



The Bridges of Madison County

Evergreen? Kærlighedsmelodramaet i 90'erne

Utopien om den store kærlighed som fundamental menneskelig bestemmelse lever stadig i 90'ernes melodrama. Artiklen behandler bl.a. *The Bridges of Madison County*, *The English Patient* og *Breaking the Waves*.

Det klassiske filmmelodrama om den store kærlighed er ofte en tragisk fortælling om manden og kvinden, der ikke levede lykkeligt til deres dages ende. Det er historien om den ufuldendte kærlighed, om kærligheden ved første blik, der sjældent giver de elskende mulighed for at stirre hinanden dybt i øjnene i mere end et kort sekund. Historier om dem, der var bestemt for hinanden, men som bliver tvunget til at leve, som om

øjeblikket er en evighed. Fortællinger ikke bare om kærligheden til døden, men om kærligheden i døden.

„We'll always have Paris“, siger Humphrey Bogarts Rick trøstende til Ingrid Bergmans Ilsa i slutningen af *Casablanca* (1942), da de skal sige farvel til hinanden i lufthavnen. Bemærkningen er emblematiske for opfattelsen af kærligheden i disse melodramaer. Følelserne er „larger than life“ og

varer evigt - i mindet. Der kan den store kærlighed holdes hellig og uforanderlig, fordi den aldrig bliver udsat for realitetsprøven. Realiteten er i det hele taget suspenderet i melodramaet; det hverdagsligt nivellerende er elimineret i disse fortællinger, i hvilke kondenserede følelsesmæssige højdepunkter følger efter hinanden som perler på en snor. Eventyrene er iscenesættelser af fantasier om en kærlighed, der formår at transcenderer hverdagslivets banaliteter, og de mange unhappy endings tilbyder publikum ubegrænset fantasiaktivitet, uanede lystfyldte muligheder for at forlænge oplevelsen og digte videre - på historier om, hvordan det kunne have været - hvis bare. For som Steve Neale (1986) gør opmærksom på: „An ‘unhappy’ ending may function as a means of satisfying a wish to have the wish unfulfilled - in order that it can be preserved and re-stated rather than abandoned altogether“ (21).

The Bridges of Madison County som moderne melodrama. Clint Eastwoods *The Bridges of Madison County* (1995, Broerne i Madison County) er en nutidig fortælling om den store umulige kærlighed med klare melodramatiske træk. Den er et interessant eksempel på et 90'ermelodrama, fordi filmen både skriver sig ind i og dekonstruerer melodramagenren: På en gang er *The Bridges of Madison County* en følelsesmættet kærlighedshistorie skåret over „for-sent-hedens“ læst og blottet for 90'ernes modus par excellence, ironien - antitesen til den melodramatiske modus - samtidig med at den er sig bevidst, at det klassiske melodramas patosfyldte iscenesættelse af, hvordan kærlighedsmødet altid indeholder det kærlighedstab i sig, som sætter den personlige histories ur i stå, er en saga blott i en tid båret af selv-refleksivitet og personlighedens dynamiske udvikling som idealforestilling.

Et sted i filmen siger Meryl Streeps figur Francesca præcis, hvad det handler om, da hun har besluttet sig for ikke at forlade sin familie og drage med den store kærlighed, fotografen Roy, som med melodramatisk præcision og skæbnebestemthed tilfældigt kom til hendes hus for at spørge om vej præcis den dag, hvor hun for allerførste gang i sit ægteskab var alene hjemme. Hun ved, at den eneste måde at bevare det store, de har haft på, er at skilles fra ham, for hun vil ikke kunne undgå at bære sin fortid og det, hun ikke kan opfatte som andet end svigt, med sig. Hvis hun forlader familien og følger ham, vil deres kærlighed uundgåeligt visne. Og da Francescas børn efter hendes død læser hendes dagbøger, viser det sig, at kærligheden til fotografen Roy har fulgt hende til dødens dør - i mindet og på afstand. Ikke en dag er gået, uden at hun har tænkt på ham, skriver hun - og hun forlanger at få sin aske spredt fra den gamle overdækkede træbro, som var den direkte grund til at han i sin tid kom forbi hendes hus.

Som i det klassiske melodramas storhedstid i 30'erne og 40'erne er det i *The Bridges of Madison County* tilfældet, der bringer de elskende sammen. Og tilfældet er her, såvel som både i det klassiske melodrama og i tragedien, det samme som skæbnens fuldbyrrelse i et menneske, som Roy formulerer det, da han siger, at han nu forstår, at han har brugt hele sit liv på at komme frem til Francesca. Men i modsætning til i 30'erne og 40'erne er det ikke grumme tilfældigheder, der skiller de elskende ad i denne 90'erfilm, for de er i stand til at hæve sig op over deres møde og deres vilkår, kigge på begge dele og træffe et valg. Den nærværd midaldrende Francesca har gennemtænkt sin fremtid og ved, at hun har en fortid, et liv hun ikke kan løbe fra. Hun giver afkald, fordi hun ved, at kærligheden ikke er noget evigt og uforanderligt, og derfor lader hun

den bevidst blive ved de få dage i og omkring sit hjem i Madison County. Hele pointen ved det klassiske melodrama, derimod, er, som i *Casablancas* slutning, at iscenesætte en fantasi om kærligheden som evig og uforanderlig. Derfor reflekterer aktørerne ikke i disse film. De er ikke i stand til at vælge, men er beskrevet som brikker i et skæbnens puslespil, hvis færdige billede de, som oftest i modsætning til tilskuerne, ikke kan se. Hvor Francesca tager ansvaret for sit liv og siger, at det, hun har gjort indtil nu, har nogle konsekvenser, opererer det klassiske filmmelodrama med uafvendeligheden som livsprincip. „If only I had known“ - eller „If only“ noget andet er derfor en genkommende replik i disse film. Mistimingen er den melodramatiske figur, gennem hvilken skæbnebestemmelsen artikulerer sig, og ofringen er den gerning, hvori den sande dyd viser sig. Men når Francesca først efter sin død fortæller sine børn sandhe-

den om sit liv, er det ikke fordi hun har ofret sig for sit ægteskab og sine børn. I den forstand underlægger hun sig ikke en social morals bud eller tænker på sin mand. Men hun ræsonnerer sig smertefuldt frem til, hvad der er det eneste mulige. Hvis kærlighedens fylde skal bevares, er tabets tomhed en uundgåelighed.

Tårer som den følelsesmæssigt/kropslige reaktion på kærlighedsmelodramaet er et resultat af en specifikt melodramatisk iscenesættelse af denne spænding mellem fylde og tab. Tårer er for-sent-hedens kropslige reaktion. Vi græder, siger Steve Neale (1986), når den ønskede forening mellem to af fiktionens karakterer sker for sent (med slutningen af *Imitation of Life* (1958) som det berømteste eksempel), eller hvis foreningen - forstået ikke bare som de elskedes forening men også som karakterers opnåelse af en fælles viden eller forståelse af et begivenhedsforløb (Neale taler om „coincidence of points of view“) - trækkes ud: „Tears can come whether the coincidence comes too



late or just in time, provided there is a delay, and the possibility, therefore, that it may come too late" (ibid.) - som i slutscenen i Chaplins *City Lights* (1931), hvor den unge pige efter at have fået synet igen endelig finder ud af, hvem hendes velgører var - ikke ved at se men ved at erindre en berøring.

Patos er det for kærlighedsmelodramaet så signifikante følelsesmæssige leje, og det er især denne modus melodramakritikerne har hånet. Patos diskuteres også i den feministiske filmteoretiker Mary Ann Doanes bog om 40'ernes kvindefilm, *The Desire to Desire* (1987). Doanes teoretiske udgangspunkt er, at det eneste disse klassiske fortællende film(melodramaer) tilbyder den kvindelige tilskuer er en narcissistisk overidentifikation med billedet af sin lige, og derfor beskriver hun patoselementet, der suger tilskueren ind i fiktionen, som intet mindre end „a kind of textual rape“ (95). Min pointe er heroverfor, at patos ikke blinder øjet, og at patos ikke har noget med masochisme at gøre: Patos aktiverer dels igennem identifikationen en fundamentalt human følelse, nemlig medfølelsen - som, vel at mærke, ikke er det samme som medlidenhed - og patos er dels ikke en frit i luften svævende følelsesfuldhed, men, som den klassiske retorik siger det, gennem patos bevæges følelserne som en integreret del af både ethos - at vinde tilhørernes velvilje - og logos, at argumentere overbevisende for sandheden¹; stærke følelser kan af taleren fremkaldes hos tilskueren „for gennem dem at påvirke deres mening“ (Fafner 1977: 37). Patos som melodramatisk effekt inviterer til indlevelse og identifikation med både „taberen“ - der alligevel kan blive vinder - nemlig i selvindsigt - og „den/det tabte“, der kan være gået af med den moralske sejr. På baggrund af medfølelsens identifikation og på trods af aktørernes afmagt indeholder kærlighedsmelodramaets patos en næsten

etisk opfordring til tilskueren om ikke at iscenesætte sig selv som aktør i en melodramatisk fiktion. På en gang vækker det tårerne og kan synes på meget ikke-melodramatisk vis at opfordre til ikke blot passivt at give sig ind under noget, der kan kaldes skæbne.

Patos iscenesættes gennem for-sent-hedens historier, og netop fordi det er for sent og aktørens slutsituation er ensomhedens kan patos beskrives som den ikke verbaliserede eller ikke verbaliserbare smerte; patos er således udtryk for en fundamental ensomhed. Patos indeholder også en tavs erkendelse af tabet, ofte iscenesat i billeder af et smertefyldt erindrende ansigt; derved peger disse patosfyldte scener, hvor personen får øje på mønstret i det væv, der til sammen udgør hans skæbne, fortolkende tilbage på det melodramatiske forløbs start og midte.² Patos iscenesættes ofte som en tavs refleksion, der også giver tilskueren mulighed for at tænke. Patos og sentimentalitet er derfor ikke det samme. „I sentimentaliteten er der ingen erkendelse“ siger teologiprofessor K.E. Løgstrup (1961) i sit store essay om „Filmens suggestionskraft“. Patoselementet, derimod, inviterer tilskueren til at hæve sig over begivenhedsforløbet og kigge på det skæbneforløb, der ligger under det som andet og mere end blot uforklarlig skæbne påført aktørerne udefra. Patos i *The Bridges of Madison County* ligger tilsvarende ikke i Francesca og Roys refleksioner over deres forholds fremtid, men i de ikke-verbale men kropsligt meget mere sigende udtryk for den smertelige erkendelse af adskillelsens nødvendighed.

Peter Brooks opfatter i *The Melodramatic Imagination* (1985) melodramaet som tragediens afløser i moderniteten; men filmmelodramaet kan også karakteriseres som populærkulturens pendant til tragedien, eller, som Thomas Elsaesser (1987) har sagt det:

„In the Hollywood melodrama characters made for operettas play out the tragedies of mankind“ (67). Såvel melodramaet som tragedien opererer med skæbnebestemtheden. Den vigtigste forskel mellem de to genretyper er, at i tragedien er skæbnen part i et spil mellem og med fundamentale etiske principper, mens kampen mellem „det gode“ og „det onde“ i melodramaets polariserede univers er transformeret til personlige følelsesmæssige dilemmaer.³ Genrens handlingsrum er følelserne, og det geografiske rum er blot den nødvendige kulisse omkring disses udleven.

Tania Modleski (1987) har sagt, at melodramaet handler om at bevæges uden at bevæge sig. Fortælle-mæssigt går mange af melodramaerne da også i ring; de har en rammehistorie og er hovedsageligt fortalt i tilbageblik - lige som *The Bridges of Madison County*; derfor er tilskueren også helt fra starten klar over kærlighedshistoriens udfald. Melodramaet er ikke interesseret i at fortælle en logisk fremadskridende historie, men har enten en elliptisk struktur, således at store tidsmæssige perioder uden videre forklaring springes over, eller også gennemløber to personer hele deres liv på få dage. Interessant nok er det også lige præcis denne melodramagenrens følelsesmæssigt rammende tidsligt komprimerede, historieløse logik, Clint Eastwoods Roy problematiserer, da han, på Francescas spørgsmål til hans barndom, svarer, at han ikke er sikker på, at han kan gennemføre at gennemleve et helt liv på 4 dage.

Består melodramaet af en perlerække af følelsesmæssige højdepunkter, er dets stil tilsvarende karakteriseret af excess, tydeligt overdeterminerede scener og indstillinger. Hvad der kan forekomme som næsten klodsede gentagelser eller pointeringer af handlinger og en overdrevent følelsesfuld musik er eksempler på den særligt melodramatiske

retorik, der kan synes svulstig men også følger sin egen logik af synliggørelse af sit polariserede univers. Alt vil siges, og det usigelige presser sig formende på, som f.eks. Francescas hemmelige dagbøger.

Peter Brooks taler i forbindelse med sin diskussion af 1800-tals teatermelodramaet om „stumme tekster“, en betegnelse der også kan bruges på filmmelodramaet. Når det betydningsfulde skal udtrykkes, er dramaets personer ofte ikke i stand til at tale, eller verbalsproget er ikke tilstrækkeligt til at formulere følelsernes dybde og omfang, lige såvel som det ikke er samtale men f.eks. skriftens stumme tale eller taktile erindringer, der bringer fortid og nutid sammen. Excessen er derfor en fortælle-mæssig måde at gøre opmærksom på, at der altid er mere at sige, end det, der kan udtales, og den melodramatiske musik kan excessfuldt formulere det, personerne ikke selv kan eller tør formulere (jf. også flere af artiklerne i Gledhill, 1987). Det at skrive et brev er et andet genkommende udtryk for denne verbalsprogets magtesløshed. Brevet kan fortælle et livs uudsagte historie - som Francescas brev til sine børn. Men det kan også i det klassiske melodrama lyde prægnant og patetisk: „I cannot write“.

Det nutidige melodrama som mentalt spejl. Kærlighedsmelodramaet - og melodramaets retorik - kan synes fuldstændig ude af trit med en nutidig kulturs fundamentale forestilling om relativitet, med (rolle)spillet som metafor for den sociale, politiske og personlige kommunikation, med forførelsen(s) spil som erstatning for begæret og med ironien som den distancens modus, der gennemsyrrer det æstetiske og som snarere appellerer til smilebåndet end til tårerne. I den forstand synes en instruktør som Pedro Almodóvar kongenial med 90'erne, idet flere af hans film kan ses som

kærligt ironiske pasticher på melodramagenren, f. eks. *Tacones lejanos* (1991, Høje hæle). Forlægget til *Tacones lejanos* er *Imitation of Life* (1959, Lad andre kun dømme), og Almodóvars film slutter som Sirks med en datters tårevædede afsked med sin afdøde mor. Men i modsætning til i Sirks „maternal melodrama“ er der i Almodóvars ingen patos, ingen tåreprovokerende forsent-hed og ej heller en datterlig kærlighed, der i sidste ende skal (be)vises, og dydsirethed der skal reetableres. Her er ingen absolutte dyder og laster og ingen ofring, der sætter noget på spil, men den melodramatiske struktur bruges til at iscenesætte et absurd og kompliceret spil mellem en mor, der uden videre forklaring forlader sin lille datter og et barn, der vil ty til hvad som helst for først at vinde sin mors fulde opmærksomhed - som at ombytte en stedfars medicin med sovepiller lige inden han skal

ud at køre - og dernæst at tage hævn over hendes svigt ved at gifte sig med og efterfølgende dræbe moderens elsker. Et andet udtryk for, hvordan ironi og patos er uforenelige som tekstlige modi er, at Almodóvar lader datteren, som er nyhedsoplæser i tv, kundgøre for alverden gennem det „kolde“ medium tv, at hun dræbte af kærlighed - og ved siden af hende i studiet sidder en anden kvinde - hendes mands elskerinde - som relativt uanfægtet oversætter hendes tårekvalte melodramatiske tale til tegnsprog. Den excessfulde kommunikation - et bogstaveligt udtryk for, hvad David Bordwell (1985) kalder melodramaets „tendency to be omniconnunicative“ (70) - er her et ironisk virkemiddel og meget langt fra den patosfyldte retoriks indlevelseshylde.⁴

Høje hæle



Ikke desto mindre er kærligheds(melo)-dramaet ikke forsvundet fra 90'ernes film-scene, ligesåvel som elementer af dets følelssprovokerende retorik indgår i en række af 90'ernes film. Men det gælder for både de nye melodramaer, som jeg vil tage op, og for andre film om den store kærlighed, at de - bortset fra *The Bridges of Madison County* - er forlagt til fortiden (f.eks. Jane Campions *The Piano* (1993), Martin Scorseses *The Age of Innocence* (1993, Uskyldens år), Edward Zwicks *Legends of the Fall* (1994, Legendernes tid) og Anthony Minghellas *The English Patient* (1996, Den engelske patient) eller til et både kulturelt og geografisk ud-kantsområde som Lars von Triers *Breaking the Waves* (1996).⁵ I modsætning til den seksuelle lidenskab, der lader til at trives godt i filmiske high tech miljøer, synes den store, den overskridende, kærlighed ikke at kunne iscenesættes i en nutidig ramme - med mindre det overskridende ligger i at kærligheden trodser incestforbudet som i Stephen Poliakoffs *Close My Eyes* (1991, Med lukkede øjne) - hvorfor disse melodramaer da også omvendt kan opfattes som et repræsentationernes spejl af en moderne kulturs mangel på passion og dens nivellerende følelsesliv og af nutidens forkærlighed for den ironiske modus som et udtryk for en omfattende berøringsangst, som socialpsykologisk alment træk.

Hvis det overhovedet skal være muligt at gestalte passionen, trækkes der på velkendte genreformler, for det første melodramaets cirkulære, stillestående tidsopfattelse (som i *The English Patient*) eller et geografisk rum hvor tiden synes at være gået i stå (som i *Breaking the Waves*), i stærk kontrast til en socialpsykologisk realitet i en nutidig bykultur, der, ikke mindst i kraft af den informationsteknologiske udviklings frenetiske løb, er struktureret efter en radikalt dynamisk logik. I et sådant kulturelt (film)rum er for-

sent-hedens patos en umulighed, al den stund både den psykologiske og sociale udviklingsopfattelse umuliggør, at for-sent-hed kan opleves som en eksistentiel tabs-kategori.

For det andet kræver melodramaets polariserede univers, hvor følelserne som oftest er enten - eller, og hvor kærligheden placerer de elskende i en outsiderposition, ekstreme situationer med klare demarkationslinjer som en krig (i *The English Patient*) eller et ekstremt regellbundet samfund (som i *Breaking the Waves* - ja jeg vil hævde, at pointen med den skotsk calvinistiske og patriarkalske setting og de religiøse toner i Lars von Triers film er, at de indeholder den optimale mulighed for iscenesættelsen af et melodramaets manikæiske univers - lige så meget som at disse elementer skal forstås som en tribut til instruktørens ofte omtalte forbillede, Carl Th. Dreyer).⁶ Omvendt kan det vel forstås som et interessant udtryk for en passionsløs kulturs længsel efter det passionerede, at to af de seneste års største succeser præcis indeholder disse melodramatiske strukturer.

I Giuseppe Tornatores *Nuovo Cinema Paradiso* (1988, Mine aftener i Paradis) og Michael Radfords *Il Postino* (1994, Postbuddet), der begge handler om modsætningen mellem en moderne og en traditionel kultur, er den melodramatiske for-sent-hedens og tabets patos interessant nok blevet benyttet til at understrege, hvordan det moderne liv udraderer den personlige historie bagud, også selv om de to former for liv, som i *Nuovo Cinema Paradiso*, kun ligger en times flyrejse fra hinanden. Begge film beskriver forholdet mellem to mænd, en yngre og en ældre, og i begge film er tabet forårsaget af den enes død. Endelig handler begge film om at komme for sent og om aldrig at kunne gøre det godt igen. I *Nuovo Cinema Paradiso* får den fejrede og fortravlede film-

instruktør i Rom beskæftedes om, at hans barn-
doms og ungdoms elskede ven, den gamle
filmoperatør er død, og han vender for første
gang, siden han som ung forlod den sici-
lianske lilleby og sin blinde ven, tilbage til
sin (barndom)segn. I *Il Postino*, som er base-
ret på Antonio Skármetas lille roman

Ardiente paciencia fra 1985 (da. Brændende
tålmodighed, 1988) vender Pablo Neruda-fi-
guren endelig tilbage til det italienske lands-
bysamfund for at besøge sin metaforinter-
esserede ven. Men da er det for sent. Post-
budet, som har taget ved lære af Nerudas
socialisme, er taget til Rom for at deltage i
en arbejderdemonstration og bliver dræbt
under konfrontationerne med politiet.

Male melodramas - og *The English*

Patient. Det klassiske melodrama fra
30'erne og 40'erne var specifikt produceret
med henblik på det kvindelige biografpub-
likum. „Kvindefilm“ blev de hånende kaldt,
eller „weepies“, „tear-jerkers“ eller „four-
handkerchief-pictures“ med reference til
den følelsesmæssige reaktion, som deres
iscenesættelser af en melankolsk eller lige-
frem tragisk stemning af tab og ubrugte mu-
ligheder afstedkommer. Et retorisk udtryk
for denne stemning var det genkommende
nærbillede af den kvindelige hovedrolleinde-
havers tårevædede ansigt set gennem et -
ofte regnvåd - vindue,⁷ eller hendes ligele-
des tårevædede ansigt set over den elskedes
skulder i en omfavnelse, gennemlyst af sorg
men også af indsigt. Kvinden og familiens
(klaustrofobiske) rum var melodramaets
centrum, som da også er blevet læst som
centrale populærkulturelle tematiseringer af
et kvindeligt erfaringsrum spændt ud mel-
lem ønsket om (seksuel) transgression på
den ene side og snævre sociale bindinger og
bånd på den anden.

En journalist skrev meget vittigt i bladet
MS i 1991 i en artikel om melodramaet som

forbudt kvindelyst, at: „If you are
watching a movie in which something
terribly sad happens to a man, that is
called tragedy. If you are watching a
movie in which something terribly sad
happens to a woman, that is called melo-
drama“ (her citeret efter Rowe, 1995).

Men i en vis forstand er journalstens
rappe bemærkning udtryk for en ana-
kronistisk tankegang. For i det der - med
en meget løsere brug af melodramabeg-
rebet end jeg her har brugt det - er ble-
vet kaldt „family melodrama“ eller
„domestic melodrama“ repræsenteres
følelserne ikke mere alene af kvinden, og
familien er ikke mere kvinderummet, ja
siden Robert Redfords *Ordinary People*
(1980, En helt almindelig familie) og
Robert Bentons *Kramer vs. Kramer* (1979,

The English Patient



Kramer mod Kramer) har man kunnet tale om male melodrama (jf. artiklen „The New Male Melodrama“, der kunne læses allerede i 1983 i *American Film* (Kehr 1983)).

Det er ikke uproblematisk hverken fra en genremæssig eller en konsrepræsentationernes synsvinkel at indsætte manden som bærer af følelserne (jf. Larsen og Laursen 1996, som især diskuterer *Kramer vs. Kramer* og *Regarding Henry* (1991), ligesom Sasha Torres (1989) hævder om en tv-serie som *thirtysomething*, at den ved „or at least thinks it knows, where women's „place“, spatially and affectively, is; what it doesn't know is where men fit in. Its project is thus not the repudiation of family melodrama, but rather the renegotiation of domestic melodrama's boundaries to encompass male subjectivity, too“ (Torres 1989: 92). Kvinderne er ofte fraværende, i bogstavelig eller følelsesmæssig forstand, i det nye „male melodrama“, hvilket synes at være betingelsen for at give plads til beskrivelser af stærke relationer mellem fædre og børn eller patosfyldt „male bonding“ (i modsætning til sluttreksernes understatede „buddy movie“ tiltrækninger).⁸

Anthony Minghella's *The English Patient* gør det flere gange klart, at den ikke er en buddy movie forklædt som melodrama. *The English Patient* er ikke en film om mandevenskabet, der ødelægges, da en kvinde kommer ind i dets midte, en film om ekspeditionens ophøjede sammenhold, der smuldrer efter at djævelen i kvindeskikkelse, Kathrine Clifton, er dukket op. „Why are you people so threatened by a woman“, siger Kathrines mand, da han forlader ekspeditionen. Men filmen viser, at en sådan simpel opfattelse af relationen mellem kønnene, ud over at den fortolker den konkrete situation forkert, ikke er i stand til at omfatte den store kærligheds radikale ophævelse af entydige kønsforskelle. For det er præcist det,

The English Patient beskriver som utopien i den store kærlighed, at den overskrider kønnets grænser. Det Laszlo de Almasys foretager sig under krigen svarer præcist til en typisk kvindelig melodramatisk reaktionsmåde: Han lader sine handlinger bestemme fuldstændigt af følelserne. Han hængiver sig til kærlighedens dybt personlige bud, og han lader hånt om den store histories politisk dikterede retningslinjer for, hvad der er politisk og etisk rigtigt, da han sælger sine kort til tyskerne i bytte for et fly, der kan tage ham ud til De svømmendes Hule og den hårdt sårede elskede - selv om han ved, at det er for sent. Tilsvarende er det Caravaggio, der bringer krigen ind i Almasys erindringer, da denne insisterer på, at Almasys skal huske „Moose“. For Almasys kender ikke noget til de tragiske politiske og personlige følger af hans handlinger. Fra han, knap i live, blev reddet ud af det brændende fly, lever han kun for at holde liv i sine erindringer om Kathrine, som han omvendt beskytter ved over for omverdenen at insistere på, at han intet husker.

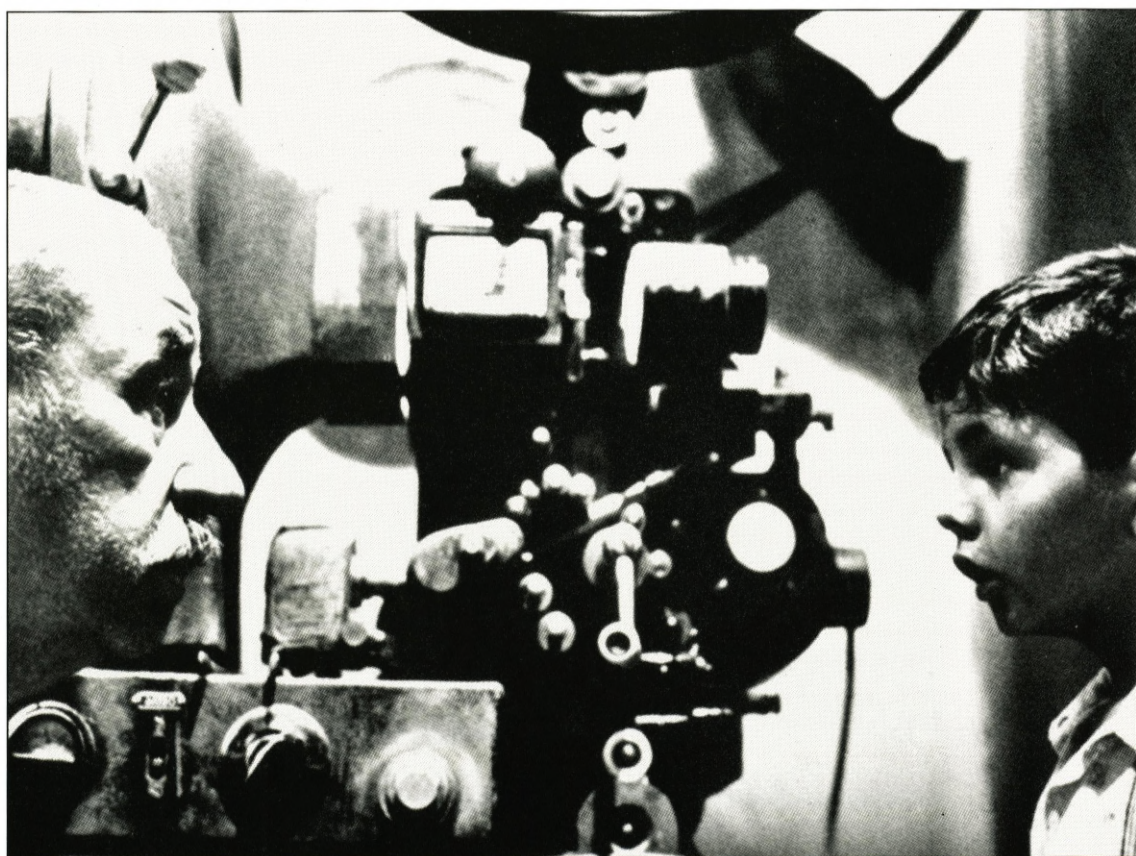
Hans forhold til realiteten er således et spejl af sygeplejersken Hanas, da hun i filmens indledende sekvens græder over tabet af sin elskede uden at ænse krigen, der raser omkring hende. Almasys og Hanas historier ekkoer også mere overordnet hinandens. For begge gælder det, at deres venner og elskede dør omkring dem, men hvor det i Hanas historie skyldes krigen, selv om hun omtaler sig selv som „cursed“, er det i Almasys omvendt sådan, at hans adlyden den store kærligheds bud i stedet for de Allieredes uden hans vidende forårsager både vennen Maddox' selvmord og at tyskerne kan sende spioner ind i Cairo. Og i begge historier beskrives kærligheds mødet i overensstemmelse med melodramatraditionen som en slags skæbnens nedslag i mennesket. Men hvor denne bestemthed i

Almasy/Kathrine delen beskrives gennem en uigenkaldeligt dragende tavs blikudveksling over en afstand, som blikke ikke synes at kunne omspænde, siger Hana blot roligt om Kip, at hun sikkert kommer til at gifte sig med ham, svarende til at de to historier er indlejret i to forskellige modi: Almasys repræsenteres i melodramaets excessivt patosfyldte form udenfor tid og sted, mens Hanas beskrives i en mere afdæmpet poetisk form, der dog brydes af dramatisk suspense og et enkelt visuelt udbrud af noget storslået næsten overjordisk, nemlig scenen i kirken, hvor Kip forærer Hana muligheden for at se kalkmalerierne.

Hvor Hanas historie beskrives kronologisk og udfoldes omkring hendes tiltrækning mod Kip og hendes praksis som sygeplejerske for Almasy frem mod hans død og hendes rejse mod nord, er hans en rejse i erin-

dringen foretaget af en mand, der, som han siger „died years ago“. Historien om Almasy og Katharine er altså fortalt med melodramaets typiske bagudsyn, samtidig med at den, tilsvarende typisk, fundrerer erindringerne i et evigt nu, hvor tidslige afstande ikke mere eksisterer, og hvori grænsen mellem liv og død er ophævet, således at Almasys løfte til Kathrine om aldrig at ville forlade hende, da han efterlader hende i De svømmendes hule for at hente hjælp, ikke bliver brudt. „I'm in love with ghosts and so is he“, siger Hana prosaisk om ligheden mellem Almasy og hende; men i melodramaets historie er der ingen spøgelser, kun evigheder, som også filmens indledende billeder viser - en hånd der kalcerer en af de tusindårgamle svømmende figurer fra hulen i ørkenen - senere skal

Nuovo Paradiso





Breaking the Waves

vi se, at hånden tilhører Kathrine - og et drømmeagtigt billede af et fly der sejler hen over ørkenens foldede sand med en kvinde blødt hvilende i det forreste sæde, fra hvis lyse lokker et fnuglet tørklæde blæser i vinden. I slutningen af filmen skal vi erfare, at det er den døde Kathrines yndige træk, vi har set og i første omgang fortolket som henførte.

Den melodramatiske retorik gestalter i overensstemmelse hermed en slags visuel synkronicitet eller excess, hvor et billede af ørkensandets bølger blændes over i et billede af folderne i lagnet på Almasys seng, og hvor det sorte lærred som en meget bogstavelig reaktion på at Almasys slås bevidstløs, da han insisterer på at få en bil og en læge med ud til Kathrine, følges umiddelbart af et tilsvarende mørke, da batterierne i Kathrines

lommelygte i *De svømmendes Hule* er brugt op. Som i det klassiske kærligheds-melodrama er følelsernes ret den eneste moralske målestok og den evige kærlighed det eneste virkelige; derfor ser man også Almasys ligge på siden i sin seng, da han tavst beder Hana gøre en ende på de rester, der er tilbage af hans liv, nøjagtigt som man ser den døende Kathrine ligge på siden i hulen.

Det der adskiller *The English Patient* fra det klassiske melodrama er for det første, at transgressionen, den i melodramatraditionen heroiske laden følelserne løbe af med sig, er knyttet til den mandlige hovedperson, uden at den maskuline erotik som ofte ellers i „male melodramas“ (Jf. Larsen og Laursen 1996) forsvinder.⁹ Genren bruges da i en vis forstand også til at skrive en mandlig dannelseshistorie med: Kathrine bemærker, da hun først træffer Almasys, at hun aldrig

før har læst en bog, der indeholdt færre adfærdsmønstre end hans, som om, fortsætter hun, f.eks. alle former for kærlighed var ens.

Men med kærligheden til Katharine lærer Almas at differentiere, eller måske nærmer han sig den natur, der dybest set er hans, at læse meget ud af næsten ingenting, som han siger på et tidspunkt.

For det andet karakteriserer det denne 90'ersfilm, at kærlighedsmelodramaets hang til dødsromantik balanceres af den mere prosaiske men også mere livskraftige historie om Kips og Hana's forhold, der måske får en fortsættelse i Norditalien, efter at de har givet hinanden hånden og sagt farvel, parallelt med at Almas tager afsked med sin døde elskede i en scene fyldt med det endegyldige farvels visuelle patos. Som i *The Bridges of Madison County* spejles to historier i to forskellige modi. For-sent-hedens tårer og den romantiske utopi om den grænsesprængende kærlighed sætter i *The Bridges of Madison County* Francescas børns liv i relief, og eftertanken giver dem mulighed for at justere deres private liv i en ny retning - hun får mod til at bryde op fra et tomt ægteskab og han vilje til at gøre sit bedre. I *The English Patient* siger det prosaiske brutale billede af den tomme seng efter Almas morfindød på den ene side at „life must go on“, og at det også kan gå videre, hvilket det af regnen forløste, frodigtgrønne toscanske landskab, som Hana i filmens sidste scene kører gennem, også vidner om. Men på den anden side lever historierne om den store, evige kærlighed også videre som det, de er: udelagte og nødvendige utopier.

Breaking the Waves. Også *Breaking the Waves* er først og fremmest en utopi om passionens grænsesprængende kraft. Da Jan i starten af *Breaking the Waves* spørger Bess, hvordan det kan være, at hun ikke har været sammen med en mand før ham, svarer hun

højstent, „I waited for you“. I mødet med den store kærlighed, til Jan, fuldfører Bess sin bestemmelse som menneske; heraf såvel styrken og udholdenheden i hendes passion som fortvivlelsen i hendes raseri da Jan efter ulykken foreslår hende at tage en elsker. Bess repræsenterer den grænseløse kærlighed som den højeste menneskelighed. I hendes på en gang naive og totalt afklarede figur symboliseres menneskelighedens inderste væsenskerne i form af den forbundethed, kærligheden til et andet menneske er. „You can love another being. That's perfection“, siger hun med opladt røst i kirken, da hun er kommet tilbage fra dødscoasteren første gang, forslået og tilredt men fast i sin tro, klædt ud som luder og opførende sig som en luder men ikke desto mindre uberørt som en hellig skabning.

Jan griner i første omgang en smule forlegent af Bess' jomfruelige udsagn, som forstod han ikke dybden i det. Og pointen er vel også, at Jans kærlighed til Bess ikke er den samme som hendes til ham. Han fatter ikke, at hengivelse ikke er omfattet af spørgsmål om frihed eller ufrihed men at Bess' forbundethed med ham indbefatter bundetheden til en anden som en radikal frihed til at kunne nå ud over sig selv. Heri ligger det fatale i Jans ønske om at sætte Bess fri. Han er efter ulykken fanget i sit køns utilstrækkelighed, der ulykkeligt forblænder ham og afskærer ham fra kærlighedens evne til indlevelse. Hans intention er at give Bess den erotiske frihed som en gave, hun slet ikke kan acceptere som en gave. Hun, derimod, synes i sin lidenskabelige kærligheds klippefaste tro på at kunne redde Jan og med sit radikale offer, der forvandler en erotisk madonna til luder og derefter transformerer hende til madonna i mere endegyldig forstand at transcendere kønslige bestemmelser. Jeg er derfor også uenig med dem, der forarget har kritiseret filmens



Breaking the Waves

„kvindebillede“ for at være en dybt traditionel fremstilling af kvinden der ofrer sig for manden. Pointen er snarere den omvendte. Jans tragedie er, at hans manglende manddom tvangsmæssigt fikserer ham i maskuliniteten som destruktiv kraft, mens Bess med sin sociale transgression overskrider og dementerer det lille samfunds kvælende patriarkalske love.¹⁰

Bess er helt fra filmens start af en anden verden, og det er tydeligvis også der hun ender i filmens slutning. Hun anses for at være lidt til en side, især er hun uberørt af den strenge ånd af skyldbevidst tro, der hviler over det lille samfund. Hun er på en gang en erotisk bevidst voksen og et sanseligt, legende barn i besiddelse af en uberørthed, der, som Dr. Richardson under ligsynet af-

mægtigt siger det, gør hende „good“ i fundamental forstand (dermed er hun også barn af Giulietta Masinas Gelsomina i Fellinis *La Strada*, 1954). Hun repræsenterer alt det, der er menneskeligt godt, og i den forstand kan *Breaking the Waves* læses som et klassisk melodrama i overensstemmelse med Peter Brooks' definition af det tidlige 1800-tals „melodramatic imagination“; et drama „of persecuted innocence and virtue triumphant“ (Brooks, 1984: 26) og ikke mindst et drama „about virtue made visible and acknowledged, the drama of recognition“ (ibid.: 27). Jo mere Bess elsker med andre mænd, jo renere fremstår hun, og tilsidst, da hun har ofret sit liv for at redde Jans, tilstår den melodramatiske imagination hende den belønning, kirkens mænd ikke vil give hende. Det åbenbares for tilskueren, at hun fra Himlen kan se, at ofret

ikke var forgæves.

Peter Brooks mener, at „melodramatic structure moves from the presentation of virtue-as-innocence to the introduction of menace or obstacle, which places virtue in a situation of extreme peril“, at „Virtue, expelled, eclipsed, apparently fallen, cannot effectively articulate the cause of the right.

Its tongue is in fact often tied by the structure of familial relationships“, og endelig om dydens triumf, ofte i forbindelse med en retssag, hvor sandheden sejrer og alle gæder og vildledende tegn forklares, at „This clarification of signs - first of evil, then of virtue - is the necessary precondition for the reestablishment of the heroine“ (ibid.: 30-31). Denne forløbsbeskrivelse følger *Breaking the Waves*, og derfor ser jeg heller ikke filmens sidste indstilling, det ekstreme fugleperspektiv af boreplatformen taget fra de bimplende klokkes (og Bess') vinkel, som en afsluttende ironisk distancerende kommentar fra instruktøren. Derimod forstår jeg det som en melodramatisk visualisering af det, Peter Brooks kalder tegnenes tydeliggørelse, en excessfuld iscenesættelse af erkendelsen og synliggørelsen af dydens belønning, „a spectacular homage to virtue“ (ibid.: 25). Den overtydelige tale, som f.eks. at gentage en pointe fra forskellige vinkler, er netop en del af den melodramatiske retorik; her hører vi først klokkerne omgive Jan og hans venner som et sublimt lydrum, og derefter ser vi dem med et blik, der skal forestille at være Bess'.

Melodramaet har intet med virkeligheden at gøre men iscenesætter i allervideste forstand en fantasi om fylde og helhed. Dette understreger slutindstillingen, der som et entydigt aflæseligt tegn insisterende demonstrerer, at Bess havde ret i sin tegnaflæsning. For den troende Bess - den Bess der tror på kærligheden - er alt svangert med mening. Der er ingen tilfældigheder i Bess' liv, som

er underlagt en tvetydig gud, der altid strengt prøver hende men som også altid er med hende. Da hun møder Dr. Richardson, efter at Jan har bedt hende om at være sammen med en anden, bliver han tegnet på, hvem hun skal opsøge for at hjælpe Jan. Og hvert eneste tegn på, at Jan er blevet bedre, er for hende et tegn på, at Gud er med hende på den rette vej. Slutindstillingen er da en afvisning af den både skeptisk indlevende og afmægtige tilskuerposition, som filmen konstruerer, og som falder sammen med svigerinden Dodos. For en moderne jordbunden tilskuer må uvægerligt ønske at kunne beskytte Bess ved at advare hende, banke sund fornuft ind i hendes hoved, redde hende fra afgrunden ved at tale om tilfældigheder og om mental synkronicitet som vås, vredes over denne forføreriske Gud, hun fører samtaler med. Slutindstillingens excessive - bevidst naive - udtryk for genopstandelsen detroniserer imidlertid den skeptisk beskyttende position ved at fratage indstillingen melodramatisk patos. Det olympiske blik på boreplatformen dybt, dybt nede gør opmærksom på, at medfølelse ikke er nødvendig, for indstillingen synes i metaforisk forstand at mime Bess' gaminansigt. *Breaking the Waves* ender lykkeligt og utragisk med hymnisk at hylde den transgression, som tilskuerens rationelle beskyttertrang benægter. I den forstand er *Breaking the Waves* et nutidigt melodrama uden patos. Men både Lars von Triers film og *The English Patient* er utopier om den store kærlighed som udfyldelsen af en fundamental menneskelig bestemmelse.

Noter

1. Jeg diskuterer også patos i forhold til Asta Nielsens filmmelodramaer i Jerslev, 1995.

2. I *Waterloo Bridge* (1940) er der et meget smukt eksempel på brugen af det smertefuldt erindrende ansigt. Filmen starter og slutter på dagen for Englands inddragelse i Anden Verdenskrig. Den mandlige hovedperson, der er officer, skal til fronten og beder på vej til Waterloo Station chaufføren standse på Waterloo Bridge. Det er her han tænker tilbage på sin elskede, og det forløb, der førte til hendes selvmord på broen, visualiseres.

En præcis overtoning fra den gråhårede, resignerede og ensomme oberst til den unge, livskraftige kaptajn i begyndelsen af filmen og i slutningen af filmen fra hendes lykkeamulet, liggende på broen ved den døde unge kvindes hånd til den ligger i hans hånd i rammesekvensens nu, fortæller tavst prægnant, at godt nok var det ikke ham, der måtte dø, mens hans livs mening hørte op, da hun tog sit eget liv, og nu har han alene erindringer tilbage.

3. I et af de mest sublime dramaer, Max Ophüls' *Letter From an Unknown Woman* (1948, Brev fra en ukendt kvinde) træder melodramaets affinitet til den klassiske tragedie tydeligt frem, især hvis man ser pianisten Stefan som hovedpersonen, hvis liv på klassisk tragisk vis får en retning, da han har læst det brev, hvis indhold filmens flashbackhistorie visualiserer. Brevet kommer til at svare til tragediens skæbneomslag, og læsningens øjeblik skaber den selvindsigt og den sammenhæng bagud i Stefans liv, der gør, at han kan drage konsekvenser for sit fremtidige liv ved hjælp af den. Psykologen Judy Gammelgård siger i sit efterskrift til Aristoteles' *Poetik*, at i og med skæbneomslaget „falder forståelsen for det, livet har formet sig til, sammen med indsigten i de muligheder, der er gået tabt“. Stefan indser, at han har ødet sit liv bort, men den psykiske rejse fra uvidenhed og ansvarsløshed til viden, som brevet giver anledning til, gør ham også i stand til at tage ansvar for sine handlinger. I filmens sidste sekvens beslutter han sig for at gå ud af døren til den duel, han i indledningen ville flygte fra - og

til sin død.

4. David Lynchs *Wild at Heart* (1990, Vilde hjerter) kunne være et andet nutidigt eksempel på en refleksiv anvendelse af melodramaet med dens særegne blanding af melodramatisk patos og ironi (jf. Jerslev 1991), med dens excessfulde retorik, dens typisk melodramatiske polariserede univers, dens tableauagtige opstillinger, dens tydeligt talende underlægningsmusik - samtidig med en markeret stiliseret, halvt ironisk iscenesættelse af patosfyldte situationer (som slutscenen, hvor Sailor endelig synger „Love Me Tender“ til Lula eller ultranærbilledet af Lula kort forinden med glycerintårer langsomt løbende ned ad kinderne), der derfor heller ikke inviterer til total identifikation.

5. Jeg skal understrege, at jeg ikke opfatter *The Age of Innocence*, *The Piano* og *Legends of the Fall* som melodramaer, selv om de to sidstnævnte har visse melodramatiske træk.

6. Uden at jeg af den grund vil underkende Zoran Petrovics påvisning af referencerne til Dreyers film (Petrovic 1996).

7. Denne melodramatiske ikon findes også i *The Bridges of Madison County*. Her er pointen dog, at Francescas blik ikke melankolsk stirrer ud i en altomfattende tomhed men er nysgerrigt nydende rettet mod Roys nøgne overkrop.

8. I Edward Zwicks *Legends of the Fall* (1994) er filmens følelsesfulde klimaks den scene hen mod slutningen, hvor den ældste søn endelig forsones med sin far og den mellemste bror med den ældste ved at sidstnævnte, hvis kone har begået selvmord, lover at tage sig af den mellemstes moderløse børn („Brother, that would be an honour“).

9. Også i beskrivelsen af sprængstofeksperten Kip fremhæves en slags, hvad jeg i mangel af bedre kunne kalde, maskuliniseret feminin erotik: hans lange hår, som Hana bringer ham olie at vaske i og Hanas forståelse, da han siger at han ikke vil komme til hende om natten, hvis hun ikke kommer til ham, af, at „he spends all day searching“ (efter miner), „in the night he wants to be found“.

10. Heller ikke visuelt kan *Breaking the Waves* siges blot at reproducere den klassiske fortællings fiksering af kønnede positioner; flere gange tillades det Bess at kigge ud på

tilskueren, og hun tildeles et mildt skeptisk, meget lidt heroiserende blik på Jans nøgne mandekrop.

Litteratur

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, Methuen & Co., London 1985.

Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination*, Columbia University Press, New York 1985.

Doane, Mary Ann: *The Desire to Desire. The Women's Films of the 40s*, MacMillan Press, London 1987.

Elsaesser, Thomas: "Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama," in Gledhill ed.: *Home is Where the Heart Is*, British Film Institute, London 1987.

Fafner, Jørgen: *Retorik*, Akademisk Forlag, København 1977.

Gammelgaard, Judy: *Efterskrift til Aristoteles' Poetik*, Hans Reitzel, København 1992.

Gledhill, Christine ed.: *Home is Where the Heart Is*, British Film Institute, London 1987.

Jerslev, Anne: "Den store umulige kærlighed," *CekvinaNyt* 4, 1995.

Jerslev, Anne: "Asta Nielsen, kvindeligheden og de store følelser," *Kosmorama* 213, 1995.

Jerslev, Anne: *David Lynch i vore øjne*, Fryden-

lund, København 1991.

Kehr, Dave: "The New Male melodrama," *American Film*, vol VIII, no 6, 1983.

Larsen, Lisbeth Richter og Iben Lene Laursen: Ta' det som en mand far - en analyse af fader-repræsentationer i nyere Hollywood-film: Den romantiske komedie og det maskuline melodrama, upubliceret speciale, Institut for Film- og Medievidenskab, 1996.

Løgstrup, K.E.: "Filmens suggestionskraft," in *Kunst og etik*, Gyldendal, København 1961.

Modleski, Tania: "Time and Desire in the Woman's Film," in Gledhill ed.: *Home is Where the Heart Is*, British Film Institute, London 1987.

Neale, Steve: "Melodrama and Tears," *Screen*, vol. 27, no 6, 1986.

Petrovic, Zoran: "Lars von Dreyer?," *Kosmorama* 217, 1996.

Rowe, Kathleen: *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin 1995.

Torres, Sasha: "Melodrama, Masculinity, and the Family: thirtysomething as therapy," *camera obscura* 19, 1989.

