

Boys don't cry

Af [JENS AMDI](#)

Trilogien *Bænken* (2000), *Arven* (2003) og *Drabet* (2005) sigtede rigtignok mod at skildre et klassesdelt Danmark, men de tre film kan også ses som anderledes bud på det klassiske melodrama. Faktisk fremtræder de i høj grad som klassiske melodramaer, samtidig med at de bearbejder genren på måder, der bryder interessant med traditionen. Det skyldes ikke mindst, at Fly installerer *mænds* følelsesliv som centrum i en kvindelig genre centreret om store følelser.

Per Flys trilogi fik blandt meget andet ros for at revitalisere en form for socialrealisme, mens det fik ringe opmærksomhed, at filmene også inkorporerer melodramatiske træk. Jeg vil se på trilogiens forhold til melodramatraditionen, idet jeg zoomer ind på det klassiske motiv at skildre karakterer placeret ved vinduer. Motivet kendes i forskellige variationer op gennem kunsthistorien, men som det vil fremgå, er det i særlig grad knyttet til melodramatraditionen og optræder i alle trilogiens film.

Melodramaet, en kvindelig genre

Forst nogle ord om den melodramatiske genre. Melodrama og adjektivet melodramatisk har traditionelt en nedsættende klang. Smager man på ordene melodrama og melodramatisk, er de fleste nok ikke i tvivl: Melodrama er *ikke* af det gode, og at blive betegnet som melodramatisk er *ikke* et kompliment. Det forbindes typisk med store følelser i *negativ* forstand. Som noget der er for meget, for patetisk, opstyltet, svulstigt eller sentimentalt.

Film melodramaet er da også de store følelsers genre. Men selv om det bestemt har et blakket omdømme og kan antage pinlige former, er det en genre, der vitterligt kan arbejdes med til at frembringe stor kunst. Melodramaet er domineret af en patos, der nærmest tvinger tilskuerne til en distance- og reservationsløs hengivelse, hvor tårerkanalerne får lov at råde, og i filmhistorien er melodramaerne da også nedsættende blevet betegnet som såkaldte "weepies" ("tårerpersere"), med reference til den tilstand der ramte seerne. Underforstået var det hermed også, at melodramaet betragtedes som en *kvindelig genre* med kvindelige seere og en kvindelig hovedkarakter som bærer af de følelser, seerne kunne leve sig ind i. Denne kvindelige hovedkarakter var passiv og oftest lidende underlagt en *skæbne*, mod hvilken hun intet kunne gøre - heraf tårerne. Et nyere næsten arketypisk eksempel er Todd Haynes' *Far from Heaven* (2002) - der i parentes bemærket er en hyldest til genrens mesterinstruktør Douglas Sirk - hvor den kvindelige hovedkarakter må opgive den store kærlighed mellem hende og en sort mand pga. samfundets ødelæggende racisme. Og melodramaet er netop ofte historien om den store kærlighed, der ikke kan realiseres pga. omstændigheder, som den afmægtige kvindelige hovedkarakter ikke kan modvirke.



Fig. 1: Per Flys trilogi kan fås samlet på dvd.

Genrens æstetiske hovedtræk er først og fremmest den ekstreme ekspressivitet: Filmenes store følelser artikuleres via et meget ekspressivt skuespil, der understøttes af en følelsesfuld ekspressiv musik, som skal kommunikere de grandiose følelser, der er på spil: Violinerne får lov at arbejde. Hertil kommer en meget ekspressiv mise-en-scene og typisk en udstrakt brug af nærbilleder, hvor karakterernes store følelser kan kommunikeres utvetydigt og stærkt via mimisk ekspressive ansigter, naturligvis tilsat følelsesfuld musik. Disse kommunikerende ansigter tilsat musik er et eksempel på genrens centrale tendens til ordløse stumme scenarier – også kaldet *stumme tekster* – som middel til at udtrykke de grandiose følelser (fig. 2). Her kan seerne føle med hovedkarakteren, og her kan de kritisk indstillede ryste på hovedet af al denne voldsomme følelsesfuldhed.

Bænken

Flys trilogi synes på mange måder at befinde sig langt fra det klassiske melodrama. Først og fremmest er der jo helt gennemgående tale om *mandlige* hovedkarakterer af en (tilsyneladende i hvert fald) hård støbning uden kvindeligt "følelsepjåt".

Bænken er som bekendt historien om den rå, desillusionerede alkoholiker Kaj, der ved skæbnens lune konfronteres med den datter, han svigtede og stak af fra mange år tidligere, da hun blot var et barn. Nu er hun flyttet ind ikke langt fra ham, og filmen og Kajs problemstilling bliver i virkeligheden spørgsmålet om, hvorvidt han skal give sig til kende og forsøge at genvinde den tabte datter. Det giver anledning til et motiv, som i forskellige variationer kommer til at gå igen flere gange gennem filmen: Vi ser Kaj ved vinduet kiggende ud mod sin datter.

Motivet forbinder sig med en klassisk melodramatradition, hvor vi ser kvinden ved vinduet stirrende ud mod den verden, hvor hun aldrig vil kunne realisere sine drømme og inderste ønsker, f.eks. kærligheden til en mand af anden race. Hun må blive hjemme lidende. Billedet af kvinden ved vinduet kan indfange de for melodramaet karakteristiske historier om afmagt og trist bundethed til hjemmet. Her fortælles hele den grundlæggende fortvivlede situation. Motivet er typisk filmet udefra, så kvinden ses spærret inde bag (et ofte regnvådt) vindue, ligesom følelsesfuld musik og kvindens ekspressive ansigt hjælper os med at mærke hendes afmægtighed. (fig. 3). Vi kan græde med disse afmægtige kvinder, der ikke kan få deres drømme opfyldt.

I *Bænken* er det en *mand* ved vinduet, og man kan faktisk risikere at overse hans store længselsfulde følelser, fordi den filmiske iscenesættelse er helt anderledes: Kajs ansigt kommunikerer ikke i særlig grad de store følelser, og den følelsesfulde musik er enten nærmest fraværende eller klart nedtonet sammenlignet med de traditionelle hårdt arbejdende violiner (fig. 4). Men hans placering ved vinduet med blikket rettet mod sin tabte datter fortæller alligevel en historie om afmægtig længsel efter genforening. Det er formen, der er ændret, og der rækkes ikke længere åbenlyst ud efter vores følelser.

Men ikke kun formen er anderledes. Kaj kan også virke sværere at føle med, når man betænker, at han jo for fanden bare kan kontakte hende. Han er med andre ord slet ikke et melodramatisk offer for skæbnen. Tværtimod: Han har selv svigtet hende, da hun var barn, og nu undlader han at kontakte hende, ligesom han senere i filmen undlader at undskylde. Når han ikke kan bevæge sig fra vinduet og ud mod datteren, skyldes det altså ikke skæbnen, men derimod den hårde manderolle som Kaj så at sige er fanget i. I flere tilfælde ser vi ham netop fanget bag vinduet og gardinets net, der forstærker effekten af indespærring. (fig. 5) (fig. 6) Iscenesættelsen fortæller her, hvad den hårde Kaj ikke kan, nemlig at han er spærret inde i en hård manderolle, hvor svage følelser ikke har hjemme. Men kan vi føle med ham i en sådan situation? Det er et af de spørgsmål, der er i spil i filmens brug af vinduesmotivet.

Arven

Også i *Arven*, filmen om overklassen, spiller vinduesmotivet en central rolle. Historien om Christoffer, der skal overtage familiefirmaet, da hans far dør, gestalter en klassisk konflikt for hovedkarakteren, der står splittet mellem den store kærlighed til kæresten Lisa og forpligtigelsen over for familien. (Det er således ikke tilfældigt, at filmen refererer til Shakespeares *Romeo og Julie*). Han forsøger undervejs at vælge begge men må til sidst afslå kærligheden. Her skulle altså være stof til melodramaets tåreræld.



Fig. 2: Eksempel på en stum tekst i *Far from Heaven*: Hovedkarakteren Cathys følelser kommunikerer ved hjælp af ansigt og musik.



Fig. 3: *Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945.



Fig. 4: Kaj ved vinduet.



Fig. 5: Kaj bag vinduet og gardinets net. Indstillingen er et eksempel på, at selvom filmens stil gennemgående ikke forekommer ekspressiv, er der flere tilfælde, hvor der faktisk arbejdes med udtryksfulde audiovisuelle greb.



Fig. 6: Kaj spærret inde bag rækværkets tremmer, et andet eksempel på filmens ekspressive iscenesættelse.

Vinduesmotivet dukker her bl.a. op i filmens finale: Christoffer befinder sig alene på et hotelværelse, og vi ser ham kigge ud af vinduet mod Stockholms Dramaten, hvor hans livs tabte kærlighed arbejder. Han har netop gæstet hende, efter at hun tidligere forlod ham pga. hans arbejde, og de har nu aftalt at mødes senere den dag. Med andre ord står han tilsyneladende med det store valg mellem sit livs kærlighed og forpligtelsen over for familiefirmaet. Men er der overhovedet tale om noget valg for Christoffer, der er født til at overtage chefposten? Det er så at sige hans skæbne. Som seer må man spørge sig selv, hvordan forholdet mellem skæbne og valgfrihed her egentlig tager sig ud. Er han i virkeligheden ikke et melodramatisk afmægtigt offer for sin skæbne, som han står der og stirrer ud af vinduet? Er han ikke bundet til den hårde arbejdsverden, som kvinden tidligere var bundet til hjemmet? Bør vi ikke føle med ham, bør tårerne ikke presse sig på?

Når svaret alligevel ikke er indlysende, hænger det ikke mindst sammen med, at Christoffer agerer som en ægte mand og efterlever en klassisk manderolle. Klædt i et anonymt jakkesæt står han ved vinduet med en stiv og hård mimik, hvor tårerne bestemt ikke synes på vej. (fig. 7). Som følge af denne særdeles beherskede og tilknappe optræden bliver adgangen til hans følelser problematisk. I direkte modsætning til melodramaets ekspressive karakterer er der her tale om en udtryksløs overflade, til hvis indre der simpelthen ikke er adgang. Vi er så at sige ekskluderet fra hans indre liv. Han er tilmed omgivet af et anonymt og koldt hotelværelse, der forstærker scenens kulde og er et passende udtryk for den hårde verden, der er knyttet til hans arbejde. Og ligesom hans ansigt ikke udtrykker afmagt, er der heller ingen melodramatisk musik til at skildre følelserne. *Arven* arbejder her (og generelt) med en filmisk iscenesættelse, der i endnu højere grad end *Bænken* undlader traditionel melodramatisk ekspressivitet, der skal rive seerens tårer med sig. Snarere er der omvendt tale om en art Hemingwaysk isbjergsteknik, hvor det kun er den øverste tiendedel, der er tydelig, mens resten skal eller kan læses mellem linierne/billederne. Helt modsat det klassiske melodrama udtrykkes de store følelser absolut ikke. Han er, *tilsyneladende*, en mand af stål. Som seere er vi placeret udenfor, og derved kan vi komme til at forveksle schein med sein. Det samme gælder, da han derefter dropper aftalen med kæresten og sluttelig kører væk, for vi får ikke set hans formentlig store afmægtige følelser og kan risikere at opfatte ham som kold. Hvor et andet bud kunne være, at han måske bare lægger under for nogle konventionelle krav til den manderollen.

Drabet

I *Drabet* er historien flyttet til middelklassen: Gymnasielæreren Carstens liv er blottet for passion. Han lever i et dødt vaneforhold i den solide middelklasse og er en sløv skygge af den revolutionære idealist, han engang var. Men ved siden af dette har han et passioneret forhold til sin tidligere elev Pil, der har den politisk revolutionære passion. Da hun i en fejlslagen terroraktion kører en betjent ihjel, står han ved hende, forlader konen og hjælper Pil med at fortie drabet, så hun til sidst går fri. Men parret kan ikke leve lykkeligt til deres dages ende; skylden rammer Carsten, og den tager til, da den døde betjents enke begår selvmord, fordi hun ikke kan få vished om, hvem der dræbte hendes mand. Problemstillingen bliver, om Carsten kan leve videre med fortrængningen af sin viden om drabet, eller om han skal afsløre, at Pil var morderen.

Filmen indeholder en hel række af variationer over vinduesmotivet. Da Carsten vælger at stå ved Pil, ser vi ham eksempelvis stå ved et vindue i sit sommerhus (fig. 8). Her varieres melodramatraditionen for kvinder bag vinduer, idet Carsten står ved vinduet i en situation, hvor han rent faktisk vælger at *gribe ind* i sin omverden og altså ikke afmægtigt underlægger sig sin skæbne. Da han senere bryder med Pil i forbindelse med sin skyldfølelse, anvendes en indstilling (fig. 9), hvor vi ser ham fanget bag et vindue og dets persiener (læs: tremmer), og indstillingen går igen, da en ven før dette forlader ham. Her bruges vinduesmotivet til at vise, hvordan Carstens skyldfølelse er blevet et fængsel, der isolerer og ødelægger ham. Og atter er det en variation over melodramaets kvinder bag vinduer: Carsten er *selv* skyld i at havne i dette fængsel, fordi han fortiede mordet fra starten, og fordi han nu ikke kan følge sin egen indre skyldfølelse, men hænger fast ved en håbløs hård mandighed. Han er med andre ord – som de foregående hovedkarakterer – spærret inde af sin mandlige hårdhed, der er ude af trit med hans virkelige indre liv. Heraf afmagten. Og heraf forsøget på



Fig. 7: Christoffer ved hotellets vindue. Hans minimalt ekspressive optræden ledsages af kølige blå og grå farver og et fravær af underlægningsmusik.



Fig. 8: Carsten ved vinduet i sommerhuset. Modsat melodramatraditionen vælger han her at gribe ind i sin omverden.

ikke at vise den. Men kan vi så føle med ham? Er lommeterklæder nødvendige? Filmen gør sig endda den ulejlighed at bruge vinduesmotivet med virkelige ofre: Drevet af begyndende skyldfølelse kører hovedkarakteren Carsten forbi den afdøde enkes hus og ser her enkens efterladte barn spærret inde bag vinduet som et afmægtigt offer for en grum skæbne (fig. 10). Men det bemærkelsesværdige er, at vores hovedkarakter faktisk er manden, der bærer en stor del af skylden for morens død. Som ægte melodramatisk offer står barnet i en ubehagelig kontrast til vores noget mere skyldige hovedkarakter og er med til at pege på den ambivalens, der må omkranse vores følelser for hans afmagt. Selv om *Drabet* som den eneste af de tre film indeholder megen melodramatisk iscenesættelse, betynder hovedkarakterens tvivlsomme handlinger – bl.a. at han indirekte er skyld i et menneskes død – altså at seerens følelsesmæssige involvering sættes på spil.

Mandlig afmagt

Har vor mandlige hovedkarakterer problemer med at udtrykke følelser, er det dog i alle tre film én markant undtagelse, hvor de store følelser kommer ekstremt ekspressivt til udtryk. I *Bænken* sker det i en sekvens, hvor Kaj drikker sig fra sans og samling og brøler aggressivt vrængende mod vinduet, indtil han til sidst tumler om og endelig lader tårerne løbe. (fig. 11) . Afmagtsfølelserne er her meget sigende først mandligt aggressive for til sidst at ende i de tårer, som han gennem hele filmen hårdt har holdt stangen. I *Arven* går det langt værre, da Christoffer efter at have drukket beslutter sig for at voldtage en rengøringsdame, hvorefter vi ser ham tumle fuld rundt kulminerende med et nærmest dyrisk aggressivt brøl. (fig. 12) . Sluttelig finder moderen ham drattet omkuld, og ganske kort ser vi ham hulke, hvorefter den hårde maske atter sættes på. Scenerne er udtryk for, hvad man kunne kalde en maskulinisering af afmagtsfølelser: Tårerne bliver erstattet med en aggressiv optræden. Melodramaets ordløse afmagtsscener med tydeligt rørte kvinder og violiner erstattes altså med en aggressiv fremfærd, der ikke på samme måde kalder på tårerne. Når Christoffer f.eks. forsøger en voldtægt, er det svært samtidig at føle med ham, men handlingen er ikke desto mindre udtryk for en håbløs afmagt.

Kun i *Drabet* lader Carsten blot tårerne løbe, da hans forsøg på hårdhed endeligt krakelerer, men det kan på dette tidspunkt være svært at føle med ham, da hans kompromisløshed har ført til enkens selvmord. (fig. 13)

Det mandlige melodrama

Trilogiens film bryder altså på en række områder med det klassiske melodrama, sådan at man måske bedst kan karakterisere dem som en form for mandlige melodramaer. Mens de klassiske melodramaer fokuserer på kvinden og hendes følelser, har filmene her fokus på manden og hans følelsesliv. Men seerens følelsesmæssige engagement bliver her dobbelttydigt, fordi mændene har problemer med at udtrykke deres afmagtsfølelser, og fordi deres afmagt overvejende ikke skyldes en grum skæbne, men at de er hårde mænd, der ikke vil vise svage følelser. Og ville en tudeprins som helt overhovedet være acceptabel for os som seere?

Filmene problematiserer på sin vis alle den traditionelle manderolle, hvor hårdhed og kontrol ikke må levne plads for følelser, i hvert fald ikke hvis de er udtryk for svaghed. Det er oplagt at se denne tematik som forbundet med en ændring af de traditionelle kønsroller. I kunsten som i livet ser man nu langt flere udpræget handlekraftige stærke kvinder og en generel udvidelse af mulighederne for, hvad det vil sige at være kvinde. Tilsvarende er manderollen under forandring, og den bløde mand er et begreb, der i manges ører langtfra klinger negativt. Det er nok i denne kontekst, man bør se Flys bearbejdelse af manderollen i en melodramatisk form.

Flys trilogi handlede om klasser i dagens Danmark, men det bør ikke overskygge andre mulige perspektiver på filmene. Jeg har prøvet at vise, at de indskrives i en melodramatradition, men at de på flere måder også adskiller sig fra det klassiske melodrama. Det gælder tematisk med deres fokus på mandens følelsesliv og problematisering af manderollen, og det gælder mht. håndteringen af melodramaets store følelser. For Flys trilogi har nok de store følelser som centrum, men som jeg har forsøgt at vise, forvalter de dem på en måde, hvor seerens følelsesmæssige investering mere er en mulighed end et



Fig. 9: Carsten spærret inde bag vinduet og dets persiener.

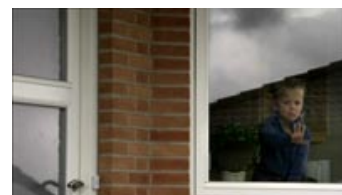


Fig. 10: Enkens efterladte barn bag vinduet. Her er tale om et ægte melodramatisk offer for skæbnen.



Fig. 11: Kaj brøler mod vinduet under sin voldsomme druktur.



Fig. 12: Christoffers afmagt udtrykt ved et aggressivt brøl. Blodet i ansigtet skyldes, at han i sin fordragne tilstand kort forinden er faldet omkuld.



Fig. 13: Carsten bryder sammen under sin søns violinkoncert.

imperativ. Trilogien udgør således et anderledes bud på det klassiske melodrama og viser – som også f.eks. *Breaking the Waves* – at den ofte udskældte genre er rig på muligheder.

Fakta

Bænken (2000). Instruktion: Per Fly

Arven (2003) Instruktion: Per Fly

Drabet (2005). Instruktion: Per Fly

Far From Heaven (2002). Instruktion: Todd Haynes

Mildred Pierce (1945). Instruktion: Michael Curtiz



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - november 2008 - 6. årgang - nummer 29

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-08. Alle rettigheder reserveret.