerne kaldt på Damon Bradley, der viser sig at være en velnæret og småbøvet type; Peter har også hørt meldingen, dukker op, og erklærer Faith sin kærlighed, og tilsidst forenes de. Undervejs er de blevet hjulpet af de prægtige operette-italienere, som befolker filmen, harmoniske livsnydere, der ikke tvivler om, at *amore* er det vigtigste af alt.

Faiths veninde tager med til Italien, fordi hun er vred på sin mand, der koster med hende og tænker mere på pokeraftener med sine kammesjucker end på hende. Hendes afrejse får ham på andre tanker, og han rejser efter, samtidig med, at hun høfligt afviser

en elegant og charmerende italiensk tilbeder. *Only You* (iøvrigt også en sangtitel) får således plads til både ny og gammel kærlighed, både *It Happened One Night* og *The Awful Truth*. Selvom den, ligesom så mange andre af de nye kan film, kan forekomme at være lidt en bagatel i forhold til disse klassikere, er *Only You* dog en ganske indtagende film, der har held til at kombinere den helt uovervejede, spontane romantik med en erkendelse af, at det sværmeriske ideal bør vige for den ægte kærlighed.

Det hænger selvfølgelig i høj grad på skuespillerne at få det til at fungere, men både Tomei og Downey gør god fyldest. Netop fordi det spontane er så vigtigt i den romantiske komedie, kommer meget til at hvile på aktørernes evne til at gøre det troværdigt, hvad enten de skal være hovedløst sværmeriske eller gradvist lade aversion afløses af elskov. Skuespillere som Matthew Broderick og Kevin Kline, men især begavede komedienner som Meg Ryan, Andie MacDowell, og Sandra Bullock, har i 90'ernes romantiske komedier fundet en genre, hvor deres talent kan komme til sin ret. Herved hjælper de også filmene fri af

deres afhængighed af forgangne årtiers store romancer, så de kan vise sig som søde og charmerende i deres egen ret og sikre, at de sværmeriske kærlighedsdrømme kan leve videre uden at blive taget altfor alvorligt.

### Litteraturliste

Fahludi, Susan. *Backlash: The Undeclared War Against Women*. London: Chatto & Windus, 1991.

Henderson, Brian. „Romantic Comedy Today: Semi-Tough or Impossible?“ In *Film Genre Reader*, red. Barry Keith Grant, 309-28. Austin, Tx.: University of Texas Press, 1986 (opr. 1978).

Karnick, Kristine Brunovska, and Henry Jenkins, red. *Classical Hollywood Comedy*. London: Routledge, 1993.

Musser, Charles. „Divorce, DeMille and the Comedy of Remarriage.“ In Karnick and Jenkins, 282-313.

Radner, Hilary. „Pretty Is As Pretty Does: Free Enterprise and the Marriage Plot.“ In *Film Theory Goes To the Movies*, red. Jim Collins, Hilary Radner, og Ava Preacher Collins, 56-76. New York: Routledge, 1993.

