



*The sinking of Titanic, maleri fra 1912 af Willy Stöwer.*

# Et skib man husker

Kulturelle forestillinger om Titanic

*Af Helle Kannik Haastrup*

Klokken var 2.20 den 15.4.1912, da det 45.324 tons tunge luksudampskib RMS Titanic, efter at have kollideret med et isbjerg, sank ned på Atlanterhavets bund. 1517 mennesker omkom og 706 overlevede. 60 % af første klasses passagerer blev reddet, 42 % af anden klasses passagerer og 25 % af tredje klasses passagerer. Konsekvenserne af denne tragiske kata-

strofe var nye og skrappe regler for hvorledes dampskibe i fremtiden skulle være udstyret rent sikkerhedsmæssigt (Kuntz 1998:554). En væsentlig grund til at så mange omkom var nemlig, at der ikke var nok redningsbåde til alle på det veludstyrede skib, der som bekendt "ikke kunne synke".

Titanic-katastrofen indskrives sig ikke i

verdenshistorien som en traditionel historisk begivenhed med omfattende kulturelle, sociale og politiske konsekvenser. I sin gennemgang af Titanics kulturhistorie fra et amerikansk synspunkt ser mentalitetshistorikeren Steven Biel heller ikke forliset som en ændrende begivenhed, men som et dramatisk øjeblik, hvor konflikter blev stillet til skue (Biel:132). Skibets ulykkelige skæbne kom til at eksponere udbredte bekymringer for samtiden og for fremtidens historiske forandringer. Men efterfølgende historiske begivenheder, fra kvindefrigørelse til Første Verdenskrig, fandt sted uafhængigt af om et dampskib ramte et isbjerg i foråret 1912 (Biel:7).

Titanic er gennem årene blevet ophøjet til et mytologisk skib; det er blevet fortolket og brugt som billede og symbol inden for musik, litteratur og film. Historien bliver fortalt igen og igen, men hvad er egentlig årsagen til den stadige fascination af et skibsforslis tilbage i 1912? Svaret kan være, at Titanic-katastrofen også er et eksempel, et af de tidligste i moderne tid, på en mediebegivenhed, i den forstand at den som meningsløs ulykke fortsat reformuleres i fiktioner, i et forsøg på at forstå hvad som skete og hvorfor.

Medieinteressen og dækningen var enorm allerede i 1912 i dagene efter forliset og særligt under de efterfølgende høringer, afholdt af en af Senatet nedsat komité på luksushotellet Waldorf-Astoria i New York. Og historien om Titanic har vist sig levedygtig udover sin egen tid, op gennem det 20. århundrede, og kan, som det skal vise sig, 'skabe mening' på mange forskellige måder.

**Et persongalleri man husker.** Allerede i avisernes dækning af Titanic-katastrofen i 1912, samlede interessen sig om nogle af de mere glamourøse passagerer, såvel

omkomne som overlevende. Og flere af dem er efterhånden blevet fast inventar i Titanic-fiktionerne på forskellig måde. Titanic-eksperten Walter Lords *A Night to Remember* (1955, *En nat man husker*) er den absolutte klassiker inden for Titanic-litteraturen. I hans fremstilling er de historiske personer detaljeret og levende skildret. Skæbnen vejer tungt i Walter Lords forståelse af katastrofen: I sit forord drager han følgende sammenligning med en roman, der blev skrevet 14 år før Titanics forlis, og som synes at have forudsagt dets skæbne temmelig præcist. Det er Morgan Robertsons roman *Futility* (1898), der handler om "en fantastisk atlanterhavsdamper, der var langt større end nogen, man hidtil havde bygget. Robertson fyldte sit skib med rige og tilfredse mennesker og lod det så en kold aprilnat forlise på et isbjerg (...) Robertson kaldte sit skib for Titan, White Star Line sit Titanic. Dette er beretningen om dets sidste nat." (Lord:7).

Lords bog om Titanics endeligt er baseret på beretninger fra overlevende, fra slægtninge, fra ofre for forliset, redningsfolk og fra vidneudsagn fra de offentlige forhør. F.eks. er der en detaljeret rekonstruktion af skibsdagbogen i de afgørende sidste timer og en komplet passagerliste. Det er Walter Lords fremstilling, som mange efterfølgende Titanic-fiktioner er inspireret af, også i persontegningerne. Der samler sig næsten et fast persongalleri, som alt efter hvilken type Titanic-fiktion det drejer sig om er enten hoved- eller bipersoner i dramaet. Det er historien om millionæren John Jacob Astor, der forsigtigt spørger et besætningsmedlem om han må følge med sin unge kone i redningsbåden, da hun er "i lykkelige omstændigheder" (Lord:83). Astor må blive på skibet, for det var som bekendt kvinder og børn



der havde første prioritet i redningsbådene. Han omkommer, ifølge øjenvidner, stående på skibets bro. En anden millionær, Benjamin Guggenheim, ser døden i øjnene med stoisk ro, sammen med sin kammertjener: "Vi har iført os vort bedste tøj, vi er beredt til at gå ned som gentlemen" (s. 81). Det ældre ægtepar, Isidor og Ida Strauss, grundlæggere af stormagasinet Macy's i New York, holder sammen til det sidste. Hun nægter at forlade sin mand: "Vi har levet sammen i så mange år. Dér, hvor du går hen, der følger jeg dig" (s. 63). Mrs. Brown "der af naturen var tapper og eventyrlysten" (s. 123), bad forgæves kvartermesteren i redningsbåden om at vende tilbage til dér hvor Titanic var gået ned, for at kigge efter overlevende; hun blev senere kendt som 'the unsinkable Molly Brown' i populære viser. Og så er der ejeren af White Star Line Bruce Ismay, der overlever men betragtes som kryster og uden ære, fordi han som mand tager en plads i en redningsbåd forbeholdt kvinder og børn. Bygmesteren Thomas Andrews er manden med den store vision, som går i sort da katastrofen indtræffer: Han står i rygesalonen uden redningsvest, da en steward spørger ham "Vil De slet ikke prøve at redde Dem selv, Mr. Andrews?" Så kom der intet svar, der sås intet tegn på at han havde hørt spørgsmålet. Titanics bygmester stirrede blot agterud. På væggen med mahognipanelet lige overfor ham hang et stort billede: "Vejen til den nye verden" (s. 94)!". Han gik ned med sit skib. Fra besætningen er der naturligvis kaptajnen, den rolige Edward J. Smith, der vælger at blive ved roret; samt officer Charles Lightoller, der skildres som en af dem, der arbejdede hårdt for at få reddet så mange passagerer som muligt. For ikke at forglemme orkestret, der spillede på dækket til det sidste (s. 97).

**And the Band Played On.** I sin artikel "Titanic" har kritikeren Bo Green Jensen udpeget to centrale fortolkere af Titanic-myten inden for rockmusikken. Det er Bob Dylans sang *Desolation Row*, der karakteriseres som en "generationssalme" fra albummet *Highway 61 Revisited* (1965), hvor Titanic indgår som én af mange andre allegoriske henvisninger:

Praise be to Nero's Neptune  
The Titanic Sails at dawn  
And everybody's shouting  
Which side are you on?  
And Ezra Pound and T.S.Eliot  
Are fighting in the captain's tower  
While calypso singers laugh at them  
And fishermen hold flowers  
Between the windows of the sea  
Where lovely mermaids flow  
And nobody has to think too much about  
Desolation Row.  
(citeret efter Green Jensen)

Senere i svenskeren Mikael Wiehes *Sjömansvisor* (1978) med sangen *Titanic (Andraklasspassagerens sista sång)*. Hvor *Desolation Row* bliver et kulturelt portræt af en tid, så er Mikael Wiehes sang en mere generel kommentar til den tids klassesedelte samfund og misforståede selvforståelse. Sangen handler om andenklassespassageren, der er tilfreds med egen status og ser lidt ned på dem der "mokker" fra tredje klasse for at komme med en redningsbåd. Og sangen slutter som en "lettere lamslået Sangen om Larsen" som Green Jensen formulerer det (1998:3):

Se'n spelar fartygkorkestren Närmare Gud til Dig  
Det kändas lita fänigt men ända rätt typiskt för just vår tid.  
Vi har förlorat den allra sista gnuttan hopp.  
Vi går til botten, där vi står, men flaggan den går i topp. (2)

En nylig musikalsk fortolkning er musicalen *Titanic: A New Musical* (1997) af Peter Stone og Maury Yeston. Et udvalg af sangtitlerne giver en god idé om musicalens lette tone og om, hvordan den dramatisk er skruet sammen.

Hovedpersoner er skibsbyggeren Thomas Andrews og et repræsentativt tværsnit af passagererne. Andrews indleder musicalen med en prolog hvor han synger *In Every Age*, mens han kigger på tegningerne over Titanic. Ved afsejlingen fra Southampton synger mandskabet *How Did They Build Titanic, There She Is* og *Loading Inventory*. Bruce Ismay, Andrews og kaptajnen E.J. Smith synger *The Largest Moving Object*, anden og tredje klasses passagerer istemmer *I Must Get On That Ship*, mens første klasses passagererne synger *The 1st Class Roster*. Fællessangen ved afsejlingen er *Godspeed Titanic*, resten af forløbet drejer sig om de forskellige klasses drømme og håb for fremtiden. Kollisionen med isbjerget afslutter 1. akt. Fra 2. akt skal nævnes den galgenhumoristiske *Dressed in Your Pajamas in the Grand Salon* og den sidste sang, *Mr. Andrews' Vision*. Musicalen afsluttes ikke med sorg over massedød, men med et optimistisk tableau, i en utopisk scene hvor levende og døde forenes i festligt lag, med en god stemning som på afrejsedagen.

**Litterære undergange.** I 1959 skriver den danske modernistiske digter Thorkild Bjørnvigs sit lange kulturkritiske digt *Balladen om Great Eastern* :

Undfanget i sin urolige Hjerne: Great Eastern,  
 større end alle Skibe - grebet af synsk strukturel  
 Mani; og alting blev nittet ind i dens  
 Jærnskrog: Formue,  
 Landsted og Vitalitet - en uendelig nedbrudt  
 Brunel. (Bjørnvig 1959:11)

og temaet rundes af med det mindre digt *Epilog til Great Eastern*, hvoraf den sidste del henviser direkte til Titanic:

Strengt taget døbt Leviatan  
 som Jobs og Melvilles uhyre,  
 større end Noahs Ark, hvis tonnage Newton  
 beregnet,  
 optakt til både, benævnt  
 Polyphemus, Medea,  
 Marat og Titanic,  
 navne som hamre-  
 narreskib, døds-skib:  
 Fundet tilslut mellem svære Plader  
 Skelettet af en Nitter, savnet en  
 Menneskealder,  
 og af en Læredreng, glemt.  
 Det er nødvendigt at nitte -  
 navigare necesse est -  
 non vivere.  
 (s. 18).

Det er de to første digte fra digtsamlingen *Figur og Ild* (1959), og de udtrykker begge tidens kulturkritiske stillingtagen. En kritik af en kultur, der sætter tekniske muligheder og magt over de naturlige betingelser, hvor Titanic bliver et konkret udtryk for netop en positivistisk "titanisk, megaloman teknologidyrkelse" (*Dansk Litteratur Historie*, bind 8:119). *Titanic* er direkte titlen på et langt prosadigt, som i 1962 fremføres af Thorkild Bjørnvig i Studenterforeningen i København med musik af Per Nørgaard; det bliver senere trykt i samlingen *Vibrationer* (1966). Digtet er en næsten minutøs gennemgang af skibets sidste timer, med alle de velkendte situationer og personer. Det kulturkritiske standpunkt er her koncentreret om det menneskelige overmod i troen på den teknologiske perfektion: "Synkefri, synkefri. Refleksagtig sprang dette Ord frem i Passagerernes Hjerne paa de øverste Dæk, konversationsagtigt, selvfølgelig faldt det. Leg med Isklumper som i en Skolegaard. 'Lidt Isbjærg til min Whiskysjus,' bad en Passager i Rygesalonen." (Bjørnvig



1966:71). Men også det uforklarlige og skæbnebestemte i forliset betones, både højtideligt og stemningsfuldt i den afsluttende del af digtet: "Ja, Livet, er det Tilfældighed eller Skæbne? Og Lyset, er det Partikler eller Bølger? Men hvad bestemmer Partiklernes Bevægelse? Mellem Tilfældigheden og Skæbnen taler den menneskelige Tunge, og forstummer den, taler Fingrene, og lammes de, taler Øjnene, og blindes de, taler Hjertet - ensomt eller i den Elskedes Arme, i Is eller i Flamme, til sidste Pulsslag..." (Bjørnvig 1966:92)

Den tyske forfatter Hans Magnus Enzensbergers digtsamling *Der Untergang der Titanic* (1978, *Titanics Undergang*), med undertitlen "Eine Komödie", er "et uimodståeligt sindbillede på den kapitalistiske samfundsorden og det positivistiske livssyns grænseløse optimisme, som hverken isbjerger eller nok så mange katastrofer kan ryste i længden" (Green Jensen). Men samtidig bliver digtsamlingen, med sine 33 sange, også en kritik af 1960'ere-generationens storhed og fald. Centralt står den 26. og 27. sang: Den 26. sang er udformet som slutningen på et manuskript til en fiktiv Titanic-film og bliver dermed også en kommentar til den forførende fiktion som Titanic-katastrofen allerede har udviklet sig til. Men det er i den følgende 27. sang, at Titanic bliver iklædt samtidens klæder:

"I virkeligheden er der intet hændt".  
Titanics forlis har ikke fundet sted: det var bare en film, et varsel, en hallucination.  
(...) Naturligvis får personalet feriepenge i dag og har farvefernsyn i kahytten; stewarden er tyrk;  
nursen har eksamen i psykologi; men ellers?  
(...) Boutiquerne har som sædvanlig kæmpe salgsucces  
med Titanic-askebægre og Titanic-T-shirts;  
i biografen går A Night to Remember; happy end er en kær ven ligesom bankrøverier

og paneldiskussioner om pensionsreformen og om socialismen på én damper  
(...) I Café Astor, med selvbetjening, sidder de,  
letgenkendelige på deres søsyge blik;  
af plasticbægre slubrer de cola med rom og ihukommer, som det sig hør og bør, fremmedarbejderne, eskimoerne og palæstinenserne på mellemdækket.  
(s. 91-92).

Titanic bliver et tvetydigt billede på den kapitalistiske verden, der jo ikke gik under, og en satirisk fortolket udgave af hvorledes et Titanic, som sejler i dag, ville se ud. Der er også beske hilsener til flere karakteriske ved det moderne samfund: f.eks. til dobbeltmoralen, som stadig trives ikke mindst hos samfundets bedre stillede i Café Astor - opkaldt efter John Jacob Astor; men også til den omsiggribende merchandising der i filmbranchen jo kun har udviklet sig siden (også i forbindelse med filmen *Titanic*). Og så gøres der grin med den obligatoriske gratis og næsten fashionable dårlige samvittighed over for de mindre fordelagtigt stillede i samfundet, så sangen kan slutte med at konstatere "I virkeligheden er der intet hændt". Og det er jo sandt nok, at skibskatastrofen ikke revolutionerede verden; men som symbol på det moderne klassesamfund holder den sig flydende.

Musikerne på Titanic er i fokus i den norske forfatter Erik Fosnes Hansens internationale gennembrudsroman *Salme ved rejsens slutt* (1980, *Salme ved rejsens afslutning*): Romanen handler om skibssorkesteret, der blev kendt for at spille på dækket, mens skibet gik ned. Deres individuelle livshistorier bliver et broget og sammensat portræt af Europa før Første Verdenskrig. Personerne er opdigtede, men i en epilog oplyser Fosnes Hansen at han har konsulteret Titanic-eksperten Walter Lord for at kunne skildre hændel-

serne og forliset med dokumentarisk nøjagtighed.

Også nyere romaner tager fat på Titanic-stoffet som f.eks. den engelske Beryl Bainbridges *Every Man for Himself* (1996, *Hver mand sit liv*), der som hovedperson har en fiktiv nevø af finansmanden J. Pierpont Morgan. Titlen bliver også indirekte en kommentar til besætningens ordre om at lade kvinder og børn have første prioritet, da Titans passagerer skulle fordeles i redningsbådene.

Konsekvensen af dette blev i mange tilfælde, at mænd netop blev overladt til sig selv med hensyn til at overleve skibsforsliset, fordi der ikke var redningsbåde til alle. De omkomnes kønsfordeling var 1360 mænd og 157 kvinder og børn (Kuntz:559).

Bainbridge har et skarpt øje for det psykologiske portræt i sin skildring af hovedpersonen, overklassedrengen Morgan.

Han har været en af skibsbyggeren Andrews' hjælpere under det store arbejde med at bygge Titanic. Romanen begynder i medias res hvor Morgan hopper i ishavet fra den synkende luksusliner og koncentrerer sig panisk om at se på sine stadig meget nypudsede sko. Først i romanens sidste kapitel afsløres det, om vor hovedperson er blandt de overlevende, - og det er han. Ligesom Fosnes Hansens roman bliver *Every Man for Himself* en kombination af opdigtede personer og så det faste persongalleri.

Titanic er også et gennemgående topos i Peter Schepelerns tekst-samling *Af samme forfatter* (1999), der i anekdotisk form elegant blander århundredets virkelige og opdigtede begivenheder og personer sammen i 99 prosa-afsnit; som f.eks. i "72. Stafet", hvor den unge Adolf Hitler rejser med Titanic og diskuterer Wagner med den jødiske millionær Guggenheim. Da skibet forliser, stjæler han en del af

Guggenheims ejendele, klæder sig ud som tjenestepige og overlever, men vender senere tilbage til Tyskland. Også den efterfølgende fiktion, "73. Baglæns", omhandler Titanic-forliset, i en uvant form, for der 'spoles tilbage på filmen': "Mens flere og flere af de nødstedte blev firet op i redningsbåde eller selv sprang tilbage til skibet, begyndte det enorme fartøj langsomt men umiskendeligt at rettes op.

Kvinderne, ofte med små børn blev genforenet med deres mænd.(...) Skibet var næsten på ret køl, da et forbipasserende isbjerg med et lille skub bragte alt i orden igen". Men hvor Titanic undgår at synke tilbunds, får skibets orkester alligevel en trist skæbne: "Skibsorkesteret blev opløst, men musikerne mødtes tilfældigvis 25 år senere, hvor de fik ansættelse på luftskibet Hindenburg" (Schepelern:156). Med andre ord: undgår man på mirakuløs vis en katastrofe, kan man være sikker på at skæbnen indhenter én på et senere tidspunkt.

De litterære Titanic-fiktioner spænder vidt: fra kulturkritik af teknologi-fascination og manglende respekt for naturen i efterkrigstiden til et samfundskritisk generationsportræt; fra fin de siècle-musikalske repræsentanter for Europas historie, omkring det psykologiske portræt og afsluttet med skæbneanekdoter om det 20. århundrede.

**Forliset på film.** Filmen, som det visuelle medie den er, måtte jo kaste sig over en så spektakulær katastrofe som Titanic-forliset, og det kunne ikke gå hurtigt nok. Etienne Arnauds korte *Saved from the Titanic* (1912) er formodentlig den første Titanic-film og havde premiere nøjagtig en måned efter forliset! Det var et melodrama, produceret af filmselskabet Eclair, og i hovedrollen optrådte skuespilleren





Plakaten fra *Saved from the Titanic*, den første Titanic-film, et 'exploitation'-melodrama, med skuespilleren Dorothy Gibson i hovedrollen, der selv havde overlevet Titanics forlis.

Dorothy Gibson, som selv havde været passager på skibet. Fra samme år er den tyske *In Nacht und Eis*, instrueret af Mime Misu. Filmen er opdelt i tre akter, der overordnet omfatter henholdsvis afrejsen, sejlturen og forliset, med fokus på skildringen af overklassens tidsfordriv og festivitas. Slutbilledet skulle i filmens originale udgave være kaptajnens kasket der flyder på havet (Demenok: 25). Senere kom Pierre Angelo Mazzolottis italienske film *Titanic* (1915), der betegnes som en blockbuster produceret på et lille budget (3). Lidt mere omstændelige er forholdene omkring den danske skibskatastrofefilm *Atlantis* (1913). Den var en filmatisering af en roman, der blev udgivet som føljetonroman i begyndelsen af 1912. Den trykte bogudgave udkom fire uger efter

forliset, og "forfatteren Gerhart Hauptmann fik næsten ry af profet for på forhånd at have beskrevet en skibskatastrofe, der hensatte den halve verden i forfærdelse, og senere samme år fik han Nobelprisen i litteratur" (Tybjerg 1997: 28). *Atlantis'* begrænsede succes skulle vise sig at være et forvarsel om Nordisk Films endeligt som dominerende filmproduktions- og distributionsselskab på verdensmarkedet. Det var ellers August Blom der instruerede, og hovedrollerne blev spillet af stjernerne Olaf Fønss og Ida Orloff. Filmen er blevet kaldt for en af de første moderne film der er optaget herhjemme, fordi det er en filmatisering af en roman (en forfatterfilm) om moderne mennesker, af en "stor forfatter og filmet næsten helt redeligt" (Erik Ulrichsen gengivet i





Officer Lightoller (Kenneth More) forsøger desperat at genskabe orden i kaos, da Titanic er ved at synke i *A Night to Remember* (Roy Baker, 1958).

Engberg 1977:482). Marguerite Engberg pointerer, at det af mange blev anset for at være usmageligt at filmatisere romanen så kort tid efter Titanic-katastrofen, bl.a. fordi en af filmens centrale scener netop er forliset af dampskibet Roland på vej til Amerika. Og det skib, som var lejet af Nordisk Film til optagelserne, var det identiske søsterskib til et andet dampskib, der få år tidligere også var gået ned med sin besætning (Engberg:486-87). Så en egentlig dansk Titanic-film kan man vel ikke rigtigt tale om.

I 1929 kommer Ewald André Dupont med lydfilmen *Atlantic*, der blev produceret både i en tysk og i en engelsk version, og blev markedsført som den første "mul-

tilingual" film (Bordwell:229).

Modtagelsen i den danske presse var overvældende positiv: "Den engelsk-tyske Kæmpefilm om "Titanic"s Forlis. Den mærkeligste og mest gribende Film, der er vist i Danmark i mange Aar. (...) Ikke et Skuepil, men "Titanic"s Forlis skildret med betagende Realisme" var overskrifterne i Aftenposten (22.12.1929). Men det fremhæves også f.eks. i Politiken, at "det er naturligvis kun af Pietet over for denne Katastrofes mange Ofre og deres Efterladte, at Titanic er blevet omdøbt til Atlantic" (Politiken 22.12.1929).

I efterkrigstiden kom der to Titanic-film. Den første var amerikansk, Jean Negulescos *Titanic* (1953) med Barbara



Stanwyck og Clifton Webb som ægteparret i krise på vej hjem til USA. Da katastrofen indtræffer, synes deres indbyrdes familiære problemer pludselig knap så vigtige. Den anden film var Roy Bakers britiske klassiker *A Night to Remember* (1958, *Titanic's sidste timer*) der - indtil 1997 - står som Titanic filmEN. Bygget op efter en *Grand Hotel*-model, med fokus på besætningen og udvalgte passagerer, men primært officeren Lightoller som en slags helt. Han blev spillet af 1950'ernes britiske stjerne Kenneth More, som ellers mest huskes for sine roller som fersk folkekomediehelt (4). I sin bog om James Camerons *Titanic* (1997) pointerer David M. Lubin, at der er mange ligheder mellem Camerons og Bakers film. Men her er det nødvendigt at skelne mellem de episoder, som er identiske, fordi de er en del af den oprindelige historiske begivenhed, og de opfundne episoder, som bliver fortalt på den samme måde. De fleste sammenfald er situationer af den første kategori som f.eks. orkestret, der spiller mens skibet går ned, og Benjamin Guggenheim "preferring his dinner jacket to a life jacket" (Lubin:72), der må siges at høre med til den oprindelige begivenhed. Hvilket ofte næsten er synonymt med en henvisning til Walter Lords detaljerede genfortælling af Titanics sidste nat. En vigtig forskel mellem Bakers *A Night to Remember* og Camerons *Titanic* er dog ideologisk, hvor Bakers film skriver sig ind i sin tid, nemlig efterkrigstiden og det post-koloniale England (Lubin:72). Fokus er nemlig ikke på de mange personlige tragedier, men mere skildringen af de uheldige kommunikationsfejl og manglende forholdsregler, der førte til, at så mange skulle miste livet. Megen tid og mange sekvenser bruges på at skildre telegraferingen mellem Titanic og de

omkringliggende dampskibe - Californian der var tættest på, men som ikke kommer til undsætning, og Carpathia. Californian forsøger først forgæves at advare Titanic om isbjerger, men kan ikke komme igennem på grund af de mange private hilsener der skulle sendes. Da en advarsel om is endelig når igennem, bliver den uheldigvis forlagt. Senere på natten slår Californian telegraf fra, og da Titanic sender nødraketter op, tolkes det som festfyrværkeri.

Optagetheden af den fejlslagne kommunikation skal ses i lyset af, at datidens filmpublikum havde oplevet Anden Verdenskrig og dermed afhængigheden af at modtage advarsels-signaler for at overleve tyskernes bombning af England (Lubin:73). *A Night to Remember* gør tydeligt opmærksom på sin autentiske status ved indledningsvis at takke bl.a. officer Boxhall fra RMS Titanic og "the many survivors who recalled their personal experience". Og som en måde at forstå katastrofen på og de mange tab af menneskeliv, understreges det i filmens sluttekster, at de mange mennesker på Titanic ikke døde forgæves: "Today there are lifeboats for everyone. Unceasing radio vigil, in the North Atlantic, and the international ice patrol guard the sea lanes making them safe for the people of the world". Det bliver et forsøg på om ikke at forklare, så i det mindste at gøre opmærksom på, at katastrofen ikke var forgæves og dermed gøre den lettere at acceptere - ligesom de mange tab under Anden Verdenskrig, som man også havde brug for at tænke på som nødvendige i en større sammenhæng.

I 1970'erne kommer tv-filmen *S.O.S. Titanic* (William Hale 1979), et sobert doku-drama, hvor den autentiske historie kombineres med fiktionens dramatiske form. Hovedrollerne spilles af bl.a. David Janssen som Astor, Ian Holm

som Bruce Ismay og David Warner som en (fiktiv) skolelærer på udkig efter kærlighed. David Warner kommer som bekendt ombord på Titanic igen i Camerons film som Cal Hockleys (Billy Zane) nederdrægtige hjælper med det upassende navn Spicer Lovejoy. *S.O.S. Titanic* lægger i forteksterne vægt på, at den dramatiske form er skabt på baggrund af grundig research, og "identifiable characters are drawn from actual persons and fictitious names were given to certain characters whose actual names remain unknown". Og selv på rulleteksterne er rollelisten 'dokumentarisk' opdelt i "overlevende" og "omkomne".

I den absolut kulørte afdeling for Titanic-fiktioner er Jerry Jamesons *Raise the Titanic* (1980, *Hæv Titanic*), en filmatisering af Clive Cusslers bestseller af samme navn, som ikke uden grund blev et stort flop. I hovedrollerne ses Jason Robards og Richard Jordan, som henholdsvis søofficer og forsker. Filmen foregår i nutiden, hvor vraget af Titanic hæves fra havets bund via sindrigt arrangerede eksplosioner, fordi der i lasten findes et hemmeligt stof som kan bruges i kampen mod russerne. Og efter mange strabadser kan man nyde det fascinerende syn af det gamle rustne skib, der via slæbebåd omsider sejler i havn i New York.

**Fundet af vraget.** I sensommeren 1985 finder man omsider vraget af Titanic. Det var dr. Robert D. Ballard, der stod for ekspeditionen, og han skriver detaljeret om fundet og udforskningen af vraget i sin bog *Titanic. Exploring the Greatest of All Lost Ships* (1987), som Walter Lord har skrevet forord til. I bogen giver han i sit efterskrift udtryk for sit allerførste møde med Titanic: "Intet vil kunne måle sig med det, jeg følte, da jeg første gang fik set

ordentligt på vraget. Pludselig dukkede det frem af det kulsorte dybhavsmørke - en kolossal, knivskarp stævn, der kløvede havbundens mudder og kom direkte hen imod mig..." (Ballard:235). Et billede der minder meget om den ikonografi i både film og markedsføring, som James Camerons *Titanic* benyttede sig af i 1997.

Ifølge Steven Biel bliver fundet af vraget tolket i den amerikanske kulturhistorie som "a triumphalist story from Reagan's America" (Biel: 208). Biel ser fundet som indskrevet i midt-80'ernes trang til at genskrive eller reparere på historien, så den ser passende ud - 'fixing history'. *Rambo* og *Back to the Future* bliver eksempler på denne tendens inden for filmen: Rambo der tager tilbage til Vietnam (Cambodia), i *Rambo: First Blood Part 2* (George P. Cosmatos, 1985) for at vinde krigen, og Marty MacFly der i *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985) rejser tilbage i tiden for at reparere på sine miserable familieforhold.

Da billederne af Titans vrag fra havets bund kan vises, bliver det endeligt dokumenteret, at skibet knækkede over på midten under forliset. Det havde man ikke kunne afgøre med sikkerhed tidligere, da flere øjenvidner havde fastholdt det modsatte. Og det kan man også se på skildringen af forliset i Bakers *A Night to Remember*, hvor skibet går ned i 'hel figur' og *Raise the Titanic*s vision om at hæve Titanic og sejle vraget i havn ville slet ikke være mulig.

**Erotik og blockbuster.** Med hensyn til fiktionsfilm om Titanic ligger det lidt stille fra 1980 til 1997, men undervejs er der produceret adskillige dokumentarfilm om fundet af vraget, en af de seneste er Imax-filmen *Titanica* (Stephen Low, 1998), der indeholder optagelser af vraget og inter-



views med overlevende. Men en af de seneste Titanic-film er *Femme de chambre du Titanic* (J.J.Bigas Luna, 1997), en spansk-fransk co-produktion, om en støberiarbejder der vinder en billet til Titanic, tilbringer den første nat på skibet (ganske kyskt) med en nydelige ung dame der siden forsvinder. Han overlever forliset, kommer hjem til sin kone som han mistænker for at have været ham utro. Herefter får han stor succes med at sidde på den lokale bar og digte røverhistorier om sine erotiske eskapader med kammerpigen fra Titanic. Denne Titanic-film havde dog ikke haft den store gennemslagskraft, men det fik James Camerons *Titanic*, der kom samme år. En blockbuster af dimensioner, som hvis man regner post-produktion og marketing med, har kostet 1 million dollars per minut at producere (Parisi:204).

**Titanic til alle.** Man får en fornemmelse af

den overvældende popularitet som Titanic-filmen oplevede, da den kom frem, når man i New York Times 28.4.1998 læser journalisten Alan Ridings artikel "Why "Titanic" conquered the world". Publikums og kritikernes fascination af Titanic verden over antog forskellige former, viste en rundspørge blandt New York Times' korrespondenter, da Titanic-feberen stadig rasede. Det var kort efter, at filmen havde modtaget sine 11 Oscars. På dette tidspunkt havde Titanic allerede indspillet 543 millioner dollars i USA og 933 millioner dollars i resten af verden. Det blev dermed en film, som millioner af mennesker vil have som fælles kulturel reference, "som billede, som historie, som metafor, som film er der ingen vej uden om *Titanic*" (New York Times:28). Men der var faktisk forskel på hvilke aspekter af filmen som appellerede mest: I Moskva var den sørgmodige stemning næsten trykkende når publikum havde set filmen

I forbindelse med Camerons *Titanic* var der mange former for merchandising: Max Factor (the make-up of make-up artists) -reklamen slår på, hvorledes man via make-up kan gøre Titanic-look'et, til en del af sig selv. Og det er en autoritet der kan anbefale produktet, nemlig filmens egen chef make-up-artist. Også i valget af navne til de forskellige typer læbestift og neglelak i Titanic-serien, f.eks. *Rebellious*, *Exhilarated*, *Independent* og *Liberated*, underbygges den ønskede association til filmens heltinde Rose.



The advertisement is split into two main sections. On the left, a black and white image of the Titanic ship is shown from a low angle, looking up at its masts. Overlaid on this image is the text: "Få det smukke, romantiske Titanic look... og gør det til en del af dig selv!". Above this text is the Max Factor logo, which reads "MAX FACTOR" in large, bold, serif capital letters, with "THE MAKE-UP OF MAKE-UP ARTISTS" in smaller, sans-serif capital letters below it. At the bottom of this section, it says "TINA EARNSHAW" and "Chief Make-Up Artist, 'Titanic'". On the right side of the advertisement is a black and white portrait of Tina Earnshaw. She has dark, wavy hair and is looking directly at the camera with a slight smile. Her hand is visible near her face, with fingers slightly curled.

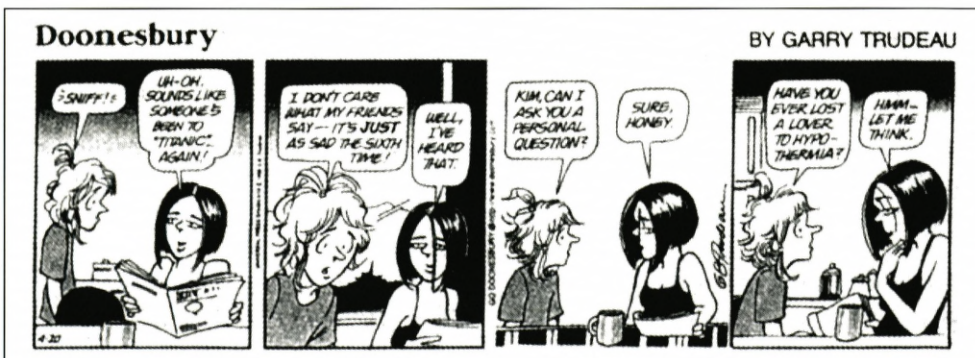
- for mange tog det flere dage at komme sig oven på filmtragedien. Et dagblad udskrev derfor en essay-konkurrence om at skrive den bedste happy end til *Titanic* (ikke for skibet, men for Rose og Jack). I Tokyo var der to vigtige ingredienser, der gjorde filmen til en succes: Mr. DiCaprio (Rio-sama) og den stoiske reaktion til tragedien, det som japaneren kalder gaman, dvs. ro og udholdenhed ved ekstrem modgang.

I London så man filmen som endnu et forfærdeligt eksempel på den amerikanske tendens til at købe sig til succes for obscønt mange penge. Men også som et tilbageskridt for den amerikanske filmkultur, der ellers stolt har ført sig frem inden for de senere år med sine glimrende independent low-budget film. Selvom *Titanic*-filmen er en fiktion, var der utilfredshed i den lille skotske by Dalbeattie, hvor officer Murdoch stammede fra. De klagede til filmselskabet over fremstillingen af ham i filmen som en, der lader sig bestikke og skyder to passagerer, inden han skyder sig selv. Twentieth Century-Fox måtte ud med en officiel undskyldning og 8000 dollar som et plaster på såret. I New Delhi

kune man rapportere, at *Titanic* blev den første film, der brød sprogbarrieren mellem hindi og engelsk, på fem uger så to millioner den engelske version af filmen. I Paris hvor Hollywoodfilm ofte får en hård kritisk medfart, blev *Titanic* anbefalet som en film med politiske perspektiver, om tvivlsomme klasseprivilegier. I Buenos Aires, hvor *Titanic* blev set af gennemsnitlig 70.000 mennesker om ugen fra februar til april, var filmen allerede blevet genstand for parodi i de populære tele-novelas. Storbyen København var ikke med i New York Times, men allerede 3.4.1998 havde over én million danskere set filmen, der havde gået i biografen siden 23. januar samme år. En stort set enig dansk anmelderskare havde også givet filmen god vind på rejsen, så det var let at finde citater til biografreklamen: "Formfuldendt storfilm" (Politiken), "Storslået nok til at gøre en stakåndet" (Berlingske Tidende), "Mere end almindeligt enestående" (Weekendavisen) og "Titanic vil blive et megahit" (Jyllandsposten).

**Skibet er ladet med: High Concept og oprigtig eklekticisme.** *Titanic* er et action-

*Titanic* igen og igen og igen. Det yngre kvindelige publikum så ofte *Titanic* mere end én gang. En undersøgelse, omtalt i Newsweek (februar 1998), af *Titanics* publikum, kunne konkludere at udaf af de kvinder under 25 år som havde set filmen én gang, havde 45 % set den to gange og 70 % af dem, havde lyst til at se den igen. (Nash & Lahti1999:64). Her en stribe fra tegneserien *Doonesbury*.





fyldt melodrama om den unge Rose Dewitt Bukater (Kate Winslet) og Jack Dawson (Leonardo DiCaprio). De mødes på skibet, der ikke kan synke, og forelsker sig i hinanden på tværs af classeskel. 'Romeo og Julie på Titanic' var James Camerons high concept-formular til producerne, da han skulle have finansieret filmen.

I en high concept-markedsføring indarbejdes en sammenhængende og gennemført stil i forlængelse af filmens historie og stilistiske udtryk (Wyatt:20), som f.eks. i plakat-form kan kommunikere filmens centrale visuelle og genremæssige tilknytning. Billedet suppleres med en fængende eller forventningsskabende undertitel til at forankre de ønskede betydninger. I *Titanics* tilfælde blev det, i den trykte kampagne, til to versioner af plakaten med begge hovedrolleindehavere og skibet: Enten med Kate Winslet i profil og Leonardo DiCaprio med nedbøjet ansigt og med forstavnen af Titanic set fra neden midt i billedet. Eller en version af skibet fra siden i fuld længde og Rose og Jack i et dansende favntag, med ansigterne tæt sammen i profil. Den fængende undertitel er den samme for begge billeder: "Nothing on Earth could Come between Them" (Intet i verden kunne skille dem, som det hed på den danske plakat). Hvor billedet associerer til nostalgi, romantik og historisk film, underbygget af den melodramatiske undertitel, blev action-elementet bragt frem med James Camerons navn og henvisning til hans tidligere succeser *Aliens* (1986), *The Terminator 2: Judgment Day* (1991) og *True Lies* (1994); katastrofe-elementet var underforstået i billedet af skibet og filmens titel.

Men *Titanic* blev en alsidig affære, også rent genremæssigt; hvor den på den ene side lægger sig i forlængelse af den nyere

actionfilm à la John Woo i en kombination af action og melodramatisk patos, så er det også en kærlighedsfilm med elementer af Women's Film og screwball-komedie, for ikke at glemme at det er en katastrofe-film, suppleret med elementer fra ungdomsfilm og den såkaldte heritage-film (periode-film). Men *Titanic* er (næsten) renset for den ellers så udbredte intertekstualitet indenfor populærfilmen (Hastrup 1999), som også kendetegner det, som Jim Collins har defineret som 1990'ernes hybrid-genrefilm eller eklektiske genrefilm. Et modsvar til den eklektiske genrefilm er 'den nye oprigtighed', en teknologi-forskrækket type af film, der defineres som modsætning til de eklektiske hybrid- og mediasamfundsbevidste genrefilm som Robert Zemeckis *Back to the Future*-trilogi (1985, 1989, 1990, *Tilbage til fremtiden*), Ridley Scotts *Thelma & Louise* (1991) og David Lynchs *Wild at Heart* (1990, *Vilde hjerter*). De nye oprigtige film vender sig bort fra den ofte anvendte ironi og intertekstualitet og søger renheden i genskabelsen af en umulig fortid - jf. Kevin Costners *Dances with Wolves* (1990, *Danser med ulve*), Steven Spielbergs *Hook* (1991) og Phil Alden Robinsons *Field of Dreams* (1989). Alle film, der eksemplificerer en teknofobisk new age-søgen efter det tabte, uberørte; hvad enten det er naturen, et oprindeligt folk eller barndommen (Collins 1995:155ff). *Titanic* kommer til at repræsentere en hybrid mellem de to typer af genrefilm, fordi den er en historisk film, der iscenesætter en nostalgi for en svunden tid konkretiseret i det synkefri dampskib, som bliver symbolet på topmålet af teknologisk ambition og på teknologiens uforudsigelige fejlbarlighed. Mens både produktionen af filmen og dens titelobjekt, samt forudsætningen for at kunne

optage vraget af Titanic på havets bund har været afhængig af sofistikeret teknologi, så tematiseres den nostalgiske længsel på flere planer i filmen i både stil og tematik.

Men først et blik på de forskellige genrer som *Titanic* har med på sin rejse.

**En screwball tragedie.** Frank Capras *It Happened One Night* (1934, *Det hændte en nat*) og Irving Rappers *Now, Voyager* (1942, *Under nye stjerner*) repræsenterer to af de filmgenrer som *Titanic* trækker på: screwball-komedien og Women's Film. Screwball-elementet, for *Titanic* er ikke nogen komedie, er som taget ud af screwball-klassikeren *It Happened One Night*: Her gør Clark Gable det muligt for Claudette Colbert at indse, at det ægteskab, hun har tænkt sig at indgå, ikke er det rette for hende. Den grundlæggende præmis er, at den unge A (mand eller kvinde) er fanget i en rigid og humorforladt social struktur, indtil den unge B (modsat køn af A) dukker op og befrier A. Her ligger også en del af forklaringen på, hvorfor Cal Hockley (Billy Zane) og Roses moder (Frances Fischer) er så skabelon- og papagtigt tegnede personer (Lubin:37). Det var de tilsvarende personer også i 1930'ernes screwball-komedier, for derved kunne helten og heltinden fremstå så meget mere livfulde og anti-autoritære. Et centralt element i screwball-genren er, når helten skal lære heltinden at gebærde sig i livet: I *It Happened One Night* lærer Gable Colbert hvordan man overlever i det fri om natten, og hvordan man "dunker" en donut. I *Titanic* lærer Rose at spytte og "to make each day count", og i sidste ende gør Jack det muligt for Rose at følge sit hjerte og ikke forblive Cals forlovede. Det bliver tydeligt ved middagen på første klasse, hvor Jack er inviteret med, som Roses red-

ningsmand. I denne scene formår Jack, trods både Cals og Roses mors anstrengelser, uden besvær at vinde både Rose og det øvrige selskabs sympati med sin ligefremme facon: "Just the other day I was sleeping under a bridge and today I am on the grandest ship in the world having dinner with you fine people".

**Women's film og mandekroppe.** *Now, Voyager* er et eksempel på en Women's Film, også kaldet en 'weepie'. En betegnelse for film møntet specifikt på et kvindeligt publikum; med fokus på kvindelig subjektivitet udtrykte de "a key feminist assumption: that women can and should make choices about their lives" (5). Women's Film handler ofte om stærke kvinder, der modstår de undertrykkende patriarkalske kræfter og søger det meningsfyldte og ligeværdige forhold. Det er situationen for Bette Davis i *Now, Voyager*: hun udvikler sig fra at være den grimme ælling til den selvsikre glamourøse Bette Davis, som vi kender hende. Rose Dewitt Bukater er ikke en grim ælling, men er undertrykt af sin moder (der bifalder giftermålet for at kunne fastholde sin nuværende økonomiske status) og sin kommende voldelige mand, Cal. Rose får hjælp og gode råd af Jack, som hun møder på et skib og forelsker sig i, det samme gør Bette Davis i *Now, Voyager*. Sex-objektet i Women's Film er ikke kvinden, men ofte meget smukke mænd, der er følsomme og følelsesmæssigt og/eller fysisk sårbare - Cary Grant, Montgomery Clift eller Laurence Olivier. Leonardo DiCaprio som Jack Dawson er både følsom og sårbar, følsom fordi han holder af Rose og sårbar fordi han næsten er fysisk mere spinkel end kvinden han elsker (Lubin:44), men det er i lige så høj grad hans evne til at lære hende, hvordan



hun kan ændre sit liv, få kontrol og “make it count”, der vækker hendes interesse og varme følelser.

Der er flere kærlighedsmelodramaer i 1990'erne som f.eks. Jane Campions *The Piano* (1993) og Edward Zwick *Legends of the Fall* (1994, *Legendernes tid*), der handler om hvorledes en arbejderklasse-dreng/mand vækker seksualiteten hos en overklasse-pige/kvinde, fordi de intellektuelle overklasse-mænd ikke kan tilfredsstille den kvindelige hovedpersons behov (Lehman & Hunt 1999:95), og det er også tilfældet i *Titanic*. Modsætningen mellem den stive ‘ukropslige’ overklasse, der sidder og diskuterer forretninger, krydsklippes med Rose, der følger Jacks opfordring og kommer med til fest på tredje klasse med irsk folkemusik og dans. Jack er en fri mand fra arbejderklassen og selvbestaltet kunstner, ikke særlig intellektuel. Forlægget for figuren er forfatteren Jack London, autodidakt vagabond og socialist, der bl.a. har skrevet *The Call of the Wild* (1903, *Når naturen kalder*). Men Jack er fysisk f.eks. i dansen med Rose, Cal er kun kropslig, når han er voldelig overfor Rose (Lehman & Hunt: 99).

Lehman og Hunt ser også *Titanics* særlig fokus på Leonardo DiCaprios udseende som begrundet i, at Kate Winslet er overvægtig i forhold til nutidens Hollywood-ideal (s. 91). Her kunne man nævne den allestedsnærværende Gwyneth Paltrow som tyndt eksempel. Leonardo DiCaprios drengede udseende dyrkes i stedet for den kvindelige stjerne, som ellers er det traditionelle objekt for den filmiske skuelyst. Det hænger også godt sammen med Rose som den handlende og Jack som den givende og forløsende. Det er Rose, der udvikler sig, ikke Jack. Rose bliver personifikation af det 20. århundredes kvinde (Lubin:27); Hun udvikler

sig fra at være undertrykt og tilbageholdende til gennem kamp og oprør at blive en udadvendt, moden og selvstændig kvinde. Rose er selv på vej som det antydes i hendes kendskab til Sigmund Freud; hun ryger cigaretter og interesserer sig for moderne kunst. Men det er Jack, der gennem sin kærlighed til hende, er forløseren for denne udvikling.

### **My Heart will Go On and On and On.**

*Titanic* har i sin kærlighedshistorie flere elementer fra det klassiske melodrama i ungdomsversion; “om manden og kvinden der ikke lever lykkeligt til deres dages ende (...). Følelserne varer evigt - i mindet og det er netop der den store kærlighed kan holdes hellig og uforanderlig, fordi den aldrig bliver udsat for realitetsprøven” (Jerslev:16-17). Men Jack har for Rose den fortsatte forløsende betydning, fordi han bliver katalysator for, at hun kommer til at leve sit liv fuldt ud, uden ham ganske vist. Det klassiske melodrama havde ofte en ulykkelig slutning, og det var netop den, der gav publikum mulighed for “ubegrænset fantasiaktivitet, uanede lystfyldte muligheder for at forlænge oplevelsen og digte videre - på historier om hvordan det kunne have været - hvis bare” (Jerslev:17). Den melodramatiske struktur kan ses som en forstærker af appellen til de mange teenage-piger, som øjensynligt udgjorde en stor del af *Titanics* publikum. Man kan dyrke ‘mindet om ham’, Leonardo DiCaprio, gang på gang ved enten at gense filmen eller ved at lytte til musikken. Den canadiske ‘kærlighedsballade med patos’-sangerinde Celine Dions sang *My heart will Go On* (James Horner og Will Jennings) lægger sig i forlængelse af denne stemning og er på lydsiden, da rulleteksterne begynder:

Every night in my dreams I see you I feel you  
 That is how I know you go on  
 Far across the distance and spaces between us  
 you have come to show you go on (...)   
 You're here, there's nothing I fear  
 and I know that my heart will go on.  
 We'll stay forever this way// you are safe in  
 my heart  
 and my heart will go on and on.



Titanic sejler ud på åbent hav i al sin digitale magt og væld. De to sorte prikker i forstævnen er Jack og Fabrizio.

En konstruktion, der ofte bruges i melodramaet, er ifølge Tania Modleski, at historien fortælles i tilbageblik, så tilskueren faktisk kender 'slutningen' på forhånd, og tiden står stille i en gentagen tilbagevendende til fortiden (Modleski:330). Og det er netop den funktion, som den gamle Roses fortælling også får, og som understreges af den gennemgående nostalgiske tone.

Teenage-elementet knytter an til, at det er en kærlighedshistorie mellem to unge mennesker. På trods af, at det er en film der foregår i en anden tid, inkorporeres situationer som er velkendte fra det univers, som vi i dag kalder for 'typisk teenager' - ikke en gangs betegnelse i 1912 - men velkendt tilbage fra Shakespeares *Romeo and Juliet*. (Rollen som Romeo i Baz Luhrmanns filmatisering fra 1996, *Romeo & Juliet*, blev Leonardo DiCaprios gennembrud som teen-idol). Det er den forbudte kærlighed til den forkerte dreng, oprør mod ældre autoritetsfigurer, at slippe væk selvom man har stuearrest og andre karakteristiske situationer fra livet som teenager. Filmen lader endda de to teenagere snige sig til at 'do it for the first time' (Nash & Lahti:65) på bagsædet af en bil, en amerikansk ungdoms- 'klassiker'. Og den hede elskov, som vi ikke ser, antydes med Roses håndfaste Lubitsch-touch på den duggede bagrude (Lubin:63).

*Titanic* er som de fleste melodramaer i 1990'erne henlagt til fortiden, f.eks. Martin Scorseses *The Age of Innocence* (1993, *Uskyldens år*) og Anthony

Minghellas *The English Patient* (1996, *Den engelske patient*). Generelt synes den altoverskridende kærlighed ikke at kunne iscenesættes troværdigt i en nutidig ramme, påpeger Anne Jerslev, utopien om den store kærlighed som udfyldelsen af en fundamental menneskelig bestemmelse kan ikke sættes troværdigt i scene i et nutidigt scenarie (Jerslev: 22). Et bud på en forklaring kunne være, at vi lever i en moderne passionsløs kultur (Jerslev: 29), som så får mulighed for at gennemleve melodramaet i *Titanic*, i spillet mellem det nostalgiske og det autentiske, mellem historien og den præcise rekonstruktion.

**På sporet af den tabte tid - nostalgi og high heritage.** *Titanic* er også et eksempel på det, som kaldes for en heritage-film, en dansk oversættelse ville være: kulturarvsfilm eller periodefilm, men jeg beholder den engelske betegnelse. Det er en type af film, der svælger i at se tilbage på og genskabe fortiden i al dens magt, væld og nostalgiske perfektion; måske for at undgå at skildre nutiden og dens mange modsigelser. Det bliver en kombination af kostume-filmen og det historiske epos; f.eks. britiske heritage-film som James Ivorys *A Room with a View* (1986, *Værelse*



med udsigt), *Howards End* (1992) og *The Remains of the Day* (1993, *Resten af dagen*) og amerikanske som Iain Softleys *The Wings of the Dove* (1997) og Agnieszka Hollands *Washington Square* (1997) (Stringer:206). De er alle kendetegnet ved, at de fiktive personer har en overdådig levestandard, en fetichistisk skildring af objekter, nostalgi og fokus på den kvindelige hovedperson. *Titanic* bliver i sin blanding af high concept og heritage til en slag high heritage (Stringer:208).

I arbejdet med *Titanic* var det væsentligt for instruktøren James Cameron at opnå den størst mulige præcision i udformningen af skibet - interiører som eksteriører - og han havde derfor hidkaldt de to *Titanic*-historikere, Ken Marshall og Don Lynch, som konsulenter på filmen. Indtil produktionen af *Titanic* havde det i *Titanic*-på-film-sammenhæng været *A Night to Remember*, der var højdepunktet for 'Titaniacs' på grund af sin tekniske akkuratessse. Men det blev nu overgået, som det refereres i bogen *Titanic and the making of James Cameron*: "Titanic made *A Night to Remember* look like a child's production" (Parisi:127). I den rekonstruerede store luksuriøse spisesal på første klasse var alle borde, også dem i det fjerneste hjørne, dækket med tallerkener og sølvbestik med det originale logo på. Den udskårne trævæg på den store trappe er ikke 'movieland plaster of Paris', men rigtigt egetræ - hele vejen igennem (Parisi:127). Med andre ord: målet var at skabe en så autentisk gengivelse af det oprindelige RMS *Titanic* som muligt: "I wanted to be able to say to an audience, without the slightest pang of guilt: This is real. This is what happened. Exactly like this. If you went back in a time machine and stood on the deck, this is what you would have seen" (Twentieth Century Fox 1997:VI).

Forudsætningen for at kunne hengive sig helt til nostalgien var således på plads, men nostalgien sættes i scene på flere niveauer: Filmens første billeder gengiver poetisk, hvorledes fortid og nutid bliver forbundet (mellem hændelserne i 1912 og filmens nutid i 1997). Vi ser gulfede optagelser af *Titanic*, der sejler fra kajen i Southampton i april 1912, en række af overtoninger der også viser en mand med et filmkamera. Dermed angives, at det vi skal se er optagelser tæt på det virkelige. Det er ikke originale optagelser, hvilket også fremgår senere i filmen, hvor nøjagtig de samme optagelser vises i bragende farver, da den gamle Rose (Gloria Stewart) begynder at fortælle sin historie til lykkejægerne. Til disse billeder lyder en dvælen-de sørgmodig lyrisk fløjte-melodi. Men de 'historiske' billeder afløses af et billede af månebelyst let bølgende hav, hvorpå filmens titel står: *Titanic*. Musikken fortsætter, og der klippes til under havet, musikken tones ned og der kommer undervands real-lyd. Og et næsten uigennemtrængeligt mørke brydes af rumskib-lignende undervandsbåde, der synker ned i mørke, og hvis lange lysgler ligner stylder, men snart ser vi at netop disse lysstråler gør det muligt at se vraget af *Titanic* i dag, som det ser ud på bunden af havet. David M. Lubin ser denne tredelte struktur som fælles for både skibet og kærlighedshistorien; skibet sendes afsted, synker og bliver genfundet på bunden af havet: først får kærligheden vinger og flyver af sted (parret mødes og forelsker sig), så tabes den (de kæmper på havet, og manden bukker under) for til sidst at blive genfundet (kvinden finder sin tabte kærlighed i erindringen eller fantasien eller i den overgang til død, som afslutter historie) (Lubin: 17).



### Gallionsfigur og rammehistorie.

Rammehistorien etablerer både den melodramatiske og den nostalgiske dimension, men knytter også an til high heritage, fordi vi introduceres til skibet Titanic gennem de guldne optagelser og videobilleder af vraget på havets bund mærket af tiden: Vi ser døren til den store trappe, en stadig ubeskadiget lysekrone hænger fra et loft, resterne af et par snørestøvler og et par briller, et porcelænsdukehoved, et flygel og en kamin, hvor en krabbe løber afsted. Døren til trappen og kaminen ser vi flere gange overtonet fra vrage til det genskabte Titanic anno 1912 i al sin første klasses pragt. Den utrolige luksus i indretning og udformning af det helt nye skib skildres tydeligt i de velbelyste og velkomponerede billeder, specielt i filmens første del. Også udvalgte objekter gives særlig betydning (fetich) af Rose: diamanten (Heart of the Ocean), hårkammen med sommerfuglen, håndspejlet og Jacks tegning, alle tingene var ombord på det oprindelige Titanic (i fiktionen) og befinder sig også i filmens nutid.

Et af filmens væsentlige genkommende billeder er forstavnen, som også fastholdes i flere af plakatversionerne - en del af high concept-tankens. Det bliver et af flere eksempler på skiftet mellem den nutidige ramme med gamle Rose, der fortæller, og videobillederne af vraget i baggrunden, og fortiden med den unge Rose og Jack. Det første billede, vi ser af vraget, er i 'den historiske ramme' (de gule billeder, hav og vrage), hvor det netop er forstavnen, som den nu ligger på havets bund; først i radar-version og siden i video-version.

Senere da Titanic sejler ud på åbent hav står Fabrizio (Danny Nucci) og Jack i forstavnen; Fabrizio synes allerede, han ser Frihedsgudinden "very small of course" (6), og Jack råber "I'm the King of the



Kærlighedshistoriens gallionsfigurer. Rose og Jack i Titanics forstavn, hvor Jack som en anden Peter Pan lærer Wendy (Rose) at flyve.

world". Hans jublende eufori understreges af det betagende crane-shot i flyvende fugleperspektiv, som viser Titanic i al dens pragt fra forstavn til agterende. Senere, da Rose sidder i te-salonen og tilsyneladende har føjet sin mors ønske om at holde sig til Cal, og ikke føjte med Jack, betragter hun en lille pige, der af sin mor bliver anvist, hvordan man sidder rigtigt, placerer servietten i skødet og holder korrekt på koppen. Den lille fine scene bliver Roses stikord til at ombestemme sig - hun vælger Jack og flygter fra borgerskabets bånd og konventioner. Rose finder Jack i





*Titanics* historiske ramme. Øverst til venstre: De sepia-farvede 'gamle' billeder af en filmfotograf der foreviger Titans afsejling fra Southampton. Øverst til højre: Filmtitel på månebelyst hav. Nederst til venstre: Undervandsbåde med projektører. Nederst til højre: Forstavnen af det virkelige Titanic på havets bund idag.

forstavnen. Og som symbol på hendes nyvundne frihed er billedet af de to tæt sammen ved rælingen. Jack holder Roses arme ud til siden, hun mærker blæsten og flyveførmelsen, og de kysser hinanden. Rose bliver 'ført frem' af Jack som en gallionsfigur. På lydsiden fortæller gamle Rose, at det var den sidste gang skibet så dagens lys, og samtidig overtones det solnedgangsbelyste kyssende par til at befinde sig på vraget af Titanic, og til sidst forsvinder også parrets omrids. Der klippes, billedet af vraget ses nu på videoskærmen, og den gamle Rose vender sit ansigt væk fra det og kigger på de lyttende forskere, lykkejægere og barnebarner på Keldysh. Rose fortsætter sin fortælling siddende med sin kam, med en sommerfugl på, i hånden, og kameraet følger hendes ansigtsbevægelse hen mod videoskærmen igen, hvor billedet af kaminen i Cal og Roses kahyt ses. Der overtones til kaminen på Titanic i 1912 og scenen, hvor Jack tegner Rose "like one of (his) French

girls" (7), og hvor hun tager selvsamme kam, som vi just har set i filmens nutid, ud af sit røde hår. Scenen afsluttes med et zoom ind i et nærbillede af den unge Roses øje, og der overtones til et nærbillede af gamle Roses øje, mens hun fortæller, at dette øjeblik var det hidtil mest erotiske i hendes liv. Overtoningen bliver endnu en visuel sammenknytning af fortid og markering af, at de to Rose'r er én og samme person.

**Et postmoderne simulakrum?** Camerons optagethed af den nøjagtige gengivelse af Titanic i *Titanic*, ser Alexandra Keller som en skabelse af historien som virtuelt nostalgisk skue (spectacle). Virtuel historie er en unik postmoderne enhed, i hvilken fremstillingerne af de fortidige hændelser fremstår for tilskueren så detaljeret, at de ikke kan afvises (Keller:147). Det bliver for Keller et bevis på *Titanics* falske historicitet, fordi netop den præcise detalje er kendetegnet for filmen. Det interessante er,

at Keller sammenligner *Titanic* med film som Oliver Stones *JFK* (1991), Spike Lees *Malcolm X* (1992) og Spielbergs *Schindler's list* (1993, *Schindlers liste*), alle film der skabte debat både i medierne og i privatsfæren (Keller:147). En af grundene til, at *Titanic* ikke skabte debat som andre film om historiske begivenheder, er måske ikke kun, at den er så detaljeret og 'rigtig' i sin nøjagtige gengivelse. Det er måske netop, fordi *Titanic*-forliset ikke er en skelsættende og samfundsprægende begivenhed, som f.eks. mordet på John F. Kennedy, *Malcolm X* og borgerrettighedsbevægelsen og jødeforfølgelsen under Anden Verdenskrig. Men pointen ligger snarere i, at hvis der er et ideologisk argument i filmen, er det ikke en fortolkning som lægges ud til diskussion som i den polemiske *JFK*, men historien er allerede fortolket og præsenteret (Keller:149). Der sker en forskydning af det historiske emne til film: Blockbuster-film eller 'event'-film, mener Keller, bliver selv historiske begivenheder: "They aspire to become history not by doing anything but by appearing, or passing, as history. And in this they are exemplary postmodern simulacra" (Keller:152).

**Kollision med skæbnen.** Action er ikke det dominerende genre-element i filmens første del, med undtagelse af Roses selv-mordsforsøg, hvor Jack redder hende, da hun efter at have ombestemt sig og derfor gerne vil ombord igen, er ved at falde i havet. Det er i filmens anden del, at katastrofen indtræffer i samme øjeblik som Jack og Rose kysser hinanden, efter at hun har fortalt ham at hun vil følges med ham, når de går i land i New York. Så kolliderer skibet med isbjerget, og action-katastrofedelen af filmen kan for alvor tage sin begyndelse.

I *Titanic* er man som i de fleste andre katastrofefilm klar over, at katastrofen indtræffer, så spændingen ligger mere i hvem der overlever og hvordan. Ifølge definitionen (Schepelern 1981:119) udlægges der tidligt i filmen flere forskellige 'Vorausdeutungen', som naturligvis ignoreres af de bedrevidende, som f.eks. ejeren Bruce Ismay (Jonathan Hyde) der gerne vil have kaptajn E.J. Smith (Bernard Hill) til at sejle *Titanic* så hurtigt som muligt til New York "to retire with a bang, eh E.J.?" som han siger. Det er bl.a. skibets høje hastighed, der gør det svært at dreje af og bakke tidsnok til at undgå isbjerget. Vi ser kaptajnen afvise en melding om, at der er isbjerger forude med, at det er helt almindeligt på denne årstid. Rose, der får præsenteret skibet af skibsbyggeren Thomas Andrews (Victor Garber), påpeger misforholdet mellem antallet af passagerer og antallet af redningsbåde. Det var æstetiske hensyn, forklarer han hende, de ville fylde for meget på dækket og iøvrigt var skibet jo som bekendt synkefrit.

Rose og Jack bliver forholdsvis tidligt klar over, at situationen er alvorlig, fordi de overhører en samtale mellem skibsbyggeren og kaptajnen, umiddelbart efter kollisionen med isbjerget, og de vælger at gå tilbage til Cal og Roses mor for at advare dem. Kort efter ser vi kaptajnen give telegrafisten besked om at sende CQD (Come Quickly Danger) med angivelse af *Titanic*'s position. I kahytten bliver Jack anholdt for tyveri af Heart of the Ocean (diamant-halskæden som Cal har købt til Rose). Men det er naturligvis Cals håndlanger Spicer Lovejoy, som har placeret den i Jacks lomme, og Jack bliver ført til skibets arrest i håndjern. Rose er lamslået og ved ikke, hvad hun skal tro, men følger med Cal og sin mor op på dækket. Ved trappen møder de Andrews, som husker Rose på,





Den nostalgiske erindring. Øverst til venstre: Rose og Jack forenes i forstavnens varme lys på Titanic anno 1912. Og der overtones langsomt til at de befinder sig, stadig i forstavnens, men på vraget i de dyblå videobilleder på skærmen i filmens nutid (øverst til højre). Den gamle Rose vender blikket bort fra sine tilhørere og kigger på skærmen (nederst til venstre) og ser kaminen (nederst til højre) i undervandsbilleder på video-skærmen, som bliver afsæt for den videre fortælling om Titanics sidste nat.

hvor få redningsbåde der er, og oplyser, at der kun er en time igen, før skibet vil ligge på havets bund. Rose er ved at komme med en af de første redningsbåde, men da Cal siger, at det var ærgerligt, at han ikke gemte Jacks tegning, fordi den vil være mere værd i morgen, går det op for Rose, at Jack er det vigtigste for hende, og at hun vil blive med ham på Titanic. Cal vil forhindre hende i at slippe afsted og slår hende, da hun siger, at hun hellere vil være Jacks hore end Cals ægteviv. Rose spytter Cal i ansigtet (det har hun jo lært af Jack), og i chok må Cal slippe, og hun løber afsted for at finde Jack. Her får hun igen hjælp af Andrews, som forklarer hende, hvor Jack holdes fanget. Rose tvinger en elevatorfører til at køre hende ned på tredje klasse: "I'm through being polite, goddammit!" Rose finder Jack, men nøglen til hans håndjern har Lovejoy taget med sig. Hun går efter hjælp, men da

vandstanden er stærkt stigende, og en purser vil hive hende med op på dækket, i stedet for at gå tilbage med hende for at hjælpe Jack, træder actionkvinden Rose i karakter: Hun giver ham én på hovedet, og kort efter får hun fat i en brandøkse, haster tilbage til Jack og befrier ham med et heldigt hug.

**Den øksesvingende Wendy.** At svinge med øksen er i den amerikanske overlevering indbegrebet af det maskuline (Lubin:85). I *Titanic* svinger Rose øksen for at befri Jack fra håndjernene. I action-genren drejer det sig typisk om en serie af prøver af fysisk art for hovedpersonerne, de bliver ofte såret, nogle gang alvorligt, og som regel afsluttes filmen i en fremvisning af de filmiske muligheder i special effects og potentialet for den menneskelige krop (Krämer:111). I *Titanic* flettes de fysiske prøver sammen med katastrofen, fordi det



for Jack og Rose er kampen mod vandmasserne der udgør den største prøvelse i skibets smalle gange. I sidste instans er den værste fjende kulden, som kun Rose overlever. I action-adventure film som Jan De Bonts *Twister* (1996) og Robert Zemeckis' *Contact* (1997), med henholdsvis Helen Hunt og Jodie Foster som kvindelige action-helte, er handlingen koncentreret om udforskningen af unge kvinders tanker og følelser: i *Twister* er det ægteskabet der er på spil, i *Contact* er det forholdet til forældrene.

Forgængerne til disse film er de utroligt populære pige-adventureromaner fra begyndelsen af det tyvende århundrede f.eks. L. Frank Baums *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) og J.M. Barries *Peter Pan* (roman 1904, skuespil 1911) (Krämer:113). I *Titanic* lykkedes det at appellere til det kvindelige action-publikum ved at kombinere traditionen fra eventyr- og adventure-historier med en kvindelig hovedperson med elementer fra succesfulde action og science fiction film (8). Men også i den konkrete fysiske fremtoning som Rose får i *Titanic*, er der reminiscenser af f.eks. Wendy i Walt Disneys tegnefilm *Peter Pan* (Hamilton Luske, 1953) - Wendy, der kun iført sin natkjole af Peter Pan føres svævende hen over London, mens hun synger "You can fly". Ligesom Rose, i *Titanics* forstavn sammen med Jack, der hviskende synger til hende: "Come Josephine, my flying machine, up she goes, up she goes". I en vis forstand kan Jack også ses som en Peter Pan-figur, en romantisk eventyrer der aldrig bliver voksen (og i *Titanic* er det, fordi han dør). Roses klæder i action- og katastrofe-delen i *Titanic* minder også om Wendys hvide og lyseblå natkjole. Rose har en let aftenkjole på, først dækket af en rosa hellang jakke, men den ryger af i farten og så er

hun iført en hvid kjole i Empire-snit, med lysviolet ærmer og lyserødt bånd om livet. Ikke det gængse action udstyr; det associerer snarere til skrøbelig romantisk kvindelighed-stereotypen. Men virkningen af Roses handlinger bliver så meget mere kraftfuld og troværdig - en understregning af hendes personlighed som stærk og følelsesfuld heltinde. Sammenligningen med en af filmhistoriens største heltinder, nemlig Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) i Victor Flemings *Gone with the Wind* (1939, *Borte med blæsten*) ligger lige for: Begge er de unge kvinder der udsættes for ekstrem modgang, som kræver, at den gældende norm for kvindelig opførsel overskrides, for simpelthen at overleve, men også for at få opfyldt personlig ambition og for at finde kærligheden. Begge film er historiske melodramaer med action og spektakulære scener, og uden en lykkelig slutning. Og begge film er nogle af filmhistoriens største succeser nogensinde (9).

**You jump, I jump.** Rose har befriet Jack, og de kæmper for at nå op på dækket igen, men da de vil videre er tredje klasse-opgangen afspærret af et gitter - endnu en prøvelse: Jack og hans to venner Tommy og Fabrizio får ved fælles hjælp brudt gitteret ned. Nu indfinder panikken sig, orkestret spiller Orfeus, og Rose er endnu engang heldig at få en plads i en redningsbåd. Kvinder og børn først, var som bekendt ordene. Cal er tilstede og giver hende sin overfrakke på. Jack og Cal knytter en kort forbindelse ved samstemmen - de at overbevise Rose om, at også Jack kommer med i en redningsbåd sammen med Cal. Da redningsbåden fires ned, og Rose holder blikket fast på Jack, fjernes reallyden og kærlighedstemaet anes i spinkle toner som for at markere, at dette



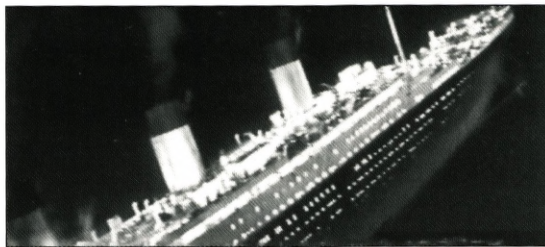
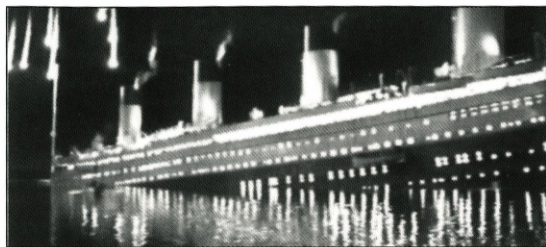
er den sidste afsked mellem de to elskende. Billederne er i svag slow motion, og da redningsbåden nærmer sig vandet, springer Rose tilbage på Titanic. Gys - for vi har for lidt siden fået at vide af Andrews, at der er mindre end en time til at skibet synker. Rose løber afsted for at finde Jack. De forenes på den store trappe: "You jump, I jump - remember" siger Rose. Cal er fulgt efter dem, tager Lovejoys pistol og forsøger at ramme dem begge, men det lykkes dem at flygte. Og da Cal opdager, at han står i vand til livet, begiver han sig også tilbage på dækket. De flygter ned i skibet igen, og forsøger, efter at have forsikret sig om Cals bortgang, at komme op på dækket igen. På vejen ser de en lille dreng og forsøger at redde ham, som katastrofe-genren kræver det og som de gode mennesker, de er. Hans far kommer pludselig løbende og tager fornærmet sønnen i sine arme, men løber i den forkerte retning, trods Jacks og Roses advarsler, og dræbes af den kraftige bølge, der bryder igennem skibsvæggen. Rose og Jack undgår med nød og næppe selv at blive ramt ved at kaste sig ind i en sidegang. En dynamisk action-sekvens, som vises i slow motion, med et totalbillede af Rose og Jack der løber og den fremstormende vandmasse lige bagved, mens lyset blinker, fordi strømmen er ved at gå og skibet er ved at synke. Den sidegang som blev deres redning viser sig at være aflåst af endnu et gitter (endnu en prøvelse); en purser løber forbi, forbarmer sig over dem og vil låse gitteret op, men taber nøglen og løber selv for livet. I absolut sidste øjeblik, inden vandstanden når loftet, får de fat på nøglen, låser sig ud og kommer op på dækket. Cal har i mellemtiden fundet en lille pige, han kan 'bruge' og - som han siger til officeren der står ved redningsbåden - "I'm all she has", og så kommer han med. Hvor

Rose og Jack forsøger at redde den lille dreng af barmhjertighed, er Cals redning for egen vindings og overlevelses skyld.

I actionforløbet skabes spændingen ved bevidstheden (fra rammehistorien) om, at skibet synker kl. 2.20. Vi holdes ajour undervejs med oplysninger om, hvor lang tid der er igen eller med indklip af trap-pens ur. Spændingsskabende er også prøvelsernes karakter af 'last minute rescue': Rose der befrier Jack, inden han drukner fastlåst i sine håndjern; Rose og Jack, der sammen overvinder den ene af de to gitterporte, lige inden vandet når til loftet. De to gange Rose har muligheden for selv at komme med en redningsbåd, og hvor hun begge gange vælger Jack frem for en sikker redning. Begge situationer skaber spænding, fordi vi ved, at skibet går ned, og at hun overlever, men hvordan og hvad med Jack?

**Now there is something you don't see every day.** Nu synker Titanics første del, og vi ser de forskellige kendte ansigter en sidste gang: millionæren Guggenheim, der roligt på en stol med en cognac i sit stiveste puds lidt skræmt i blikket betragter de brusende vandmasser vælte imod sig, Astor, der holder fast ved gelænderet på den store trappe; ægteparret Straus, der ligger sammen på sengen i deres kahyt; en mor som putter sine to små med en godnathistoire; og orkesteret der omsider holder op med at spille. Ejeren Bruce Ismay vender ryggen til det synkende skib, han har sneget sig ned i en redningsbåd. Og den usynkelige Molly Brown (Kathy Bates) udbryder fra sin redningsbåd ved synet af det synkende, men stadig lysende skib: "Now there is something you don't see every day!". Vi bliver som tilskuere inviteret til at beundre Titanic, både som den oprindelige imponerende konstrukti-





Katastrofen indtræffer. Øverst til venstre: Titanic sender stadig nødraketter op i håb om snarlige undsætning. Øverst til højre: Agterenden stikker op, men lyset er stadig tændt og passagererne forsøger at flygte 'opad' fra vandmasserne. Nederst til venstre: Skroget knækker og agterenden flyder et kort øjeblik (nederst til højre), inden den også synker ned på havets bund. Rose og Jack kan skimtes midtfor (over 'a'-et i Titanic).

on og som det digitale special-effects-skabte monstrum til filmen (Lubin:32).

Og så foldes de spektakulære destruktionsbilleder ud. Først knækker Titanic over på midten; den forreste del synker mod havets bund, mens den tilbageværende halvdel stadig flyder. Derpå tipper også denne del således, at agterenden står lodret op et kort stykke tid, inden også den synker tilbunds. Set indefra sprænger vandet sig vej gennem skibets indre korridorer, tallerkener falder ned fra hylder, og udefra, hvor passagerer rutsjer, falder og springer for livet og i havet i hobetal. Den lysende luksusliner spejles i det blikstille hav. Iren Tommy bliver skudt, da han forsøger at komme med en redningsbåd, og Fabrizio ifører sig hans blodige redningsvest, men knuses senere under en af skibets enorme skorstene. Rose og Jack løber mod skibets agterende, og som tilskueren ved fra den digitale rekonstruktion, er det den del af skibet som holder sig

længst oven vande.

De fleste forsøger at redde sig ved at holde sig til skibet, men det bliver stadig sværere, da agterenden tilsidst står lodret i vandet. Jack og Rose klamrer sig til skibets ræling og Jack instruerer Rose i, at når skibet går ned og lige før de rammer vandets overflade er det vigtigt, at de tager en dyb indånding og forbereder sig på at svømme opad, for at undgå suget fra skibet. De aftaler, at de skal holde fast i hinanden, ikke slippe. Men alligevel kommer Rose alene op til overfladen, en anden passager forsøger at holde sig oven vande ved at presse hende ned. Jack kommer til undsætning og slår ham ud, og får Rose til at svømme videre. De finder en vragedel, som kun har plads til hende. Luften er kold og vandet er endnu koldere, og Rose har en realistisk fornemmelse af, at de nok ikke overlever. Derfor siger hun til Jack at hun elsker ham. Men Jack fastholder, at det endnu ikke er tid til at sige farvel, at han



er sikker på, at hun nok skal overleve og at det bedste der er hændt ham var, at han vandt billetten til Titanic. Til det sidste er Jack Roses støtte og læremester i livets opretholdelse. På den vis får Jack i sin sidste time markeret over for Rose, at han gennem sin kærlighed til hende også har levet sit korte liv fuldt ud og uden fortrydelse: Underforstået, at hun ikke skal have dårlig samvittighed over at overleve - en fuldendt gentleman til det sidste. Jack og Rose på vagtstykket omgivet af hundredvis af flydende medpassagerer i det sortblå blikstille hav, døde af kulde, er endnu et af filmens dystre og uforglemmelige billeder af skibskatastrofen.

**Skibskatastrofer og pludselig død.** Ifølge den gængse katastrofefilm skulle man have forventet, at Jack som mandlig helt og stjerne i filmen have overlevet, som det f.eks. er tilfældet i John Guillermin & Irwin Allens *The Towering Inferno* (1974, *Det tårnhøje helvede*) og Mark Robsons *Earthquake* (1974, *Jordskælv*) med henholdsvis Paul Newman og Charlton Heston (Lubin:112). På en anden led er *Titanic* faktisk også en anderledes katastrofefilm, fordi man ikke sædvanligvis ser massedød i den genre. I 1990'erne skal man snarere kigge på science fiction film, f.eks. Roland Emmerichs *Independence Day* (1996) og Mimi Leders *Deep Impact* (1998), hvor millioner af mennesker udslettes. En anden parallel er frygten for natur og teknologi. Det er overlevelsesfortællinger, hvor truslen kommer fra miljøet/naturen og ikke mindst den menneskelige skrøbelighed (i *Independence Day* er det de fremmede fra rummet, der er truslen). Men *Deep Impact* (her er det en enorm bølge) og *Titanic* bliver begge eksempler på populariseringer af millenniummyten, forstået som forudsigelsen af

katastrofer og evnen til at overleve disse gennem selvstændighed og personlig styrke (Negra:221). I et filmhistorisk perspektiv har det ofte været i den historiske film og/eller krigsfilm at massedød skildres på film, f.eks. i Cecil B. DeMilles Bibel-film *The Ten Commandments* (1956, *De ti bud*), hvor flere hundrede egyptere lider druknedøden i Det Røde Hav, men også *Gone with The Wind*. F.eks. i sekvensen, hvor Scarlett søger sin Ashley blandt hospitalets mange sårede; da hun går ud derfra viser det sig, da kameraet med et crane-shot svinger op i fugleperspektiv, at der er yderligere hundredvis af sårede og døende sydstatssoldater som ligger på rad og række på Atlantas bare jord. Ashley er bare én blandt mange andre. I denne ene kamerabevægelse bliver Scarletts personlige historie til en del af den store historie om Den Amerikanske Borgerkrig. Men massedød optræder også i nyere historiske krigsfilm, senest den realistisk skildrede nedslagtning af de allieredes soldater ved landgangen i Normandiet under Anden Verdenskrig i begyndelsen af Spielbergs *Saving Private Ryan* (1998).

Men for at vende tilbage til virkeligheden, så kan det moderne menneske, i sin egenskab af turist, også komme ud for at se sin fornøjelsesrejse transformeret til massedød. Det er skam ikke forbeholdt hverken fiktionen eller fortiden. Aktuelle sammenligninger med uforudsete skibs- og flykatastrofer, der har krævet mange passagerers liv er f.eks. TWA-flyet der eksploderede i luften i 1996, og i Europa har vi haft ulykken, da færgen Estonia i 1994 sank og 852 mennesker omkom. Fiktionaliseringen af aktuelle katastrofer har på det seneste udmøntet sig i en planlagt filmatisering af netop Estonia-tragedien: I november 2000 oplyste pressen, at Julia Ormond og Martin Sheen skulle





*Stairway to heaven.* Øverst til venstre: Roses dokumentation for sit selvstændige og levede liv. Rose sover ind og ser sit sidste drømmesyn (øverst til højre). I en overtoning fra vraget (nederst til venstre) til et drømme-Titanic i sin fordumspragt, kulminerende i den afsluttende forening med Jack på den store trappe (nederst til højre), hvorpå billedet går i hvidt.

spille hovedrollerne i en dansk-finsk-produceret spillefilm om Estonia-forliset med titlen *Code: Baltic Storm*. Af hensyn til de pårørende vil filmen fokusere på pressens mistro over for politikere og myndigheder (Berlingske Tidende 11.11.2000).

I sin artikel "Titanic, Survivalism and the Millennial Myth" kan Diane Negra konkludere, at katastrofefortællinger, hvadenten de foregår i fortiden eller i nutiden, kan forsikre os om, at vores tillid til teknologi stadig er rationel, ved at benytte nye special effects-teknologier til at visualisere katastrofen og ved at skildre muligheden for at overleve den (Negra:236).

**Stairway to Heaven.** *Titanic* har to symbolske lokaliteter på skibet, den første er, som allerede nævnt, skibets forstavn, og den anden er den store trappe, der udover den indlysende upstairs-downstairs symbolik også bliver mødested for Rose og

Jack i flere omgange: Første gang da Jack venter på Rose efter at han er inviteret til middag på første klasse som tak for sin redning af Rose, da hun vil begå selvmord. Her ser Rose tydeligt overrasket og betaget ud over at se Jack i sit stiveste puds (lånte fjer fra den venlige Molly Brown), og da han kysser hende på hånden, kommenterer Jack straks, at det har han set en mand gøre på film engang (i en Nickelodeon) og har altid drømt om at gøre det. Den replik er med til at placere Jack som en moderne ung mand, der også har sit sammenligningsgrundlag i filmen tilfælles med *Titanic*-filmens publikum. Efter middagen giver Jack en lille billet til Rose: "Make it count, meet me at the clock". Rose går tøvende op ad trappen, hvor Jack står med ryggen til; idet han vender sig om, smiler han til hende og spørger, om hun er klar til at gå til en rigtig fest.

Trappen bliver også stedet, hvor Jack og



Rose finder hinanden, efter at hun for anden gang hopper fra en redningsbåd for at være sammen med ham. Det er også omkring trappen, at Cal følger efter de to for om ikke at fange Rose så at dræbe hende og/eller Jack. Glaskuplen over trappen ser vi senere blive knust af vandmasserne, da skibet går under. Men også filmens afsluttende scene finder sted på trappen: Den gamle Rose går ved nattetide i sin lysende hvide natkjole og med rød-malede tånegle til agterenden af forskerskibet Keldysh og hen til rælingen, hun åbner sine foldede hænder og dér ser vi Heart of the Ocean, den kostelige diamant. Klip til Rose på Carpathia i 1912, hvor hun finder diamanten i lommen på frakken, som Cal gav hende på i redningsbåden, hvor hun jo også præsenterer sig som Rose Dawson. Klip til den gamle Rose ved rælingen på forskerskibet. Det var også ved Titanics agterende, at Rose mødte Jack første gang; og med et lille gisp lader hun smykket falde i havet. Som for at sende en sidste kærlig hilsen til Jack om, at hun ikke har glemt ham, men at han har været hos hende lige siden de skiltes ad og har givet hende et smukt og lykkeligt liv. Klip til Roses kahyt, hvor vi ser hendes fotografier tæt på: Rose der rider i vandkanten ved Santa Monica Pier, Rose som pilot, som glamourøs skuespillerinde - et fuldt og aktivt levet liv - som Jack åbnede for hende. Signifikant er det, at vi ikke ser Rose med børn og mand, de ses heller ikke på fotografierne, en markering af, at det er det som Jack hjalp hende med at opnå, nemlig hendes selvstændige liv som fri kvinde, der var det vigtigste for hende.

Til sidst ser vi Rose dø i fred og i et drømmesyn forenes hun med sin Jack på Titanic. Derpå ses vraget fra stævnen og så glider kameraet hen ad dækket, og ganske

langsomt overtones der til Titanic anno 1912, og kameraet drejer ind ad døren til den store trappe, dørene åbnes af to tjenere og Rose træder ind klædt i hvid brudeagtig kjole, Jack står også her ved uret i sit eget tøj, og klokken er 2.20 (tidspunktet, hvor Titanic sank). Han vender sig om og smiler til Rose. Omkring dem er fyldt af mennesker samlet fra alle klasser, Fabrizio og Tommy, Molly Brown og John Jacob Astor og Thomas Andrews, men ikke Cal, Lovejoy og Roses mor. Jack og Rose forenes i et kys, mens alle klapper, og kameraet drejes op i glaskuplen og der overtones til hvidt og filmen er slut. Denne utopiske forening forbinder samtidig de væsentligste fascinationspunkter ved filmen, nemlig kombinationen af den 'virkelige' historie om Titanics katastrofale forlis, dokumenteret med autentiske billeder, og en fiktiv kærlighedshistorie. Ligesom virkelighedens RMS Titanic kom til at udtrykke samtidens konflikter og bekymringer for fremtiden, så er det også en af kvaliteterne ved filmen *Titanic*. Kærlighedshistorien giver katastrofen en menneskelig dimension, og katastrofen giver parrets kærlighed en mytisk dimension (Krämer:117). Der trykkes på alle de rigtige emotionelle knapper, men i et filmsprog der poetisk sammenfletter fordybelse og action, altmodisch Hollywood-Golden-Age æstetik og frapperende state-of-the-art-special effects.

"It's been 84 years and I can still smell the fresh paint"; det er sådan Rose begynder sin historie, med en moderne Madeleinekage-erindringssansning à la *På sporet efter den tabte tid* knyttes forbindelsen til Titanic og fremstillingen af Roses personlige historie troværdigt sammen. James Camerons monumentale film kommer derved til at fremstå både som en film om en kvindes selvstændiggørelse, og



i miniformat som en fortælling om udviklingen i kvindens status i det 20. århundrede. Men det bliver også en iscenesættelse af en katastrofebevidsthed, som selv ikke det 21. århundrede kan befri os fra - tværtimod.

### En forestilling om det 20. århundrede?

Det gode skib RMS Titanic er kilde til mange forskellige fiktioner, brugt som symbol på teknologisk hyperoptimisme, kapitalismens overmod og classesamfundets fortsatte eksistens og polarisering for blot at nævne nogle få. Men en af de overordnede grunde til Titanics stadige fascination er menneskets behov for at skabe mening (10). Forliset i sig selv havde ingen mening, men som begivenhed giver det anledning til at overveje eksistentielle spørgsmål: Hvad ville jeg have valgt at gøre i den situation? I lærebogen *Medier og Kultur* (1996) af Kirsten Drotner m.fl., bliver Titanics historie brugt som eksempel på en begivenhed, der bliver genfortalt med en rituel funktion og dermed også et eksempel på det moderne forhold mellem kultur og medier: "At tilskrive en begivenhed, såsom Titanics forlis, personer som de overlevende eller en hel samfundsnorm, mening er at skabe kultur" (Drotner:10). Det rituelle som kommunikeret mening giver "anledning til en fælles oplevelse og måske et større fællesskab. Moderne kultur- og kommunikationsformer har i en række henseender overtaget religionens funktion i folks liv" (s. 10). Titanics fascination, eksponeret gennem sine mange fiktioner, iscenesætter dette behov for mening, og tilfredsstillende det gang på gang. Forliset har mytologisk status; det er blevet et symbol på historiens uforudsigelighed og teknologiens fejlbarlighed. Emner, der stadig har relevans for millennium-mennesket, og dermed bliver

Titanic-katastrofen også en begivenhed, som vi stadig har brug for i vores forståelse for, fascination af og forestilling om det 20. århundrede - her i det 21. århundrede.

### Noter

1. Citaterne fra Mikael Wiehe og Bob Dylan er gengivet efter Bo Green Jensens artikel "Titanic" i Weekendavisen.
2. I 1963 blev selskabet Titanic Historical Society stiftet, på dets hjemmeside kan man se fotografier fra deres museum, bestille bøger om Titanic og relaterede emner. Se: [www.titanic1.org](http://www.titanic1.org). Hvis man er yderligere interesseret, kan man abonnere på deres publikation *The Titanic Commutator* der udkommer fire gange årligt. De dedikerede Titanic aficionados må selvfølgelig besøge deres museum i Indian Orchard, Massachusetts, der, som de udtrykker det, består af "pre-discovery" effekter (dvs. fra før 1985, hvor vraket blev fundet) og diverse memorabilia fra Titanic og hendes to søsterskibe Olympic og Britannic.
3. Informationen stammer fra den ikke altid 100 % korrekte International Movie Database ([www.imdb.com](http://www.imdb.com)).
4. Se s. 352 in Peter Schepelern (red.) (1995): *Filmleksikon*. Munksgaard-Rosinante: København.
5. Andrea S. Walsh om "The Women's Film" in Gary Crowds (red.): *The Political Companion to American Film*. (Lake View Press: Chicago), s. 485.
6. Fabrizio finder faktisk kortvarig lykke på Titanic i mødet med den yndige skandinaviske emigrant Helga Dahl, spillet af den danske skuespiller Camilla Overby Roos. Hun har tidli-



gere spillet en mindre rolle bl.a. i David Lynchs tv-film *Hotel Room* (1993). Men deres forelskelse er tydeligvis en sidehistorie, der er skåret væk i den endelige version af *Titanic*. Helga ses i korte glimt ved dansen på tredje klasse; da Rose og Jack hænger i rælingen og agterstavnens står lodret, ser vi hende udveksle blikke med Rose og falde skrigende i havet; og i den afsluttende trappescene er hun ved Fabrizio's side.

7. Jacks tegninger: Det er tydeligt, at tegningen af Rose er udformet i en anakronistisk stil som Lubin karakteriserer som typisk for reklametegninger i slutningen af det 20. århundrede (den er tegnet af James Cameron selv!). Valget af en stil, der selvom man ikke er kunstkender, 'træder ved siden af', kan undre, når filmen ellers gør så meget ud af at være præcis i alle historiske detaljer. Jacks skitser ligner kopier af kendte fotografier, men fra forskellige perioder, f.eks. Alfred Stieglitz's *Georgia O'Keefe: A Portrait of Hand and Breasts* (1919) og Brassai's 'Bijou' of Montmartre (1935) (Lubin:57).
8. At have en kvindelig actionhelt giver ikke altid en film succes, jf. Renny Harlins *Cutthroat Island* (1995, *Djævløen*) og *The Long Kiss Goodnight* (1996).
9. *Titanic* havde 16.3.1998 indtjent 1.8 milliard dollar i billetindtægter, og *Gone with the Wind* havde tjent knap 400 millioner dollars, men hvis der justeres i forhold til inflationen bliver det til 3.7 milliarder dollar, ifølge [www.guinnessrecords.com](http://www.guinnessrecords.com).
10. Se s. 10 in Drotner, Kirsten & Klaus Bruhn Jensen, Ib Poulsen, Kim Schrøder (1996): *Medier og kultur. En*

*grundbog i medieanalyse og medieteor.* Borgen/Medier: København.

## Litteratur

- Bainbridge, Beryl (1996): *Every Man for Himself*. Abacus: London
- Ballard, Robert D. (1987): *Jagten på Titanic. Beretningen om fundet og udforskningen af historiens mest berømte skib*. Haase & Søns Forlag: København (1997).
- Bjørnvig, Thorkild (1959): *Figur og ild*. Gyldendal: København.
- Bjørnvig, Thorkild (1966): *Vibrationer*. Gyldendal: København.
- Bordwell, David & Kristin Thompson (1994): *Film History*. McGraw-Hill, Inc.: New York
- Collins, Jim (1995): *Architectures of Excess*. Routledge: London & New York
- Dansk Litteraturhistorie* Bind 8 (1985) Gyldendal: København.
- Demenok, Artem (1998): "Restauriert: In Nacht und Eis (D1912, R:Mime Misu)" in *Filmblatt*, Nr. 99 - Winter 1998/99.
- Drotner, Kirsten & Klaus Bruhn Jensen, Ib Poulsen, Kim Schrøder (1996): *Medier og kultur. En grundbog i medieanalyse og medieteor.* Borgen/Medier: København.
- Engberg, Marguerite (1977): *Dansk Stumfilm II*, Rhodos: København
- Enzensberger, Hans Magnus (1980): *Titanics Undergang*. Gyldendal: København
- Haastrup, Helle Kannik (1999): "Scream - an Intertextual Tale" in *Sekvens: Intertextuality and the Visual Media*. Institut for Film- & Medievidenskab: København.
- Jensen, Bo Green (1998): "Titanic" in *Weekendavisen* (2.-8.1.1998)
- Jerslev, Anne (1997): "Evergreen?"

- Kærlighedsmelodramaet i 90'erne", in Kosmorama nr. 219.
- Keller, Alexandra (1999): "Size Does Matter": Notes on Titanic and James Cameron as Blockbuster Auteur", in Sandler & Studlar.
- Krämer, Peter (1999): "Women First: Titanic, Action-Adventure Films, and Hollywood's Female Audience" in Sandler & Studlar.
- Kuntz, Tom (red.) (1998): *The Titanic Disaster Hearings. The Official Transcripts of the 1912 Senate Investigation*. Pocket Books: New York
- Lehman, Peter & Susan Hunt (1999): "Something and Someone Else": The Mind, the Body, and Sexuality in Titanic" in Sandler & Studlar.
- Lord, Walter (1955): *En nat man husker*. Haase Paperback: København (1997)
- Lubin, David M. (1999): *Titanic*, BFI Publishing: London
- Modleski, Tania (1987): "Time and desire in the woman's film" in Christine Gledhill (red.): *Home is Where the Heart Is*. BFI Books: London
- Nash, Melanie & Martti Lahti (1999): "Almost Ashamed to Say I Am One of Those Girls": Titanic, Leonardo DiCaprio, and the Paradoxes of Girls' Fandom" in Sandler & Studlar.
- Negra, Diane (1999): "Titanic, Survivalism and the millennial Myth" in Sandler & Studlar.
- Parisi, Paula (1998): *Titanic and the Making of James Cameron*. Newmarket Press: New York
- Sandler, Kevin S. & Gaylyn Studlar (red.) (1999): *Titanic. Anatomy of a Blockbuster*. Rutgers University Press: New Jersey
- Schepelern, Peter (1981): *Film og genre*. Gyldendal: København
- Schepelern, Peter (1999): *Af samme forfatter. 99 fiktioner*. Rosinante: København
- Stringer, Julian (1999): "The China had never been used": On the patina of perfect images in Titanic" in Sandler & Studlar.
- Twentieth Century Fox (1997): *James Cameron's Titanic*. Macmillan Publisher LTD: London
- Tybjerg, Casper (1997): "1910-19: Spekulanter og himmelstormere" in Kosmorama, nr. 220.