

Storfilmens renæssance – fra *Titanic* til *The Return of the King*

AF RASMUS KROGH

"Size does matter" – udtrykket er blevet et alment *catch phrase* i alt fra diskussionen af kubikstørrelsen på yndlingsbilen hen over tabuet om mænds falliske evner og til størrelsen på ekstravagante (overskredne) filmbudgetter. Og for nærværende artikel er opfattelsen af "størrelse" uhyre relevant, når vi skal kigge nærmere på et par af de film, der skrev sig ind i Oscarhistorien omkring årtusindskiftet.

James Camerons *Titanic* (1997) var ved sin premiere den hidtil dyrest producerede film nogensinde. Med et budget på 200 mio. dollars, der inkluderede en overskridelse på "beskedne" 40 mio., var *Titanic* dog ikke den katastrofe, man kunne have frygtet i filmindustrien. Tværtimod. Hvor det virkelige forlis var en af maritimhistoriens største tragedier, var *Titanic*-filmen en af filmhistoriens største succeser. Med en totalindtjening på lidt over to mia. dollars på verdensplan er den til dato verdens anden mest omsættende film (dog ikke justeret for inflation). Og med 14 Oscarnomineringer og 11 statuetter vundet, indskrev den sig i samme fine selskab som *Ben-Hur* (1958), der høstede et tilsvarende antal priser.

Og *Titanic* var ikke den eneste film, der med et kæmpe budget og en kæmpe verdensomsætning brillerede på Oscarscenen omkring årtusindskiftet. Både Ridley Scotts *Gladiator* (2000) og Peter Jacksons *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003) kan nævnes i samme selskab. Alle tre fik tildelt statuetten for "Bedste Film". Både *Titanic* og *Return of the King* kan beskrives som storfilm, da de har kæmpe produktionsbudgetter, da spektakulære effekter er en væsentlig del af deres visuelle udtryk, og da de historier, de fortæller, er *larger than life*. Det handler om den uddødelige kærlighed oplevet på baggrund af historiens vingesus og den universelle kamp mellem det gode og det onde.

Kapitlets formål er at diskutere storfilmens renæssance i Oscarsammenhæng. Første del vil især koncentrere sig om *Titanic*, og jeg vil vise, hvordan filmen i sin narrative struktur lægger sig tæt op ad en lang Hollywoodtradi-



Fig. 1-3: Store produktionsomkostninger, episke fortællinger, massive sets, store følelser og en stor omsætning. Blockbustere som *Titanic* (1997), *Gladiator* (2000) og *The Return of the King* (2003) vandt ved de respektive Oscar-uddelinger og indvarslede en art "storfilmens renæssance". © 20th Century Fox Home Entertainment, Columbia Tristar, Eiv.



tion – og ikke mindst Oscarvindende tradition – men at den også afviger en smule fra denne. Herefter diskuteres filmenes genreforhold, og her vil jeg argumentere for, at den klassiske genre, melodramaet, er den vigtigste forståelsesramme for historien i *Titanic*, og ligeså at fortællingen i *Return of the King* trækker på melodramatiske traditioner. Efter endt læsning vil læseren forhåbentlig kunne se, at to på overfladen så forskellige film som *Titanic* og *Return of the King* bærer en række fællestræk (ud over det faktum, at de begge har vundet prisen for "Bedste Film"). Fællestræk, som både vidner

om deres arv fra tidligere tiders Oscarfilm, og som kan være med til at forklare de to films massive succes.

Storfilm? Epic? Blockbuster?

Inden vi kigger nærmere på de to film, er en smule begrebsafklaring på sin plads. Jeg har kaldt både *Titanic* og *Return of the King* storfilm – men hvad dækker det begreb egentlig over?

Traditionelt set og i Oscarsammenhæng er storfilmen – med dens store produktionsbudgetter og *larger than life*-historier – blevet tolket ind i den genereramme, som kaldes *epics*. I *Filmleksikon*, redigeret af Peter Schepelern, finder man følgende definition på et *epic*: ”episk film, der i lighed med det klassiske epos (f.eks. Homer) er en lang beretning om heltemod og ædel dåd, ofte centreret omkring en enkelt, bibelsk, mytologisk eller historisk figur” (Schepelern 2010: 251). Som også nævnes i definitionen, så taler vi i Oscarsammenhæng om film som *Ben-Hur* (1959) og *The Ten Commandments* (1956),¹ mens nyere skud på stammen er *Braveheart* (1995) og førnævnte *Gladiator*. Schepelern nævner selv, at *epics* tidligere blev betegnet som storfilm, men en egentlig definition på storfilm finder vi ikke hos Schepelern.

Storfilmen som filmtype er også tæt koblet til det nyere begreb blockbuster, der ”betegner dels en enorm kassesucces, der får premiere i mange biografer samtidig, dels en stor kostbar udstyrsfilm” (Schepelern 2010: 86). Selvom der er en smule sammenfald mellem de to definitioner, så kan man sige, at *epic* betegner en genre – det skal handle om en speciel type historie, iscenesat på en specifik måde – mens blockbuster i højere grad refererer til produktions- og distributionsmæssige forhold (stor omsætning, dyr produktion) og kan betegne alle typer film, der har massiv distribution og stort billetsalg.² Storfilmen som begreb låner – i min optik – lidt fra begge definitioner. Storfilmen er ikke nødvendigvis bundet op på en særlig tematik i sin historie – og definitionen hænger ikke nødvendigvis sammen med, hvordan filmen har klaret sig ved billetlugerne, men hvordan den er *tiltænkt* at klare sig. Historien kan have episke træk (*Return of the King*), det kan også være en (banal) kærlighedshistorie, fortalt på baggrund af historiske begivenheder (*Titanic*). Det vigtige er, at filmen er gjort og tænkt

stort. Historierne skal være *larger than life* og i den forstand universelle (de gode mod de onde, den udødelige kærlighed sejrer altid over alt andet etc.). De skal have store produktionsbudgetter, og ambitionen skal være at nå det størst mulige publikum. I den optik er både *Titanic* og *Return of the King* storfilm.

***Titanic*: den ultraklassiske historie?**

Titanic er altså en storfilm, idet den er stort opsat, dyrt produceret, baseret på en skelsættende historisk begivenhed og har en ambition om at nå et kæmpe publikum.³ Den lægger sig således i tråd med *Ben-Hur* og *Lawrence of Arabia* (1962), men dér, hvor *Titanic* virkelig viser sin arv til den klassiske Oscarstorfilm, er i dens lighedstræk med *Gone with the Wind* (1939). Selvom den kritiske modtagelse af *Titanic* langt fra var en enestående hyldest til fordums filmkvaliteter – filmkritiker Laura Miller fra det prestigefyldte Sight and Sound kaldte filmen "vulgar" og "cliché-ridden" (Miller 1998: 52), ligesom Kenneth Turan fra LA Times blev notorisk berømt for sin vedholdende hån af filmen (Roberts 2003: 160) – så er lighedstrækkene mellem de to film mange. Ligesom i Victor Flemings klassiker, så er det i *Titanic* kærlighedshistorien iscenesat på baggrund af historiens vingesus, der driver

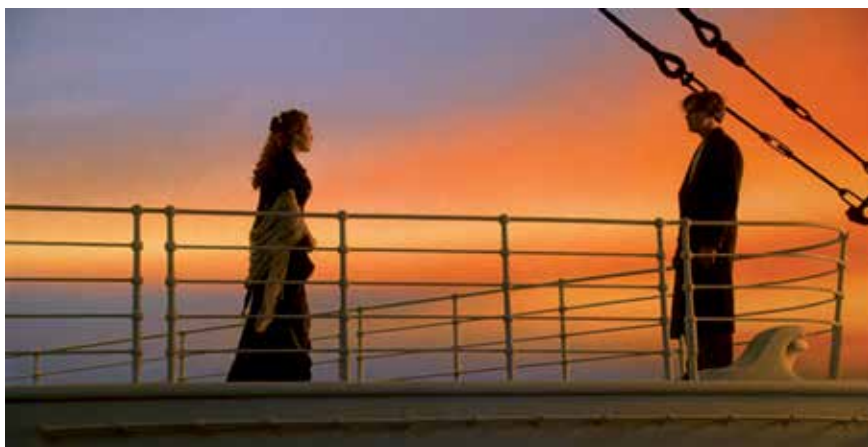


Fig. 4: Filmen blev bl.a. kaldt "vulgar" og "cliché-ridden", og *Titanic* (1997) er da også en klassisk Hollywoodfilm og en oplagt Oscarfilm med sit dobbelte handlingsspor, sit historiske udgangspunkt og sit traditionelle fortælleskema. © 20th Century Fox Home Entertainment.

fortællingen fremad – og historiens primære fokus er identifikationen med de to elskende. *Titanic* gør således heftig brug af det for Hollywood meget typiske fortælleskema, der involverer den såkaldte *double plotline* (Thompson 1999: 14). Dels fortæller filmen en historie om en række individer, der har klokkeklare mål, som f.eks. at finde en forsvunden skat, men samtidig involverer historien et kærlighedsplot, hvor mand og kvinde tiltrækkes af hinanden (som i f.eks. *Romancing the Stone* [1984]). I det følgende vil jeg vise, hvordan *Titanic* fortæller sin historie ved hjælp af dette skema – men også gradbøjer det for effekt.

Som nævnt er *Titanic* indbegrebet af en *double plotline*. Filmen handler dels om *Titanic*s jomfrurejse og dels om kærlighedsforholdet mellem Jack (Leonardo DiCaprio) og Rose (Kate Winslet). Ved et tilfælde møder de hinanden om bord på den fordømte luksusliner og forelsker sig med alle odds imod sig (hun tilhører det finere selskab, han er en hjemløs tredjeklassespassager). Men kærligheden kender ingen grænser, og selv ikke da *Titanic* – skibet, som ikke kunne synke – kolliderer med et isbjerg, forhindres deres kærlighed i at blomstre. Nu må Jack og Rose sammen med skibets andre passagerer forsøge at overleve skibsforliset, og selvom deres kærlighed i sidste ende ikke forløses fysisk – Jack ender sine dage på Atlanterhavets bund sammen med 1.500 andre ofre for katastrofen – så forløses den i ånden: Jack har givet Rose nyt liv. Hun bryder fri af det finere borgerskabs betyngende lænker, og pga. den livsbekræftende indsigt, som Jack har givet hende, kan hun nu starte en ny tilværelse langt væk fra den snæversynede og fordomsfulde overklasse.

Hvis vi dykker lidt dybere ned i historien og fokuserer på den dobbelte plotline, så dukker en række interessante forhold op. Udviklingen af Jack og Roses kærlighedsforhold følger en narrativ struktur, som ofte forekommer i romantiske komedier, men som også ses i andre genrer, når kærlighedsforhold skal udvikles. Typisk for den romantiske film, så udvikler romancen sig mellem to karakterer efter denne formel: *Boy meets girl – boy loses girl – boy gets girl* – eller som udtrykt af filmkritiker Fran Kelly på følgende måde: "sex, break-up and reconciliation" (Kelly 2010). Det er altså en struktur, hvor kærligheden opstår, de elskende mister hinanden qua denne eller hin forhindring, og endelig får de elskende hinanden til slut. Strukturen fin-

des i så forskellige film som førnævnte *Gone with the Wind* og selvfølgelig i den arketypiske "romcom" *When Harry Met Sally* (1989). Det er imidlertid påfaldende, at *Titanic* benytter sig af denne formel, men med en repetitiv struktur.

Da Jack møder Rose for første gang, forsøger hun at begå selvmord ved at springe i døden fra stævnen af Titanic. Han redder hende i sidste øjeblik, og hun bliver straks fascineret af den frisindede og kreative Jack. Kontrasten mellem Jack og Roses kommende husbond, Cal (Billy Zane), understreges af Jacks kunstneriske evner (han er en dygtig tegner, og han "sees people"), der sættes over for Cals hånlige foragt for moderne kunst. Cal kommenterer bl.a. Roses Picassobilleder med den lakoniske bemærkning: "He won't amount to a thing. Trust me, he won't!"

Som en belønning for sin heldedåd bliver Jack inviteret til middag på første klasse sammen med Rose og hendes ligesindede. Deres følelser for hinanden begynder at udvikle sig, da de efterfølgende sniger sig væk til en fest på tredje klasse. Her anvendes igen kontrasterne mellem det dødsyge liv, som Rose skal være en del af, og det frie og tydeligvis fantastiske liv langt væk fra overklassen. Der klippes fra dans og glade dage på tredje klasse til diskussion af tørre højesteretsdomme på første. Ikke kun er det en tematisk kontrast mellem klasseforskelle (som *Titanic* for øvrigt er fuld af), men klippet cementerer også forskellen mellem det liv, som Rose har mulighed for at få, og det liv, det er meningen, hun skal have.

Jack og Rose mister imidlertid hurtigt chancen for den blomstrende kærlighed. En symboltung scene mellem Ruth (Francis Fisher), Roses mor, og Rose finder sted i påklædningsværelset i deres kahyt. Her fremturer Ruth, at alle deres penge er væk, og den eneste måde, hvorpå de kan sikre deres overlevelse, er ved et giftemål mellem Rose og Cal. Rose må opgive sine (teenage)drømme og være sit klasseansvar bevidst. Scenens symbolik træder tydeligst frem, da Ruth, i takt med at hun irettesætter Rose og minder hende om det forestående giftemål, strammer Roses korset mere og mere. Rose er altså langt fra et frit individ, der kan tillade sig at være i sine følelsers vold.

Jack har nu mistet Rose, og selvom han forsøger at vinde hende tilbage, lykkes det ham ikke. Rose indser dog hurtigt, at hun ikke kan leve videre

fastlåst i et miljø, hvor hun er så uenig i de herskende værdier. Og det bliver sat på spidsen, da hun i spisesalonen iagttager en seksårig pige, der af sin mor bliver strengt oplært i første klasses rigide kutyper. Det handler om den rette siddestilling og den helt korrekte måde at folde sin serviet på. Scenen her fungerer som en katalysator for Rose: Hun indser, at Jack er den eneste ene og opsøger ham på Titanics stævn. Her fuldendes deres kærlighed i et kyssende favntag i solnedgangen, og Jack har endelig fået sin Rose. *Boy meets girl*-skemaet er komplet.

Fortællestrukturen – og det typiske fortælleskema for romantiske komedier og romantiske relationer generelt – er således indfriet godt halvvejs inde i filmens spilletid (Jack og Rose har fået hinanden). Imidlertid har filmen endnu en historie at fortælle (skibet, der synker), og for at sikre tilskuerens fortsatte interesse i historien repeteres *boy meets girl*-strukturen til en vis grad, mens den overordnede ramme for anden halvdel af filmen er selve skibsforsøret. Da skibet kolliderer med isbjerget, bliver Jack og Roses kærlighedshistorie således sat et par udviklingstrin tilbage – og de må atter en gang kæmpe sig gennem *boy meets girl*-skemaet.

Umiddelbart efter kollisionen brygger Cal og hans personlige hjælper Lovejoy (David Warner) en gemen plan og anklager Jack for at have stjålet smykket The Heart of the Ocean, som er det plotmæssige greb, der har sat hele fortællingen i gang.⁴ De får Roses tillid til Jack brudt, og Jack er nu lige så langt fra sin Rose, som han var, da han for allerførste gang betragtede hende fra dækket på tredje klasse. Man kan her sige, at vi springer ind i *boy meets girl*-strukturen igen, da Jack atter en gang mister sin Rose. Da fortællingen kører på sit højeste, bliver Jack og Rose dog hurtigt genforenet. Det sker, da Rose, mens hun venter på en redningsbåd, indser, at Jack aldrig nogensinde ville kunne komme med en af redningsbådene (tredjeklasses mænd var de sidste i køen). Rose fremturer mod sin mor, at halvdelen af menneskene om bord vil dø, da der ikke er redningsbåde nok, hvortil Cal svarer: "Not the better half." Denne replik udtrykker Cals arrogance over for folk, som ikke tilhører samme stand som han selv – men får samtidig Rose til at se tingene i deres klare lys: Jack vil dø, medmindre hun redder ham. Replikken fungerer samtidig til at opretholde den kontrast, som er bygget op mellem Cal og Jack i de første 90 minutter af filmen. Cal er det dumme

svin, mens Jack er uhyre elskværdig. Det faktum understreges desuden af en scene senere i filmen, hvor medmenneskelige Jack under dæk forsøger at redde en lille dreng fra at drukne, mens selviske Cal over dæk udnytter en lille pige til at få plads i en af redningsbådene.

Rose må herefter redde Jack fra fangeskabet under dæk, og sammen kæmper de sig tilbage til redningsbådene. Her forekommer endnu en gang en klar gentagelse fra filmens første del. Rose indser, at hun kan komme med en båd, men det samme er ikke muligt for Jack. Både Cal og Jack lader hende forstå, at hun skal tage med redningsbåden og altså forlade Jack. Hun skal lade sin fornuft styre, ligesom Ruth forsøgte at overtale Rose til at lade fornuften styre i kærlighedsdispositionerne. Men Rose er i høj grad i sine følelsers vold, og hun når knap nok at blive firet to-tre meter ned i en redningsbåd, før hun springer tilbage på det synkende Titanic.⁵ Her bliver hun genforenet med Jack i en svulmende omfavnelser, og Jack har igen fået sin Rose. Selvom de to elskende stadig skal forsøge at slippe helskindet i behold fra det synkende skib, er der ingen tvivl om, at *boy meets girl*-skemaet endnu en gang er opfyldt.

Den overordnede narrative struktur i *Titanic* er altså en *dobbelt op* eller en repetition af *boy meets girl*-skemaet, da filmen først skal fortælle sin kærlighedshistorie og derefter fortsætte selvsamme kærlighedshistorie med skibsforliset som baggrundshistorie. Det giver også en varians af den dobbelte plotline, da de to plot ikke løber sideløbende, men afvikles på hinanden efterfølgende, dog som beskrevet med en mindre repetition af kærlighedshistorien under forliset.

I den sammenhæng er det interessant at nævne, at Jack og Rose ikke har aktiv indflydelse på hændelserne, som finder sted på skibet. Deres historier er ikke skrevet aktivt ind i hverken forliset eller omkring redningen af passagerer; basalt set er de ligesom mange andre karakterer, som forsøger at slippe levende væk fra skibet. De er ofre ligesom alle andre – uden den store mulighed for at påvirke hændelsesforløbet. I denne optik er det imidlertid interessant, at det faktisk er Jack og Roses kærlighed, der er årsag til, at Titanic kolliderer med isbjerget. Da Jack og Rose under dæk har cementeret deres kærlighed fysisk, springer de i en lykkelig kærlighedsrus ud på dækket. De bliver bemærket af en række passagerer, som tilsmiler dem, men

også af to matroser, som er stationeret i en udkigspost højt over dækket. Deres job er at spejde efter isbjerge, og deres momentvise opmærksomhed på Jack og Rose gør, at de opdager det skæbnesvangre isbjerg et par sekunder senere, end de ellers ville have gjort. Et par fatale sekunder senere. Selvom forliset af *Titanic* primært fungerer som en understregning af båndet mellem Jack og Rose (da deres liv er i fare, bliver deres kærlighed virkelig sat på prøve), er deres kærlighed altså den direkte årsag til forliset – og det er et brud med resten af strukturen i fortællingen, hvor Jack og Rose, som nævnt, ”bare” er passagerer som alle andre. En forklaring på dette kunne være, at Jack og Roses kærlighed er en *ideal*-kærlighed. Den får Rose til at tænke radikalt anderledes, rive sig løs fra sin klasse, blive en fri kvinde. Og selvom det er Jack, der er katalysatoren for disse følelser, er det ikke sikkert, at deres kærlighed kunne vare ved i den ideelle form, hvis de begge havde overlevet. Det er, som filmens instruktør, James Cameron, har udtalt: ”Rose’s moment of greatest free will is the moment that seals her fate, as well as everyone else’s on the ship” (Lubin 1999: 66). Rose erklærer sin kærlighed over for Jack, fortæller ham, at hun vil blive sammen med ham, når skibet lægger til kaj, og i dette øjeblik kolliderer *Titanic* med isbjerget. Dette vidner i høj grad også om, at *Titanic* er Roses fortælling. Det er hende, der er den egentlige hovedperson, og som vi skal se i den følgende genrediskussion, så er det faktum, at vi har en kvindeskæbne i centrum, et væsentligt element i forståelsen af genren i *Titanic*.

Det klassiske melodrama?

Selvom jeg indledningsvis kalder *Titanic* en storfilm, så dækker begrebet ikke over en genre som sådan. Som jeg argumenterede for, så låner storfilmene både elementer fra genrer, men relaterer sig også til produktions- og distributionsformer. Det fordrer selvfølgelig spørgsmålet: Hvilken genre er *Titanic*? Og hvordan hænger den historisk sammen med klassiske Hollywoodgenrer i Oscarsammenhæng?

Tilspurgt vil de fleste tilskuere nok kategorisere *Titanic* som et kærlighedsdrama, da det – som vi har set ovenstående – er Jack og Roses kærlighedshistorie, der er omdrejningspunktet i fortællingen. Men *Titanic* låner også fra katastrofefilmen (et skib, der synker) og actionfilmen (Jack og Ro-

ses kamp for at slippe væk fra vandmasserne under dæk).⁶ Filmen har ligeledes elementer fra det historiske epos, og som jeg har påpeget tidligere, så har den i sin narrative struktur træk fra den romantiske komedie. Som David Lubin gør opmærksom på, så har *Titanic* også visse træk tilfælles med den klassiske Hollywoodgenre *screwball*-komedien, hvor præmissen typisk er, at en ung person er fanget i rigide sociale strukturer, indtil en anden ung person foranlediger dennes frihed typisk gennem en romantisk relation (Lubin 1999: 37). Selvom *Titanic* altså er et miks af mange genrer, så har den dog sit største tilhørsforhold til melodramaet. Betegnelsen melodrama, der i praksis kun fungerer som et historisk genrebegreb, har haft mange forskellige definitioner. Sarah Kozloff påpeger, at genren har haft mange ofte modstridende betydninger gennem filmmediets forholdsvis korte historie. I stumfilmperioden betegnede genren alt andet end komedier, mens dens tydeligste eksponent i 1930'erne og 40'erne var film, som indeholdt kvindelige hovedkarakterer og i deres appel var målrettet det kvindelige publikum (Kozloff 2006: 156). I *Filmleksikon* kalder Schepelern melodramaet en "filmgenre, hvor lidenskabelige følelser og skæbnens lunefuldhed krydses med dramatisk effekt, ofte på baggrund af et episk forløb" (Schepelern 2010: 579). På denne baggrund må *Titanic* siges at være et klassisk melodrama. Filmen har den kvindelige karakter Rose i centrum – og selvom Jack og Rose er de to hovedpersoner, er *Titanic* fortællingen om Roses skæbne. Skæbнемotivet er uhyre centralt, når vi diskuterer melodramaet; det handler nemlig i høj grad om det, som er prædestineret. Det, som ikke kan undgås: f.eks. at *Titanic* kolliderer med et isbjerg. I den sammenhæng kan man også sige, at melodramaet kan ses som en moderne afløser til den mere klassiske tragedie.⁷ På trods af alle de anstrengelser, som vores karakterer gør sig, kan de ikke undslippe skæbnen. Det er prædestineret, at *Titanic* vil synke – det er skæbnen! At *Titanic* anvender dette skæbнемotiv – og det er Roses skæbne, der er historiens essens – understreges også af ramme­fortællingen, hvor det er gamle Rose (en kvinde), der beretter sin historie for skattejægeren Brock Lovett og hans team (og for tilskueren). Skæbнемotivet i *Titanic* kobles med en historie om den undertrykte og lidende kvinde (Rose, hvis liv er planlagt hen over hovedet på hende), som bryder fri af sine lænker og finder – midt i sensationelle historiske begivenheder – den ulti-

mative, lidenskabelige kærlighed. Der ligger altså både en klar appel til det kvindelige publikum, samtidig med at filmen modellerer sin historie i ren melodramatisk stil. Historien om Roses kærlighed er nemlig det bærende for filmen. Selv da skibet synker og er dødsdømt, springer Rose tilbage på skibet, hvor fraser som "You jump, I jump, remember?" og "I'll never let go" fylder dialogsiden. Det er store følelser og lidenskab med stort L, mens det altså aldrig lykkes for vores karakterer at undslippe skæbnens lunefuldhed. Film- og Oscarhistorisk ligger *Titanic* derfor i ren forlængelse af klassiske melodramaer som *Mildred Pierce* (1945), der sætter kvindelige problemstillinger på spidsen, Douglas Sirks film i 1950'erne og sidst men ikke mindst "Bedste Film"-vinderen i 1940 *Gone with the Wind*. *Titanic* har klare fælestræk med sidstnævnte, da det primære narrativ i *Gone with the Wind* har den kvindelige hovedkarakter i fokus, fokuserer på kærligheden mellem to parter, mens hele molevitten er iscenesat med den amerikanske borgerkrig som skæbnesvanger baggrund.

Jeg vil vove at påstå, at en af årsagerne til *Titanics* verdensomspændende succes er kombinationen af melodrama og effektiv action i filmens anden halvdel. Der er således noget til begge køn (og til teenagepigerne især, qua DiCaprios kæmpe popularitet i denne målgruppe). Historien rummer den universelle kærlighedshistorie fortalt fra et kvindeligt synspunkt, samtidig med at filmens instruktør, James Cameron (der stod fadder til nogle af de mest effektive action- og sci-fi-film op gennem 1980'erne og 90'erne), er garant for, at der bliver leveret effektiv action. I den sammenhæng er det interessant, at lanceringskampagnen for *Titanic* nærmest udelukkende betonedede de melodramatiske træk. Plakaterne var fulde af motiver med Jack og Rose i centrum, typisk med skibsstævnen på *Titanic* under sig – og en tagline, der lød: "Collide with destiny". Det var altså filmens skæbнемotiv, der var centrum for kommunikationen i lanceringen. Men som Peter Lehman og Susan Hunt gør opmærksom på i deres analyse af målgruppeappellen for *Titanic*, så havde de historier, pressen samlede op i forbindelse med lanceringen af filmen, en klar mandlig appel (Hunt & Lehman 1999: 106). Det handlede om filmens gigantiske budget, storslående effekter og gradvist det enorme billetsalg. Det var alle historier, der knyttede an til "størrelsen" af *Titanic* – og selve kærlighedshistorien (og dermed filmens melodramati-

ske træk) trådte i baggrunden. Det blev meget hurtigt historien om Camerons kamp for at få filmen lavet med alle odds imod sig og den succes, filmen blev. Det handlede ikke længere om følelser, men action og handlekraft hos en enkelt ihærdig (mandlig) instruktør. En klar mandlig appel.

Selvom få nyere film er så melodramatiske i deres genreudtryk som *Titanic*, så trækker genren fortsat spor ind i moderne tiders filmproduktion – og Oscarvindere. *Gladiator* var ikke specifikt målrettet kvinder, men havde alligevel klare melodramatiske træk med sit fokus på det lidende offer i form af hovedpersonen Maximus (Russell Crowe), der blev uretfærdigt dømt og måtte så grueligt meget igennem for at genoprette sin ære. Og selv fantasy-filmen *Return of the King* låner mange træk fra melodramaets genrevokabularium. Kozloff har i en analyse af *Return of the King* identificeret en række melodramatiske nøgletræk, hvoraf jeg vil fremhæve et enkelt. Hun anfører – med henvisning til Linda Williams – at ”melodrama focuses on victim-heroes and the recognition of their virtue” (Kozloff 2006: 160). *Return of the King* er alt andet lige en film om dyd, ære, retskaffenhed og om at gøre det rigtige. Dens bærende tematik er det gode mod det onde, og det er i høj grad eksemplificeret ved Frodo og Sam, som er et par *unlikely heroes*, der har påtaget sig deres dåd mere eller mindre tilfældigt. Selvom Frodo aktivt siger ja til at bære Herskerringen til Dommedagsbjerget, så er hans følgesvend Sam mere eller mindre tilfældigt med på rejsen. På rejsen bliver deres dyder konstant testet, da de må konfrontere den ene farefulde situation efter den anden. Men selvom hobitterne på overfladen ligner rene ofre i de højere magters spil, så sejrer de dog til sidst, og deres dyder står frem i fuldt flor. Tilsvarende melodramatisk er Frodos forhold til ringen. Især i *Return of the King* bliver Frodos fortælling en ren lidelseshistorie, hvor Frodo gradvist



Fig. 5: Peter Jacksons *Lord of the Rings*-trilogi har mange eksempler på spektakulære indstillinger og *grand vues*, men rummer også en grundlæggende episk-melodramatisk fortælling. © Eiv.

bliver et større og større offer for ringens magt. Han må gå grueligt meget igennem, men han sejrer dog til sidst. I *Titanic* er Rose også en *victim-hero*: Hun er offer for en skæbne, hun ikke selv kan kontrollere (både skibsforliset og det arrangerede ægteskab), men ved at bryde fri fra sine lænker gør hun sig selv og tilskueren bevidst om sine dyder.

Man kunne også gå tilbage til Schepelerns definition af melodramaet og betone, at melodramaet ofte gestalter lidenskabelige følelser på baggrund af et episk forløb. Det er også tilfældet i *Return of the King*. Historien er i høj grad episk, da den handler om kampen mellem det gode og det onde i et krigshærget Midgård, men samtidig sætter den lidenskabelige følelser meget højt. Ikke som i *Titanic*, hvor det er den udødelige kærlighed mellem mand og kvinde, der er i centrum; her er det snarere de lidenskabelige følelser i fasttømrede venskaber, der bærer fortællingen. Frodo og Sams venskab er det eneste, som forhindrer Frodo i at give op, når ringen forsøger at få ham i sin vold. Hvor *Titanic* er gennemført melodramatisk, så kan man altså i højere grad sige, at *Return of the King* låner en række melodramatiske fortælletræk til at berette sin historie.

Hvis vi vender blikket mod tilskueren, så er det dog ikke kun melodramatiske følelser, der vækkes hos tilskueren i de to film. Begge film har qua deres tilhørsforhold til storfilmen et kæmpe opbud af spektakulære visuelle effekter. Og de effekter har en helt særegen indvirkning på tilskuerens følelsesmæssige oplevelse.

En emotionel filmoplevelse

I 1998 så jeg *Titanic* i biografen i selskab med min far. Godt to timer og 20 minutter inde i filmen finder en af de mest spektakulære scener sted. I en supertotal bevæger kameraet sig langs med et *Titanic*, som ligger halvt under vand. Kameraets bevægelse starter ved vandoverfladen og op langs med skibets dæk. Supertotalen lader os se alle dæk og hundredvis af mennesker, som flygter fra de frådende vandmasser, i et imponerende skud (jf. fig. 6). På det tidspunkt vender min far, som ellers ikke har ytret et ord hele filmen, sig mod mig og siger: "Hvordan filmer man sådan en scene?" Min fars kommentar er et udtryk for en af de følelsesmæssige oplevelser, som både binder *Titanic* og *Return of the King* sammen og samtidig kan være et



Fig. 6: Spektakulære *shots* og *artefact emotions* i *Titanic* (1997).
© 20th Century Fox Home Entertainment.

vidnesbyrd om en af årsagerne til de to films massive popularitet. Ikke kun bliver man som tilskuer fanget af den melodramatiske historie, men man bliver lige så meget bjerget af det filmiske håndværk og de spektakulære effekter.

Ligesom Palle Schantz Lauridsen fremfører i sin diskussion af 1950'ernes storfilm andetsteds i denne antologi, så bærer også *Titanic* og *Return of the King* en arv videre fra tidligere tiders attraktionsfilm og bygger videre på 50'ernes storfilm, f.eks. *Ben-Hur*.⁸ Det handler om det spektakulære i filmene og i særlig grad den følelsesmæssige reaktion, som *Titanic* og *Return of the King* afføder hos sit publikum i kraft af deres *spectacle* – altså det visuelle materiale, som filmene stiller til skue for tilskueren. Det er biografmediets privilegium at kunne gestalte så fantastiske visuelle effekter, at selve oplevelsen af det visuelt spektakulære udgør en lige så stor emotionel nydelse som fordybelse i filmens karakterer.

Den hollandske psykolog Ed Tan har skelnet mellem *fiction emotions* og *artefact emotion* (Tan 1996: 65-66), og i en lettere forenkling af Tans terminologi kan vi sige, at *fiction emotions* er de følelser, som vi traditionelt forbinder med filmoplevelsen. Det handler altså om indlevelse i karaktererne, i deres skæbner og udfaldet af historien (altså de følelser, som bl.a. knytter sig til melodramaet), mens vi i *artefact emotions* finder en glæde i selve det filmiske håndværk og det spektakulære, visuelle materiale. Mit argument er her, at følelsesoplevelsen for tilskueren i mødet med *Titanic* og *Return of the King* er en vekselvirkning mellem *fiction* og *artefact emotions*. Det er *fiction emotions*, når min far sidder mundlam, grebet af fortællingen i *Titanic*, og ikke har sagt et ord hele filmen. Det er *artefact emotions*, når

han bliver så betaget af en enkelt scene (eller blot en enkelt virtuos indstilling), at han er nødt til at udtrykke sin beundring. Måske rives han ud af fortællingen momentant, men følelsesoplevelsen bliver ikke mindre af den grund. Den følelsesmæssige oplevelse retter sig blot mod filmens håndværk i stedet for filmens historie. *Titanic* og *Return of the King* er fuld af den slags spektakulære visuelle scener og sekvenser: den panoramiske kamera-tur over Titanic, mens Jack på stævnen råber: "I'm the King of the world!"; første gang vi ser Titanic i Southampton; når bavnene bliver tændt i *Return of the King*, og kameraet bevæger sig gennem adskillige bjergkæder med fantastisk natur til skue; og endelig det grandiose slag på Pelennorsletten ved Minas Tirith i *Return of the King* (jf. fig. 7). I alle disse scener og sekvenser udgør *artefact emotions* en væsentlig del af tilskuerens oplevelse. Det handler om filmmediets evne til at iscenesætte visuelle oplevelser, som det ikke er muligt at få andetsteds.



Fig. 7: Ét af flere grandiose slag i *Lord of the Rings*-trilogien. © Eiv.

Adskillige filmteoretikere har hævdet, at Hollywood i slut-90'erne begyndte at fokusere mere på det visuelt spektakulære på bekostning af den gode historie. Typisk nævnes instruktører som den afdøde Tony Scott og Michael Bay som eksponenter for denne tradition. De er begge instruktører, som har deres baggrund i musikvideo- og reklamefilmproduktion. Andetsteds har jeg argumenteret for, at selv den følelsesmæssige oplevelse i Bays film er en

vekselvirkning mellem *fiction* og *artefact emotions* (Krogh 2010: 80), om end Bay til tider betoner de sidstnævnte exceptionelt højt. Geoff King har påpeget, at spektakulære indslag sagtens kan fungere i en fortælling, som er narrativt stramt og traditionelt bygget op, og altså ikke kaster den gode historie over styr qua deres spektakulære karakterer (se King 2000: 49). Det er også den holdning, der er mest gunstig at indtage i relation til *Return of the King* og *Titanic*. Selvom vi betages af den fænomenale supertotal af det synkende skib, kortslutter denne følelse ikke vores indlevelse i Jack og Roses skæbne. Artefakt-emotioner kan i enkelte scener og sekvenser være mere fremtrædende end fiktion-emotioner, men det er vigtigt at pointere, at de to typer emotioner fungerer side om side som en vekselvirkning og bidrager til en samlet følelsesmæssig oplevelse. Denne vekselvirkning er tydelig i slaget på Pelennorsletten i *Return of the King*. Scenen inviterer både til artefakt- og fiktion-emotioner. Her klippes mellem scener i normalperspektiv, som er filmet på slagmarken, hvor vi følger vores karakterer i nærkampe med monstrøse orker og andet godt fra Mordor. Samtidig klippes adskillige gange til computergenererede supertotaler, der viser slagmarken og Minas Tirith og på den måde giver tilskueren et spektakulært *grand vue*. Her er de enkelte karakterer ikke i centrum, men vi kan betages af det storslåede og spektakulære i iscenesættelsen af hele kampscenen. Scenen kombinerer altså *fiction* og *artefact emotions*.

I *Titanic* og *Return of the King* er det følelsesmæssige indhold altså konstant koblet til karakterernes situationer og den historie, der bliver fortalt. De to film er altså ikke rene *spectacles*, og der er langt fra 1953-vinderen *The Greatest Show on Earth* (1952), der nærmest kun bød på spektakulære indslag, til de stramt orkestrerede og karakterdrevne historier i *Titanic* og *Return of the King*. Det hindrer dog ikke filmene i at vække væsentlige artefakt-emotioner i kraft af deres spektakulære indhold. Og i vekselvirkningen mellem psykologisk motiverede karakterfortællinger og visuel ekstravagance, kan man sige, at de to film er narrative *spectacles*.

Afsluttende bemærkninger

Både *Titanic* og *Return of the King* var gigantiske succeser ved billetlugerne, hos kritikerne, ved Oscaruddelingen. Og hvordan kan det være? Det er et

spørgsmål, der er næsten umuligt at svare på – vi kan kun gisne.

I dette kapitel har vi set, hvordan *Titanic* indskrev sig i (og modificerede en smule på) en lang tradition af Hollywoodproduktioner. Filmen er som et ekko af fordums storfilm, hvor en praktisk talt afdød genre, melodramaet, atter en gang kom til sin ret. Tilsvarende har jeg vist, hvordan *Return of the King* også benyttede sig af melodramatiske strategier for at engagere tilskueren. Endelig er begge film oplagte eksempler på narrative *spectacles*, hvor en klassisk psykologisk fordybning i hovedkaraktererne finder sted side om side med et massivt og spektakulært effektopbud og imponerende filmisk håndværk. Faktisk står *Titanic* og *Return of the King* den dag i dag som nogle af de mest vellykkede eksempler på det at forlene en karakterdrevet, solid historie med et spektakulært imponerende og overdådigt filmfyrværkeri. Og det fortjener vel en Oscar?

Litteratur

- Grodal, Torben (2003): *Filmoplevelse – en indføring i audiovisual teori og analyse*. København: Samfundslitteratur.
- Hunt, Susan & Lehman, Peter (1999): *Something and Someone Else: The mind, the Body, and Sexuality in Titanic*. I: Sandler, Kevin S. & Studlar, Gaylyn (red.), *Titanic: Anatomy of a Blockbuster*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Kelly, Fran (2010): "The Art of Romantic Comedy," ABC Radio National, 23. juni 2010. Online: abc.net.au/rn/breakfast
- King, Geoff (2000): *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London: I.B. Tauris.
- Kozloff, Sarah (2006): "The Lord of the Rings as Melodrama", i Mathijs, Ernest & Pomerance, Murray (red.), *From Hobbits to Hollywood: Essays on Peter Jackson's Lord of the Rings*. Rodopi: New York.
- Krogh, Rasmus (2010): *More than meets the eye. Fra asteroider til Autobots: Michael Bays filmproduktion*. København: Upubliceret speciale.
- Lubin, David M. (1999): *Titanic*. London: British Film Institute.
- Miller, Laura (1998): "Review of *Titanic*", *Sight and Sound*, februar 1998: 50-52.
- Roberts, Gillian (2003): "Circulations of Taste: *Titanic*, the Oscars, and the middlebrow", i Stringer, Julian (red.), *Movie Blockbusters*. London: Routledge: 155-166.
- Schepeleyn, Peter (red.) (2010): *Filmleksikon*. København: Gyldendal.
- Tan, Ed (1996): *Emotion and Structure of the Narrative Film: film as an emotion machine*. New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- Thompson, Kristin (1999): *Storytelling in New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. London: Harvard University Press.
- Williams, Linda. "Melodrama Revised", i Browne, Nick (red.): *Refiguring American film genres: history and theory*. Berkeley: University of California Press, 1998: 42-88

Noter

1. *The Ten Commandments* var nomineret til "Bedste Film", men vandt ikke statuetten (se bilag 1).
2. Gillian Roberts betegner f.eks. *Titanic* som en blockbuster, fordi den er kendetegnet ved *exces*. *Exces*, som er vanskeligt at oversætte til dansk, betegner i sammenhæng med *Titanic* det faktum, at filmen havde kæmpe budget, kæmpe omsætning ved billetlugerne og også en lang spilletid (194 minutter). Tre faktorer, der alle vedrører produktions- og distributionsmæssige forhold (Roberts 2003: 157-158).
3. I denne sammenhæng skal det nævnes, at *Titanic* (1997) langt fra er den første film, der omhandler det berømte skibs forlis. *Titanic*filmhistorien inkluderer over 20 film, herunder en nazistisk propagandafilm produceret under Anden Verdenskrig, en fransk stumfilm produceret samme år som forliset i 1912 og selvfølgelig filmene *Titanic* (1953), der vandt en Oscar for bedste manuskript og art direction, og *A Night to Remember* (1958), der før James Camerons *Titanic* blev regnet som den ultimative *Titanic*film. Endelig kunne man nævne Urban Gads danske stumfilm *Atlantis* (1913), instrueret blot ét år efter *Titanics* virkelige forlis og baseret på en bog (af Gerhart Hauptmann) om selvsamme hændelse. En mere fyldestgørende liste af *Titanic*film kan ses på en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_about_the_RMS_Titanic.
4. Halssmykket fungerer som *Titanics MacGuffin*. *MacGuffin*, et udtryk første gang anvendt af Alfred Hitchcock, betegner det objekt, der er hele intrigenes omdrejningspunkt – og typisk sparker en historie i gang (Schepelern 2010: 548). Uden halssmykket ville vi aldrig have haft skattejægere, der jagtede det på havets bund, og som fandt en tegning, som gamle Rose så på tv, og som fik hende til at kontakte ... osv., osv.
5. Kontrasten mellem fornuft og følelse er kendetegnende for mange melodramatiske film og tekster og indrammes eksempelvis i titlen på Jane Austens nu klassiske roman *Sense and Sensibility* (1811).
6. Filmhistorien byder desuden på en lang række katastrofefilm, der omhandler skibsforlis. Foruden de to førnævnte *Titanic*film kan nævnes *The Poseidon Adventure* (1972) og dens remake *Poseidon* (2006), ligesom skibsforlis er, om ikke en del af hovedplottet, så et fremtrædende element i mange katastrofefilm, f.eks. *2012* (2009).
7. I *Filmoplevelse* behandler Grodal f.eks. også den emotionelle oplevelse af melodrama og tragedie under ét (Grodal 2003: 199-201). Film- og genreforskeren Linda Williams mener af samme grund, at den følelse, som melodramaet fremprovokerer er en såkaldt *forsenthedsfølelse*. Med Williams' ord. "*Melodrama involves a dialectic of pathos and action – a give and take of 'too late' and 'in the nick of time'*" (1998: 69).
8. *Titanic* har mange fællestræk med *Ben-Hur*, ud over at de begge er Oscarvindere. De vandt begge 11 Oscars – men blev også begge forbigået i kategorien "Bedste Manuskript". Det var begge grandiose, spektakulære produktioner, som altså ikke blev belønnet for deres historiemæssige kvaliteter (Roberts 2003: 162).