

# Melodrama, temporalitet og genkendelse: amerikansk og russisk stumfilm.

Af Mary Ann Doane

*Mary Ann Doanes artikel om det tidlige amerikanske og russiske melodrama fra stumfilmsperioden kan måske synes at have et meget eksotisk tema her i 1990. Men hun beskæftiger sig for det første med en genre, melodramaet, som indtager en enestående central plads i både filmens og tv-mediets historie, og hvis historiske rødder derfor har stor aktualitet. Desuden kaster hun et kønsteoretisk aspekt indover genre-diskussionen i sin beskæftigelse med sammenhængen mellem kønsroller på lærredet og i den virkelighed, som publikum og filmene befandt sig i.*

*Endelig rummer hendes artikel en central pointe i en generel genre-diskussion: genrerne er i høj grad bundet til deres sociale, kulturelle og historiske produktionssammenhæng - de er ikke ontologiske, overhistoriske skabeloner. Det amerikanske og det russiske melodrama er to meget forskellige udgaver af en basal, melodramatisk oplevelsesmåde. (Artiklen er oversat af Ib Bondebjerg og er i sin engelske udgave trykt i East-West Film Journal, vol. 4, no.2, juni 1990).*

Fra Griffith til Sirk, har den vestlige form for melodrama - specielt Hollywood-versionen - været stærkt præget af en intensivering af det narratives tidslige dimension. Tiden strammes og struktureres frem mod det punkt, hvor man fornemmer "overdrivelse (excess)", når den narrative intrige bliver blotlagt. Som Thomas Elsaesser (1972:2) har peget på, så er melodramaet kendetegnet ved en "forkortelse af den levede tid til fordel for intensitet". Tiden bliver faktisk forkortet og sammentrængt på en

så påfaldende måde, at genren ofte ofrer realismen. Steve Neale hævder:

For så vidt som der er meget lidt kausal forberedelse af den måde begivenheder udfolder sig på, så er melodramaets gennemæssige sandsynlighed præget af en manglende motivering eller undermotivering, set fra et realistisk synspunkt - den form for forberedelse af begivenheder og motivation, som eksisterer, er altid 'ufuldstændig'. Der er en overflod af effekt på bekostning af årsag, af det ekstraordinære på bekostning af det ordinære. Derfor træder begreber som Skæbnen, Tilfældet og Forsynet i funktion. (Neale, 1986: 6-7).

Neales observationer peger på betydningen af, i hvor høj grad sandsynlighed og den tidslige dimension står i forhold til hinanden. Det 19. og det 20. århundredes realistiske koder dikterer en minimal varighed for at en handling eller en begivenhed skal virke troværdig. "For meget, for tidligt" kan derimod ses som melodramaets motto, idet det ved at sammentrænge og overfylde den tidslige oplevelse ofte bryder med disse koder. Alligevel opstår melodramaet i filmen i forlængelse af fotografiets indeksikalske realisme, og de to måder at skabe betydning på (den realistiske og den melodramatiske) sammenflettes ofte på en spændende måde. Ikke desto mindre er det klart, at melodramaet bygger på en orkestrering af emotionelle effekter, som kan siges at overmætte tiden.

De 'begivenheder', der trænges sammen i melodramaet, har ofte noget at gøre med møder eller genkendelser, der ikke sker i rette tid, eller som kun lige nås i rette tid: ankomster og afgangene som lige præcis ikke passer sammen, genkendelser der sker 'for sent', redninger i sidste øjeblik, misforståelser eller mangel på kommunikation, der burde have været undgået. I forlængelse heraf hævder Franco Moretti, at melodramaets patos, dets evne til at bevæge og skabe medfølelse, stammer fra denne "for senthedens retorik". I melodramaet er det der "burde være sket" indlysende, men det ville være nødvendigt at få tiden til at gå baglæns for at opnå det. Personerne kæmper hele tiden mod tidens forløb. Genkendelsens eller indsigtens øjeblik finder sted, men i de mest bevægende narrative forløb finder det sted på et forkert tidspunkt.

Genkendelsens og indsigtens øjeblik er en bevægende ting, når den kommer for sent. Og for at udtrykke fornemmelsen af at

komme for sent er det nemmeste naturligvis at gemme indsigt til det øjeblik, hvor personen er ved at dø ... tidens uafvendelighed opleves så meget klarere, hvis der ikke er nogen tvivl om i hvilken helt forskellig retning man gerne ville have tingene skulle at udvikle sig .. tårer forudsætter en definitiv adskillelse af kendsgerninger fra værdier, og således ophøret af en hvilken som helst relation mellem ideen om formålsbestemthed (teleologi) og kausalitet." (Moretti, 1983: 160 og 162).

Hvad melodramatiske fortællinger frem for alt synes at demonstrere er tidens uafvendelighed, dens nådesløse linearitet. Selv i melodramaer med happy ending, hvor møder og genkendelser faktisk finder sted lige i sidste øjeblik, afsløres tiden som en uundgåelighed, der kun kan forhales, som en uafvendelig fremadskriden, i forhold til hvilken man enten kan tilpasse sig eller ende som taber.

Derfor søger melodramaet i virkeligheden at fremstille tiden som en strøm af punkter. Det består af øjeblikke, der har status som kriser eller katastrofer, og som fortættet bærer på den ekstreme følelse og betydning, som giver dem deres privilegerede plads i det narrative forløb. Varighed synes altså uden grundlæggende betydning for denne tidsoplevelse. Samtidig synes melodramaets måde at fremstille tiden på, som en serie af fortættede stød eller traumer, at være i fuld overensstemmelse med Walter Benjamin's teori om filmen som det endegyldige udtryk for den særlige moderne chokoplevelse: "Der kom et tidspunkt, da et nyt og påtrængende behov for indtryk blev imødekommet af filmen. I en film bliver perception som chok etableret som formelt princip." (Benjamin, 1973, 132). I sin udformning af chokteorien kommer Benjamin kun med få bemærkninger om forskelle mellem teknologiske nyskabelser som tændstikken, telefonen, kameraet og de erfaringer som skabes gennem avisreklame og den øgede trafikstrøm. Indenfor gengivelsen af virkeligheden forbindes chokoplevelsen med den mekaniske reproduktion, mens den "auratiske" oplevelse knyttes til ældre kunstformer som feks. maleri og lyrisk digtning: "Den pris som man må betale for den moderne tids følelse er auraens opløsning i chokoplevelsen." (Benjamin, 1973, 154).

På linje med Benjamins analyse af filmen og dens specielle relation til chok har Tom Gunning beskrevet den tidlige præ-narrative film (1895-1903/4) som en "attraktions-film". Tilskueren

til en sådan type film bliver ikke tiltrukket og involveret gennem det narrative eller via medfølelse og identifikation med personer, men gennem en form for fascination og nysgerrighed, der har en hel del at gøre med det filmiske apparat og system i sig selv. Det som er på spil er filmens evne til at skabe illusion om en begivenhed, og en begivenhed, som næsten voldtager tilskueren fremkalder lettere denne ønskede effekt og understreger stærkere filmsystemets magt. Gunning sammenligner attraktionsfilmens æstetik med de populære kunstformers "sensationer" og "gys". Specielt refererer han til den moderne underholdnings gys, således som det dukker op i den nye form for attraktioner i forlystelsesparker (feks. rutsjebaner), som kombinerer følelsen af øget fart og fald med den sikkerhed, som den moderne, industrielle teknologi kan garantere" (Gunning, 1989, 37). Skønt Gunning beskæftiger sig med et filmisk fænomen, der går forud for etableringen af den narrative film og derfor måske ikke vil anerkende en udvidelse af sin analyse, så kan den melodramatiske æstetik også beskrives som en organisering af "gys" og "sensationer". Man kunne endda i melodramaets filmiske form se en afdæmpet og narrativt kontrolleret brug af gysets æstetik. "Cliffhanger'en" er et eksemplarisk tilfælde, og de pludselige skift i fortællingen svarer metaforisk til rutsjebanens drejninger. I det narrative sker der en vis forandring af attraktionens "gys", således at melodramaets afsløringer, højspændte øjeblikke, pludselige ændringer og redninger i sidste minut sammen med de ikke særlig tilfredsstillende årsag-virknings relationer antyder en dybtgående mangel på sammenhæng. øjeblikket, hvor den manglende sammenhæng bliver synlig, er en mild udgave af gys.

## Melodramaet, storbyen og kvindeligheden

Melodramaets indmarch i filmen falder sammen med og beror på mødet mellem underholdning og storbyens univers (deraf kommer også Kracauers og Benjamins spekulationer omkring filmen og en særlig moderne storbyperception). Og byen selv med dens arkitektur og organisering af rummet, var fuldt ud sammenfaldende med det som Christine Gledhill refererer til som " en udvidelse af det synliges kultur."

Udover det legetøj og de kikkeapparater der gik forud for filmen peger Michael Booth på bygningen af kunstgallerier og museer, udviklingen af litografi og begejstringen for illustrerede udgaver af 'klassikerne', opfindelsen af spejlglas og elektrisk lys som gjorde butiksfacader og butikssarkader til steder for skuelyst og forbrug, og byens egen arkitektur med dens offentlige monumenter og merkantile og industrielle strukturer, der gav synlige beviser på handelens og imperialismens rov. 'Verden', siger han, 'blev mættet med billeder'. (Gledhill 1987, 22)

Denne insisteren på det synlige og dets udtryksmæssige sammenhæng med en varekultur antyder, at kvindens og kvindelighedens status i sådan et miljø er underkastet radikal foranderlighed. Kvinder får ny betydning i byen som aktive forbrugere og tilskuere. Men den forøgede fascination, der omgiver den prostituerede som type og som indbegrebet af den kvindelige flaneur, er også et synligt udtryk for kvindens relation til storbyens univers. Forbindelsen mellem kvinden og byen antyder de potentialer, der ligger i en utålelig og farlig seksualitet, en seksualitet der går ud over grænserne præcis som et resultat af kvindens ændrede relation til rummet, hendes nye mulighed for at 'strejfe om' (og derfor også 'fejle'). Den filmiske fortælling er ofte stærkt optaget af denne strejfen om/fejlen, som byens kvinder har muligheden for. Derfor er melodramaets gys ofte et seksuelt gys, der er tæt bundet til fremstillingen af kvinden. I det filmiske melodrama er den undergenre, der fører intensivering af tiden til sit yderste, det modercentrerede melodrama, en undergenre henvendt til kvinder og om kvinder. Den fejludvikling, der her finder sted, er måske ikke direkte prostitution, men kvindens seksualitet er generelt karakteriseret som 'afvigende' på en eller anden måde, og hendes problematiske relation til sit barn er et resultat af denne afvigelse. I modercentrerede melodramaer som f.eks. *Way Down East* (1921), *Stella Dallas* (1925 og 1937), *Madam X* (1920, 1929, 1937) og *Blonde Venus* (1932) forakter kvinden en mand eller mænd i al almindelighed, gør sig skyldig i utroskab eller overskrider på andre måder den kvindelige seksualitets kulturelle begrænsninger. Den fortælling, der kommer ud af dette består ofte i en meget fortættet serie af genkendelser eller manglende genkendelser, vellykket kommunikation eller misforståelser, møder der finder sted, eller møder som er lige ved at gå i vasken. Det, der synes at stå på spil, når man tager overvægten af scener, der spiller på genkendelse eller

manglende genkendelse i betragtning, er muligheden for viden i en verden, hvor den kvindelige seksualitet er ubundet. Vægten på den tidslige dimension og dens relation til genkendelse, indsigt og en klar løsning - karakteristiske træk ved melodramaet - er afgjort mest synligt i den undergenre, som kaldes modercentrerede melodrama.

Netop fordi melodramaet synes så uforanderligt i sin påkaldelse af en præcis, tidslig struktur (én hvor tiden er begrænset og uafvendelig) kan man pege på et problem i analysen af melodramaet, der hænger sammen med den aktuelle tendens til at historisere filmkritikken. Den vedvarende tilstedeværelse af de samme formelle elementer i melodramaet er en af grunnerne til at begrebet synes at kunne anvendes i forhold til et så utroligt bredt udvalg af film over en lang tidsperiode. Der er et besynderligt tids-efterslæb forbundet med melodramaet i det 20. århundrede. Som Peter Brooks gør opmærksom på, så er melodramaet optaget af at afdække mening og betydning i en sekulariseret verden. Udstyret med en lighedssøgende ideologi er det: "radikalt demokratisk, idet det stræber efter at gøre sin fremstilling klar og tydelig for enhver ... Begæret triumferer over verdens erstatningsformer og omveje, det opnår en overflod af mening ... i tableauet mere end i nogen anden enkelt, dramaturgisk formel ser vi melodramaets primære optagethed af at gøre sine tegn klare, utvetydige og betagende." (Brooks, 1976, 15, 41, 48)

I modsætning til den modernistiske udvikling indenfor kunstarterne, hvor meningens fragmentering og manglende bestandighed understreges, så griber melodramaet med sin insisteren på fyldighed og meningsklarhed tilbage til det 19. århundredes polarisering af godt og ondt og synes dermed ude af trit med den moderne verden. Dette besynderlige efterslæb i tid giver dog også melodramaet en særlig styrke og kraft i den måde, hvorpå det forsikrer os om sine meninger. Man kan argumentere for at de grundlæggende elementer i dets form har været forbavsende stabile fra sidst i det 19. århundrede og frem til 1950'erne, specielt hvad angår tidsstruktureringen. Vanskeligheden i at lokalisere og definere begrebet melodrama - det er blevet brugt om andre former (feks. kriminalfilm, film noir, Western) og endda som betegnelse for film som helhed - vidner om en forståelse af melodramaet og dets effekter, der fornægter

dets historiske specificitet. Eller måske er det sådan, at den historiske periode, vi her står overfor, er så omfattende, at den dækker hele filmens historie (i forlængelse af den form for historisk periodisering, som Foucault benytter sig af, hvor "perioder" bliver mere omfattende kategorier for 'epistemologiske og diskursive formationer'). Under alle omstændigheder så er selve formens langtidsholdbarhed et problem, når man vil give melodramaet en historisk specificitet - særlig når det gælder det, som giver indtryk af at være det mest konsistente og generelle, tidsstruktureringen. Udfra dette perspektiv er det særligt oplysende at undersøge en anden form for melodramatisk film, hvor tidsstruktureringen er slående anderledes, den præ-revolutionære russiske film.

## Det russiske melodrama

Under den nyligt afholdte Pordenone Film Festival, der var viet til den præ-revolutionære russiske film, blev det klart, at tilskueren i melodramaerne fra 1910-årene blev stillet overfor en slags udtynding og samtidig udvidelse af tiden i stedet for den normale fortætning og begrænsning. Den begivenhedsløse udstrakte tid, der dermed bliver dominerende gør også tiden reversibel. Det der bliver karakteristisk for denne filmtypes temporalitet fremstår som et mærkbart problem med at få afsluttet, der ofte kommer til udtryk som en hang til "ulykkelige" og tragiske slutninger. Faktisk producerede de russiske filmstudier ofte to versioner af en film: en med tragisk slutning beregnet for det russiske hjemmeforbrug og en med happy end beregnet til eksport. Som Yuri Tsivian påpeger, så ændres slutningen i den russiske efterligning af Griffith's *The Lonely Villa* (*Drama on the Telephone*, Yakov Protazanov, 1914), således, at ægtemanden ikke kommer i tide til at redde sin hustru fra indbrudstyvene, men i stedet kommer hjem og finder hende død (Tsivian et. al., 1989, 24). En af de få russiske film, der slutter med happy end - et bryllup (*Jenny the Maid*, Protazanov, 1918) - foregår i et fremmed land (Tsivian et. al. 1989, 26). Tsivian hævder, at denne tendens til at lægge vægten på ulykkelige slutninger er forbundet med en historisk tendens i melodramaet, som er enestående for det russiske teater.

Russiske slutninger kom til filmen fra det 19. århundredes teatraliske, russiske melodrama, som altid endte ulykkeligt. I modsætning til det teatraliske, vestlige melodrama, så stammer den russiske variant fra den klassiske tragedie, som tilpasses til et massepublikums bevidsthed. Derfor er den eneste rigtige konklusion, der kan drages af 'de russiske slutninger' i filmen noget som samtidig er karakteristisk for den russiske massekultur som helhed: det særlige ved den russiske film og russisk massekultur er det konstante forsøg på at efterligne og overgå finkulturens former. (Tsivian et. al. 1989, 26)

Det russiske melodrama er en transformation og omskrivning af tragedien i forhold til populære krav, og ikke blot en stum form, der eksisterer i skyggen af det legitime teater, det eneste der må "tale" og repræsentere højkulturen (som f.eks. i Frankrig).

Per konvention handler tragedien mere om indre konflikter end om ydre konflikter og deres løsning. I det vesteuropæiske og amerikanske melodrama er det nemmere at opnå en visuel løsning af konflikten, fordi den narrative konflikt er lokaliseret imellem personerne snarere end indeni en enkelt bevidsthed. Som tronfølger til tragedien understreger det russiske film-melodrama derimod hovedpersonens indre konflikt, et forhold, der ikke nødvendigvis fremelsker udvikling over tid eller beslutsomhed og klare afslutninger. Et andet træk der ofte fremhæves om tragedien har at gøre med dens kommunikationsform. Ifølge Geoffrey Nowell-Smith's fremstilling, så medfører melodramaets demokratiske tendens en slags diskurs mellem "ligestillede" - personer i fiktionen og tilskuerne har samme sociale position.

Tragedien forudsætter derimod en vis distance eller forskel mellem personernes sociale niveau og publikums (klassiske tragedier handler om kongelige og adelige personer) (Nowell-Smith 1987, 71). I den udstrækning det russiske melodrama forsøger at få status som højkultur (eller i det mindste arbejder på at tilpasse højkulturen til et massepublikum), så spilles der sommetider på en manglende ligevægt mellem hovedpersonernes klassestatus og tilskuernes (selvom afstanden mellem de to ikke er nær så stor som i den klassiske tragedie). Det forholder sig ikke altid sådan og er måske kun særlig karakteristisk for én instruktør, Evgenii Bauer). Ikke desto mindre så er det ikke normalt for den præ-revolutionære, russiske film, i modsætning til hvad der gælder for det amerikanske melodrama i den samme periode, at skabe narrative forløb der kredser



omkring temaer som social mobilitet eller klassekamp. Den russiske film tager heller ikke parti for den socialt underlegne eller offeret. En af de få film, der synes at gøre dette, *Silent Witnesses* (Bauer, 1914) kan fortolkes som en slags allegori over den sociale forskel mellem tilskuer og hovedperson, for historien handler om en pige, der bliver forelsket i sin arbejdsgiver, men tvinges til at iagttage, hvordan han efterstræber en kvinde fra overklassen.

Vi har imidlertid brug for mere viden om den sociale sammensætning af det publikum, som hører til den tidlige russiske film. Vi har brug for at vide om eller hvordan det var delt efter klasse-mæssige skel. David Robinson hævder, at "i modsætning til andre lande, så tiltrak den russiske film en uddannet middelklasse snarere end et arbejderklasse-publikum" (Robinson 1989/90, 52). Han fortsætter med at gøre detaljeret rede for den symbolistisk-dekadente æras værker og deres indflydelse på mange af disse film. Og visse bemærkninger hos Tsivian antyder at filmene tiltrak et højere middelklasse publikum, der var meget litterært velorienteret. Han peger på forbindelserne mellem disse film og de litterære tekster, der udgør den tekstlige forudsætning, og den funktion, som den litterære kultur ofte har som forhånds-ramme. Tsivian bemærker også, at man var meget imødekommende i sit syn på mellemtekster, - et udtryk for lyst til at læse hos den del af publikum, der var forbundet med "vores perceptions logocentrisme" (Tsivian et. al. 1989, 36). Det er faktisk muligt at argumentere for, at den vigtigste forskel ikke er baseret på klasse, men på land vs. by -- og biografer var primært et by-fænomen. Antallet af folk, der kunne læse og skrive var stigende i hele Rusland i denne periode, men forblev højest i byområderne.

## Melodramaet og den narrative lukning

Den vægt man lægger på det russiske melodramas ulykkelige slutninger og hele stemning kan imidlertid føre i forkerte retninger. Uafhængig af denne stemning (og der findes så sandelig også ulykkelige slutninger i Hollywoodfilmen) er det en endnu vigtigere forskel, at "de russiske slutninger" ikke har den samme narrative funktion som Hollywood-slutningen.

Hollywood-melodramaets slutning, hvad enten den nu er lykkelig eller ulykkelig, fungerer altid sådan, at den binder de forskellige narrative tråde sammen, besvarer et spørgsmål, der er blevet rejst i begyndelsen af filmen eller løser en gåde. Løsningen består altså her i sammenhæng, gentagelse og erkendelse. Det narrative forløb er en tidproces, der gennemarbejder et problem. I det russiske melodrama i 1910'erne er det imidlertid ofte sådan, at slutningen fremstår som abrupt og således at den narrative lukning ikke har den samme funktion. Den er ikke tynget af de samme forventninger, som retter sig mod det amerikanske melodrama. Nogle få eksempler vil hjælpe til med at afklare dette punkt. Analysen af den præ-revolutionære, russiske film i dette essay må imidlertid bygge temmelig meget på handlings-synopsis af to grunde: 1. filmene er relativt ukendte og er først for nylig blevet tilgængelige for et bredt, internationalt publikum, 2. på grund af formålene med denne analyse er det nødvendigt at give et indtryk af den særlige, tidslige struktur i filmene og deres slutning.

*The Brigand Brothers* (Vasilii Goncharov, 1912) er en filmudgave af Pushkins episke digt. I den første scene fortæller en mand sin og sin broders livshistorie til en gruppe af mænd, der er samlet om et bål på Volgas bred. Tilskueren sendes i et flashback tilbage brødrenes ungdom. Deres far drukner og deres stedmor sender dem væk fra farens hus. De vokser op i en familie, de ikke kender, begge brødre arbejder for den samme mand og de bliver begge forelskede i hans datter. Det er tydeligt, at hun foretrækker den yngste bror, men da et af de dyr, han passer for ejeren, dør, sender faren begge brødrene væk. Pigen følger med dem, hendes far begynder at slå løs på den yngste bror og den ældste bror dræber faren. Brødrene flygter og i det efterfølgende forløb dræber den ældste bror desuden en gammel mand under et røveri, selvom den yngste bror tigger om nåde på den gamles vegne. Brødrene fortsætter deres liv med røverier og voldtægter og bliver til sidst fanget og sat i fængsel. Under deres flugt fra fængslet dør den yngste bror. Filmen vender tilbage til "nutiden" netop som den ældste bror slutter sin historie med at udtale: "Sommetider, når jeg erindrer min brors skrig, så kan jeg ikke slå gamle mennesker ihjel."

Selvom filmen er enestående blandt de præ-revolutionære melodramaer ved sin brug af en ramme-historie, der peger mod

selve det fortæltes udspring, så tenderer den afsluttende udtalelses gådefulde karakter og vanskeligheden ved at føle medfølelse med den, der udtaler den, mod at underminere den formelle afslutning af filmen, der består i at vende tilbage til filmens åbningssted. Åbningsstedet er i bogstavelig forstand det geografiske sted ved Volgas bred, men i billedlig forstand udsigelsens sted. Faren dør og den forelskede datter glider ud midt i historien. Der er således ikke nogen mulighed for en erkendelses-scene eller en tilbagevenden, der kunne få fortællingen til at lukke sig om sig selv på den afklarende måde, som er den normale i Hollywood melodramaet. I stedet prioriterer filmen en meget lang scene, der afbilder den yngste brors døds-kvaler og den ældste brors intense sorg. Processen med at grave hans grav er kun ganske lidt forkortet, ja i virkeligheden er begravelsen skildret på den meget detaljerede måde, som normalt kun bruges i Hollywood melodramaet ved handlinger, der er meget afgørende for forløbet. Men den medfølelse, der knytter sig til denne scene i det russiske melodrama er ekspansiv snarere end skarpt pointeret; den beror på varighed i stedet for privilegerede øjeblikke.

*The Daughter-In-Law's Lover* (Alexander Ivanov-Gai, 1912) foregår også i landlige omgivelser og er blevet beskrevet af en kritiker som "et mørkt, tyngende landligt drama (der) kulminerer med en chokerende sekvens, hvor svigerdatteren findes død i en lade" (Tsivian et. al. 1989, 154). Det er imidlertid vigtigt at notere sig, at hendes død ikke er slutningen på filmen.

Fortællingen handler om en ung kvinde (Lusha), hvis mand altid er doven og ofte fuld. Hun bliver voldtaget af sin svigerfar, som fortsætter med at chikanere hende, trods hendes bønner til ham om ikke at "fordærve" hendes "sjæl". Som andre russiske film fra denne periode, der foregår på landet, ligger vægten på en stærk patriarkalsk figur og på et ægteskab, der er mislykket (ofte, men ikke her, er det et resultat af et arrangeret ægteskab). I et forsøg på at komme til at kende sin skæbne rådfører Lusha sig med en gammel møller, der har ry som sandsiger, men scenen er præget af en mærkelig mangel på konklusion. Hun finder mølleren mellem en kæmpe bunke klippestykker og overtaler ham omsider til at spå om hendes fremtid. Han skærer halsen over på en kylling og holder den over en å, mens den forbløder. Men resultatet af hans "læsning" er ikke indlysende, og scenen

synes snarere at fungere som en grusom forudanelse af Lushas egen død. I en slående scene ved landsbyens brønd bliver det klart, at hendes naboer foragter hende og betragter hende som en luder. Den aften går svigerfaren til laden til det, han tror skal være et stævnemøde med Lusha, men i stedet finder han hendes døde krop hængende under bjælkerne.

Men som tidligere påpeget, så ender filmen ikke med hendes død, hvilket, som et tilspidset, tragisk øjeblik, ville have lukket det narrative forløb og på afgørende måde besvaret dens fundamentale spørgsmål. Lushas lig bliver bragt til huset og lagt på et bord. Mens hendes mand sørger, kryber svigerfaren afsted langs med vinduerne udenfor huset i et forsøg på at få et glimt af det der foregår ( det er filmens eneste indendørs scene). Han går til sidst ind i huset til sønnen, falder på knæ og tigger ham om tilgivelse. Sønnen forlader huset, og faren lades alene tilbage med Lushas krop. Kort efter forlader også han huset, løber ned mod flodbredden og stående dér, stirrer han ud i intetheden. Det er som om der findes et stærkt behov for at tilføje en epilog, et lille stykke efterhængt fortælling, der kan udvide og forlænge erkendelsens og ulykkens øjeblik. En lignende slutning findes i *Silent Witnesses*. Tjenestepigen tvinges til sidst i filmens slutning til at indse, at hendes arbejdsgiver er håbløst forelsket i high-society kvinden, som til gengæld bedrager ham med en anden mand. Tilskueren efterlades med en følelse af et uundgåeligt dilemma og en total mangel på nogen som helst form for løsning. I filmens sidste scene, hvis varighed er meget påfaldende, går tjenestepigen langsomt og åbenlyst fortvivlet op ad trapperne, mens kameraet dvæler ved hende i usædvanlig lang tid. Formålet med sådanne slutninger synes helt klart at være at udfylde tiden, at undgå at den fortættes eller fryses fast gennem en diskursiv afslutning og tilsnøring. Tiden behandles ikke som en serie af punkter, der markerer udviklinger i en nøje fastlagt narrativ bane, men som en uendelig udstrakt flade, hvilket giver en helt anden form for slutning. Filmen konstruerer en tidsoplevelse som adskiller sig markant fra Hollywood melodramaets.

Alligevel lader de "russiske slutningers" særlige karakter sig ikke reducere til overskydende scener eller udvidede epiloger. Ofte er problemet (set fra et Hollywood synspunkt) det stik modsatte - at slutningen er for abrupt og ikke tilbyder nogen form for løsning. *Children of the Age* (Bauer, 1915) er en historie om

en ung kvinde gift med en bankfunktionær, som ved et tilfældigt gensyn med en gammel skolekammerat kommer i forbindelse med en mand, der har stor indflydelse i mandens bank. Han tiltrækkes af hende, men da hun afviser ham bliver hendes mand afskediget. Til sidst tvinges hun til at forlade sin mand, og hun vender kun tilbage for at kidnappe sit barn. I den afsluttende scene skriver manden et kort brev til sin kone inden han begår selvmord. *Child of the Big City* (Bauer, 1914) ender også med mandens selvmord. I dette tilfælde viser filmens sidste indstillinger et close up af ansigtet på den døde mand, der ligger på trappen. Idet kvinden, som var årsag til hans død, skødesløst træder henover hans lig, proklamerer hun, at det er et godt tegn: "De siger, at et møde med døden bringer lykke."

I *Merchant Bashkirov's Daughter* (Nikolai Larin, 1913) tvinges en kvinde, hvis far har arrangeret et uønsket ægteskab på hendes vegne, til at mødes hemmeligt med sin elsker. I et forsøg på at skjule ham fra faren kvæles han under vægten af mange lag sengetøj, og moren og datteren må betale den lokale smed for at komme af med liget. Smeden udsætter datteren for både økonomisk og seksuel afpresning, og til sidst afventer hun, at han bliver fuld, låser ham inde i kroen og sætter ild til bygningen. I filmens sidste billeder skraldgriner datteren foran sit soveværelsesvindue, gennem hvilket man kan skimte røg og flammer fra den brændende kro.

Bauers sidste film, *For Luck* (1917) beskriver detaljeret et hændelsesforløb, hvor en kvindes datter, der lider af en øjensygdom, bliver forelsket i sin mors kæreste. Da moderen og hendes kæreste indser dette, vender kæresten tilbage til storbyen. Moren og datteren besøger ham, og moderen beder ham instændigt om at gifte sig med hendes datter, idet hun hævder, at datterens sygdom vil blive forværret, hvis han afslår. Det nægter han, idet han samtidig fortæller datteren at den anden kvinde, han er forelsket i, er hendes mor. Filmen ender, netop som datteren bliver blind. Men blindheden har ingen dybere betydning i denne sammenhæng (i modsætning til blindheden i amerikansk film, feks. *City Lights* eller *Dark Victory*).

Følelsen af tab kan ikke her på samme måde som i det hollywoodske melodrama knyttes til manglen på indsigt eller et forpasset øjeblik. I stedet bliver uundgåeligheden en slags statisk begreb. Det som disse film - især *Child of the Big City*, *The Mer-*

*chant Bashkirov's Daughter* og *Children of the Age* - viser ved deres forskellighed fra den amerikanske film er, hvor tæt sammenhængen er mellem moral og afslutning. Tomrummet ved slutningen af mange af disse film er for en tilskuer, som er vant til Hollywood-formlen, knyttet til fraværet af en tekstlig afbalancering og det dermed forbundne begreb om narrativ retfærdighed. Begivenheder i den russiske film finder sted, men de er ikke organiseret i et forløb der binder betydningen, moralen og begæret. Slutningen rummer heller ikke nødvendigvis noget svar, der peger tilbage på de spørgsmål, som blev rejst i begyndelsen.

## Melodramaet, det iscenesatte rum og seksualiteten

I den præ-revolutionære russiske film er der en markant forskel mellem film, der foregår i et landligt miljø og film, der foregår i et bymiljø, en forskel der især har noget at gøre med seksualitets-problematikken. Film, der foregår på landet, har en tendens til at forbinde de patetiske, seksuelle forhold med den modstand som de møder fra stærke, patriarkalske figurer. Som tidligere nævnt, så er ulykker i forbindelse med arrangerede ægteskaber meget almindelige. I film der udspiller sig i bymiljøer forsvinder faderen derimod, eller i hvert fald marginaliseres eller svækkes han, og filmen fokuserer desto mere, som i det vestlige melodrama, på kvindefiguren og hendes omstrejfen og fejltagelser i byen. De handler altså meget mere om den ubundne seksualitets mulige farer og de potentielle tragedier, der kan opstå, når de traditionelle bånd i forhold til familien, hjemmet og til den patriarkalske figur er opløst. Plakater fra denne periode antyder netop, at kvindefiguren i den slags film bliver et symbol på generelle problemer. På plakaten for filmen *Abyss*, hvor selve filmen tilsyneladende er gået tabt, ser man en kvinde der er lænet tilbage i havet, hendes ansigt bryder lige netop gennem vandoverfladen samtidig med at en blækspruttes fangarme omslutter hendes nedsunkne, nøgne krop. Plakaten blev valgt som officiel plakat for Pordenone festival'en og den er et særligt slående eksempel på den metonymiske forbindelse mellem seksualitet, fare, kvindelighed og død.

Filmene synes at bekræfte kvindens status som det Christine Buci-Glucksmann har kaldt en "allegori over det moderne" (Buci-Glucksmann 1986, 220). Men i den russiske film fungerer kvindefiguren helt forskelligt som narrativ mekanisme.

I *Child of a Big City* (Bauer, 1914) er kvinden uforbederlig, ubehersket og hendes udskejelser straffes ikke - men det antydes dog klart at resultatet af dette er død. "Lille Mary" er datter af en vaskekone, der dør af tæring. Efterladt i fattigdom vokser hun op og bliver syerske, men hun er samtidig meget utilfreds med sin skæbne. Bauer's iscenesættelse af denne film bygger mere på en spænding i rum end i tid. Tidligt i filmen er der et halvnært close-up af Mary, der sidder eftertænksomt foran et stort vindue, som vender ud mod den stærkt befærdede storbysgader. Samlet i en indstilling præsenteres vi her for de grundlæggende kausale forbindelser i det narrative forløb - de forskellige udtryk for kvindeligheden og byen. Mary's begær er ulæseligt her, men det har et svagt, forbrugerisk udtryk, som kun bliver mere konkret ét sted senere i filmen, hvor hun stirrer ind gennem et udstillingsvindue på alle de smykker som hun ikke kan få, hvorefter hun brister i gråd. En gentleman fra overklassen ved navn Victor, som tidligere i filmen er blevet beskrevet som en mand, der "længes efter et uskyldigt væsen", ser Marys fortvivlelse og inviterer hende på middag. De danner par og et tidsoverspring er nok til at angive, at Mary er blevet forandret til en elegant kvinde med umættelige behov. En tekst angiver, at "Mary med sjældne og måske medfødte talenter er ved at ruinere Victor."

Filmens stil præges af en gentagen og påfaldende brug af slør og gardiner, som forstærker den effekt som bygger på brugen af flere, rumlige lag. Stilen er endvidere præget af en handlingsmæssigt umotiveret brug af mange indstillinger fra en høj vinkel, således at rummet udstilles, af flere meget virkningsfulde, glidende kamerabevægelser og den næsten overfyldte og rodede iscenesættelse, som er typisk for Bauers måde at arbejde på. Det er - iflg. en kritiker - en bekræftelse af Bauers "ry som dekadencens og den visuelle æstetiks mester" (Tsivian et. al. 1989, 218). En fortælle-mæssigt ubegrundet dans i en natklubs scene peger på den orientalske overdådighed, som forbindes med overklassens smag. Marys uhæmmede begær efter elegante ting og omgivelser styrer iscenesættelsen på en sådan måde, at so-

cialle klassespørgsmål fjernes. Efterhånden som Victors rigdom undermineres bliver Mary interesseret i andre mænd, og hun afviser hans desperate bøn om at leje en billigere lejlighed sammen med ham og leve på det niveau, han kan tilbyde. De skilles og mens Victor må leve sit liv i fattige og mere beskedne omgivelser, så fortsætter Mary sit dekadente liv. I den afsluttende scene, der er overdådigt udstyret med indviklede kameravinkler og særprægede kompositionsstrategier, danser Mary tango med en af sine nye partnere. Victor sender hende et brev, hvor han indtrængende beder om et sidste møde. Hun afviser og sender ham i stedet 3 rubler. Victor sætter pistolen for panden og skyder sig på trappen til Marys hus. Som tidligere omtalt, så ender filmen med at Mary træder hen over hans lig, idet hun hævder det er et godt varsel og idet hun siger til sine gæster: "Til Maxim's".

Dette billedlige udtryk, som forbinder byens kvindeskikkelse og seksuel fare eller dekadence med hinanden, er ikke ukendt i det vestlige melodrama (*Sunrise* er et særlig godt eksempel på dette). Men i det russiske melodrama er der ingen "god" kvindelighed som modstykke til det, der fremtræder som udskejelser, ingen inddæmning af afvigelse. Tværtimod så virker afvigelse som normen i selve den narrative mekanisme. Hvis der er medfølelse, så er det overfor manden, hvis eksistens i bogstaveligste forstand udslettes af kvinden. Der er ikke nogen fejltagelse og mangel på indsigt, ikke nogen sluttelig afsløring, ikke nogen vendepunkt - men kun en gradvis udvikling i et uafvendeligt scenario præget af en vis stilstand. Der er ikke nogen fornemmelse af, at man kunne have "gjort noget" for at ændre begivenhedernes gang.

*The Twilight of a Woman's Soul* (Bauer, 1913) er et eksempel på noget andet, fordi den i det mindste antyder den narrative mekanisme, der knytter sig til misforståelser og følelsen af at være for sent på den. Grevinde Dubrovskaya håber at befri sin datter for kedsomhed (en tilstand der hele tiden fremstilles med en langsom kamerabevægelse fremad mens hun uden entusiasme læser, siddende bag et forhæng) ved at få hende involveret i velgørenhedsarbejde. Datteren, Vera, reagerer positivt på dette og ledsager en anden kvinde på hendes besøg i slumkvartererne hos nogle mænd, der viser sig at være samvittighedsløse gangster typer. Det ender med at Vera bliver voldtaget af en af dem,



Maxime, og at hun derefter hævner sig ved at dræbe ham, mens han sover. Mordet vises i et meget abrupt klip, hvor man ser hendes løftede arm med en kniv.

Senere møder Vera Prins Dol'skii, som hun ender med at blive forelsket i. Han frier til hende, men idet han gør det, vender det frygtelige erindringsbillede af voldtægten og mordet tilbage i billedet af Maxime, hvis ansigt blændes ind over prinsens. Hun bliver syg, men kommer sig dog og accepterer at gifte sig med prinsen. Vera kæmper med sin samvittighed for at finde ud af, om hun skal fortælle prinsen om sin fortid, og det ender med at hun beslutter sig for at skrive et brev til ham. Hun kan imidlertid ikke komme til at overbringe ham brevet, da han er rejst bort for et stykke tid, og i stedet brænder hun det. De bliver så gift og bagefter på prinsens landsted afslører Vera sin hemmelighed. Prins Dol'skii kan kun dårligt skjule sin rædsel og, skønt han søger at bekæmpe sine følelser, så lader han Vera gå, uden at prøve at stoppe hende. På et langt senere tidspunkt fortryder han dette og giver sig til at lede efter Vera, som i mellemtiden er blevet en internationalt berømt skuespillerinde. Da han finder hende, beder han hende om tilgivelse, men hun afviser ham med at det er for sent og at hendes kærlighed til ham er død. Prinsen forlader hende, og da han føler hans liv er ødelagt, skyder han sig.

Denne film, hvor kvinden i det mindste i en kort periode fungerer som et symbol for spændinger på tværs af klasser, er en af de film, der kommer tættest på at gentage den form for brug af misforståelser og gåen forbi hinanden som karakteriserer det traditionelle melodrama. Brevet der ikke blev afleveret på grund af et tilfældigt fravær, og opfattelsen af at det er "for sent" at genoptage kærligheds forbindelsen eller blot se med mildere øjne på den måde, han reagerede på hendes bekendelse antyder trods alt, at der er et "det kunne have været" et sted - en alternativ fremtid eller drejning af handlingen som spøger i forløbet. Men disse øjeblikke underspilles, og tilskueren tilskyndes ikke til at fokusere på brevet, ligesom slutningen kun fremstår som et svagt anti-klimaks. I stedet er det som huskes fra filmen de scener, hvor slør og mørke dominerer iscenesættelsen eller hvor handlinger og afskedsscener foregår i så langsomt et tempo, så det næsten ikke er til at bære. Den scene, hvor Vera forlader prinsens landsted er et eksempel på dette. Yuri Tsivian

forbinder denne "stilstandens æstetik" i den russiske stil med en bestemt måde at spille på:

Genetisk set kan stilstandens æstetik føres tilbage til to ud-spring: de psykologiske pauser i Moskvas Kunst Teater og skue-spilstilen i den danske og italienske film. Mødet mellem disse forskellige påvirkninger førte til, at de forandrede hinanden: den italienske divas operaagtige fremtrædelsesform fik en psykolo-gisk dimension, mens den form for intonation og akustiske pauser, som prægede Moskvas Kunst Teater - den såkaldte Chekhov-stil, som ikke forudsatte et langsomt tempo på scenen - fandt sin formmæssige parallel på lærredet. (Tsivian et. al. 1989, 28).

Tsivian fortsætter sin argumentation ved at citere fra en af de programerklæringer for den russiske stil, som argumenterer for betydningen af lange eller "uindskrænkede" scener: "en uind-skrænket" scene er en scene, hvor skuespilleren får lejlighed til at bruge hele scenen til at beskrive en bestemt åndelig oplevelse, lige meget hvor mange meter det kræver. Den 'uindskrænkede scene' rummer en fuldstændig forkastelse af filmens sædvan-ligvis hurtige tempo. I stedet for en hurtigt skiftende serie af kalejdoskopiske billeder søger denne stil at *nagle* publikums opmærksomhed til ét eneste billede." (Tsivian et. al. 1989, 28-29). En sådan tilgang tenderer imidlertid mod at underminere den benjaminske opfattelse af filmen som et medium, der gene-rerer "chok". I stedet synes denne stil, mærkeligt nok, at stræbe efter at reproducere fotografiets stivnede ubevægelighed.

## Begær, dødsdrift og køn.

Parallelt med de skildringer, hvor kvinden fremtræder som et varsel om mandens død, findes der narrative forløb, specielt markante i Bauers arbejder, hvor der er et sammenfald mellem det begær kvinden vækker og dødsdriften. *Daydreams* (1915), *The Dying Swan* (1917) og *After Death* (1915) viser alle tydeligt den centrale rolle, døde kvinder har i Bauers film. Louis Sko-recki mener, at Bauer er en slags tragisk fordoblet afspejling af Lubitsch, eftersom de begge "har en forkærlighed for at skildre et miljø præget af overfladiskhed og moralsk fordærv, der fører til ødelæggelse." Men i modsætning til Lubitsch så foretrækker Bauer "nekrofile lidenskaber, som han iscenesætter med en helt

særlig blanding af brutalitet og forfinethed. Hans kamera bevæger sig ofte fra en pervers, stillestående scene, der med masokistisk langsommelighed følger en persons lidelser, til uventede og luksuriøse panoramaer. Man bliver således draget med ind i en verden af kærlighed og død, der er mættet med overdådigt, prangende begær." (Skorecki 1989, 42). Bauers personer afbildes ofte i siutationer, hvor de ikke handler men tænker, begærer, sørger eller grubler. Kvinder bliver forbavsende tiltrækkende, når de er døde og absolut uopnåelige.

*Daydreams*, hvis plot er forbavsende tæt på Hitchcocks *Vertigo*, starter med en ret omfattende scene, hvor en ægte mand, Sergei, sørger ved liget af sin kone Elena. Han skærer en lang fletning af hendes hår og opbevarer den gennem hele filmen i en glasæske som en art fetisch. Han omgiver sig med billeder af Elena og nægter at glemme hende. På et tidspunkt hvor han går hen ad gaden, forfølger Sergei en af de forbipasserende, som han tror er Elena, hvad det naturligvis ikke er. På et andet tidspunkt, hvor han er i teatret og ser et stykke der foregår på en sælsom kirkegård og skildrer de begravedes genopstandelse, stirrer han intenst på en skuespillerinde, som også minder ham om Elena. Han rejser sig op fra sin plads og strækker sine arme ud imod hende, så alle i publikum lægger mærke til det. Bag scenen efter skuespillet præsenterer skuespillerinden sig som Tina Viarskaya og et forhold udvikler sig imellem dem. Sergei beslutter sig for at få en af sine venner, maleren Solskii, til at male et portræt af Tina, idet han forsøger at tvinge hende til at posere iført hans afdøde kones kjole og smykker. Tina, som Solskii beskriver som uværdig til Sergeis kærlighed, er meget bevidst om hvor meget mindet om den afdøde hustru forfølger ham. Hver gang han er sammen med Tina vises billedet af Elena i form af overblændinger. I den afsluttende scene besøger Tina ham og gør nar af portrættet af den afdøde hustru og den fletning, han som en fetisch opbevarer i glasæsken. Hun omtaler den som "din dyrebare fluefyldte dusk" altimens hun danser rundt i rummet og holder æsken op i luften som et helligt kar. Ude af sig selv af raseri kvæler Sergei Tina med Elenas fletning. Som en samtidig kritiker siger, " i et raserianfald dræber han den kvinde, som gør nar af hans drømme." (Tsivian et. al. 1989, 256).

Denne måde, hvorpå den levende kvinde tvinges til at legemliggøre billedet af den døde, gentages noget mere abstrakt i *The*

*Dying Swan*. Giselle er en stum danserinde der kun har mødt skuffelser i kærligheden. Hun opnår berømmelse som balletdanser, særlig i den rolle, som filmens titel angiver. En kunstner, der er besat af tanken om at fremstille døden, bliver fascineret af hendes sørgende ansigt og hendes evne til at efterligne en døende svane. Han overtaler hende til at stå model for sig i et atelier fyldt med billeder af skeletter og kranier. Men endnu før billedet er færdigmalet vender Giselles kæreste tilbage og Giselles nye lykke bliver meget tydelig i hendes ansigt og hele måde at være på. Maleren fortæller hende, at hun er alt for fuld af liv nu og kvæler hende, for at hun igen kan blive det perfekte billede af døden.

Bauers mest proto-typiske film og samtidig den film, der på den mest tydelige måde viser den russiske stils tidslige problematik, er dog *After Death*, en film som Carlo Montanaro hævder næsten gør "kærlighedens umulighed følelig i fysisk forstand" (Tsivian et. al. 1989, 288). Hovedpersonen, Andrey Bagrov, er endnu en person, der er besat af døden, og som introduceres for os i filmen, mens han tungsindigt kigger på sin afdøde mors portræt. En af hans venner forsøger at få ham til at leve et mere aktivt og socialt udadvendt liv og tager ham med til en fest, hvor kameraet i en fastholdt bevægelse følger hans skridt, indtil et pludseligt klip afslører en kvinde, Zoe, der stirrer på ham. Men Andrey ænsrer ikke denne kvinde - trods hendes åbenlyse interesse i ham - før han erfarer, at hun har begået selvmord. Fra det øjeblik vokser hans fascination i en sådan grad, at han besøger kvindens mor og søster, som forærer ham Zoe's dagbog og et portræt af hende. Herefter handler filmen udelukkende om en serie af "drømme", hvor Andrey møder Zoe på en græsmark, eller hvor Zoe kommer til syne bag hans lænestol i hans værelse. Hun er konstant nærværende i en eller anden form for ham. Den overdrevne "forlængelse" af den narrative tid er en følge af den stadige tilbagevenden til disse drømme og den næsten absolutte stilstand hovedpersonen befinder sig i. Scenerne fra græsmarken er så stilerede, at de næsten fremstår som uden rum, dvs. at de fremtræder som ren, abstrakt tid. Der sker kun meget lidt, om overhovedet noget, i den normale betydning af ordet, men alligevel har scenerne en hypnotisk effekt på tilskueren. Det eneste sted, der kan siges at have karakter af en handling, findes i billedet af Andrey, der krampagtigt

holder fast i en lok af Zoes hår - en antydning af at det er lykkedes drømmen at trænge fysisk ind i hans liv. Til sidst dør Andrey - hvilket ikke kan komme som en overraskelse for tilskueren - fordi han dermed realiserer sit inderste ønske.

I Hollywood melodramaet kommer døden som narrativ mekanisme ofte for tidligt - den signalerer forspildte muligheder, det "som kunne være blevet til noget". I det russiske melodrama, i det mindste som det fremtræder i Bauers arbejder, er døden en slags objekt, noget som begæres. Døden er heller ikke repræsenteret som et øjeblik, et punkt, eller som noget pludseligt, som i det amerikanske melodrama. I stedet trækkes den i langdrag og den udstrakte sorg er en genkommende figur. Det er en film, som synes at sætte det at "aflæse" over det at "kigge" som den mest passende holdning til billeder. Tsivian citerer en artikel fra en udgave af filmtidsskriftet *Proektor (The Projector)*, hvori det hedder: " Den tid er forbi, da vi bare kiggede på lærredet, nu er det på tide at begynde at læse det..." (Tsivian et. al. 1989, 34). Hverken blikket eller den tidslige oplevelse af filmen er styret og målrettet. Døden, som noget udenfor tiden, uden for historien, er dermed en vigtig symbolsk figur i disse film.

## Det russiske og det amerikanske melodrama: den sociokulturelle kontekst

Det er et slående træk ved den prærevolutionære, russiske film, at den rummer så minimal eller slet ingen direkte udtryk for sin egen historiske kontekst. Man forventer symptomer eller tegn på eller i det mindste spor af politisk uro og den forestående revolution. Men når man betragter filmene, så er det svært at forestille sig, at man kunne bruge en kracauersk synsvinkel til at læse dem med dette formål. Men ikke desto mindre kan man vise, hvad det er der gør, at de adskiller sig fra Hollywood melodramaet, og derved giver dem et vis nationalt og historisk særpræg, der i hvert fald til en vis grad har noget at gøre både med forskellige opfattelser af massekultur og dens funktion og med filmens forhold til litteratur. Dybest set så drejer det sig om kulturelt vidt forskelligt konstruerede opfattelser af det filmiske, af filmens særpræg.

Hollywood melodramaet bygger på den forudsætning, at bevægelse, og i forlængelse af det, handling er det særlige ved film. Det russiske melodrama derimod afviser bevægelse og stræber i stedet efter en dødslignende stilstand. Som Tsivian gør opmærksom på, "så var den russiske stils psykologiske form defineret som en benægtelse af de ydre tegn på det særligt filmiske: handlingens dynamik og begivenhedernes dramatiske kvalitet" (Tsivian et. al. 1989, 28). Handlingens dynamik i det amerikanske melodrama kommer til udtryk i fortællinger, som nøje opbygger de følelsesmæssige spændingers stigen og fald langs en afgrænset tidsakse. Siden de mere patetiske følelser og den medfølelse, der opstår her, defineres gennem et vist misforhold - mellem midler og mål, overskridelse og straf, ønsker og deres opfyldelse - så betyder en reducere af tiden mellem disse begivenheder en øget fornemmelse af misforholdet og dermed en intensivering af medfølelsen. Hvis tiden strækkes og den ekstreme og vedvarende tid bliver normen, som i den russiske film, så er det ikke længere misforholdet mellem begivenheder, der bestemmer graden af medfølelse.

Det russiske og det amerikanske melodrama kan også sammenlignes i forhold til den relation, de etablerer mellem viden, genkendelse og temporalitet. Fejltagelser og manglende genkendelse er vigtige narrative mekanismer i det amerikanske melodrama og er ofte selve fortællingens *raison d'être*. Genkendelser finder normalt sted på et afgørende tidspunkt, som enten er "for sent" eller "lige netop i rette tid". I Lacans ofte citerede forklaring af spejlstadiet eksisterer genkendelse og manglende genkendelse simultant; de er forbundet i et dialektisk forhold, som netop er baggrunden for identitetens splittede karakter. I det amerikanske melodrama skilles genkendelse og manglende genkendelse, for desto bedre at kunne bekræfte identitetens helhed - for at iscenesætte denne gennem en proces hvis fuldendelse garanteres af plottets udfoldelse og forløb. Manglende genkendelse er en afvigelse snarere end en norm. I disse film er tidens uafvendelighed en slags bekræftelse af identitetens stabilitet: den er altid til stede men kan være enten kendt eller ikke kendt, afhængig af hvor meget tid der er til rådighed til at opdage det. Eftersom det russiske melodrama ikke på samme måde er afhængigt af gentagelse, genkendelse og en sammenhængende løsning, så antyder det tit, at tiden kan

skrues tilbage, idet filmene forkaster den strenge og ubarmhjer- tige linearitet i Hollywood filmens plot. Det det her drejer sig om er mere erkendelse og viden end genkendelse og identitet. I det amerikanske melodrama er både erkendelse og genkendelse underlagt følelser og affekter, i det russiske melodrama er affek- terne underlagt erkendelsen - feks. Bauers maler, der søger efter *at vide* noget om døden, så han kan genskabe den som det altafgørende billede.

Hollywood melodramaet er struktureret omkring kun lige akkurat forpassede øjeblikke, kommunikationer der bliver forhindret og afgørende genkendelser, som kommer for sent. Derfor synes denne tekst, der præges af medfølelse, at insistere på at kløften mellem begæret og dets objekt ikke er strukturel men tilfældig, og derfor bekræfter den muligheden af menin- gens og betydningens fylde - af en fuldstændig og klar kommu- nikation. Filmen i sig selv bliver faktisk en model for denne be- tydningens fylde, umiddelbarhed og klarhed. Gråden som forbindes med melodramaet vidner om tabet af denne fylde, men også den mulige eksistens af en sådan livsfylde som et (altid vi- gende) ideal. I den russiske film på den anden side, synes tidsstruktureringen derimod at insistere på, at kløften mellem begæret og dets objekt ikke er tilfældig, men strukturel. Begær ses ganske utvetydigt som fraværet af et objekt. Og eftersom den mest ekstreme form for fravær er døden, så er der tale om en filmform, som er besat af og konstant vender tilbage til døden som billede. I den amerikanske film er døden ofte det øjeblik, der udgør det kritiske narrative øjeblik, døden er punktuelt og en- deligt. Men samtidig er det helt klart - i denne film som netop forstår sig selv som specielt bestemt til at skildre begivenheder og handlinger - døden, der skal undgås, fordi den repræsenterer det, som er mediets absolutte modsætning, den absolutte og uafvendelige stilstand.

Med sin påfaldende psykologiseren og sit langsomme tempo fremstår det præ-revolutionære russiske melodrama, for den tilskuer, der er vant til Hollywood melodramaet, som decideret anti-filmisk. Hvis filmens unikke karakter, specielt i modsæt- ning til fotografiet, hvis teknologi, den har arvet, er bundet til bevægelse gennem tid, så synes den russiske film at have total uvidenhed om sit eget materielle grundlag. Tom Gunning hævder, at i vesten opstod de tidlige filmtilskuers fascination i

det øjeblik, hvor filmens forskellighed i forhold til fotografiet blev tydelig.

Alt for ofte glemmer man at gøre opmærksom på, at filmen i de første Lumiere projektioner, blev præsenteret som fastfrosne, ubevægelige billeder, projektioner af still billede fotografier. Men så begyndte projektoren pludselig med et næsten overvældende mesterligt, visuelt underholdningstalant at dreje og billedet bevægede sig. Eller som Gorky beskriver det, ".. pludselig går en mærkelig flimren henover lærredet og billedet vågner til live." Denne teaterrevolution, denne pludselige transformering af det stivnede til illusionen om bevægelse chokerede publikum og viste cinematografens nyheds- og fascinationsværdi. (Gunning, 1988, 34, 35)

Den russiske film i 1910'erne fungerer som en modsætning til snarere end en fortsættelse af denne proces, og dens fascination ligger et andet sted. Den synes at stræbe efter at få fotografiets ubevægelighed. Men til syvende og sidst er den dog ikke så antifilmisk som den fremtræder. Med sin tilsyneladende regressive bevægelse fra billeder i bevægelse til det statiske fotografi åbenbarer filmene den stilstand, som er filmens egentlige grundlag. Hollywood-melodramaet er en maskine, der arbejder på at fornægte denne stilstand; den russiske film bekræfter den. Måske er det en del af forklaringen på forskellen i deres respektive holdninger til døden. "Det særligt filmiske" i Hollywood melodramaet er knyttet til bevægelsen og tidens uafvendelighed, der ses som det filmiske systems specifikke træk. Det, der er så enestående i den russiske form, er en besynderlig dialektik mellem varighed og stilstand, bevægelse og stivnen. Disse forskelle burde i det mindste få os til at være opmærksomme på, at begreber om det særligt filmiske ikke er ontologisk bestemte, men bundet til den historiske tid og den kultur, de er opstået i.

#### LITTERATUR

- Benjamin, Walter, 1973, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: NLB.
- Brooks, Jeffrey, 1985: *When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature 1861-1917*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.



- Brooks, Peter, 1976: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- Buci-Glucksmann, Christine, 1986: "Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern." *Representations*, no. 14 (Spring): 220-229.
- Elsaesser, Thomas, 1972: "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama." *Monogram*, no. 4: 2-15.
- Gledhill, Christine, 1987: *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute.
- Gunning, Thomas, 1989: "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the [In]Credulous Spectator." *Art & Text*, no. 34 (Spring): 31-45.
- Moretti, Franco, 1983: *Signs Taken For Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*. London: New Left Books.
- Neale, Steve, 1986: "Melodrama and Tears." *Screen*, vol. 27, no. 6 (November-December): 6-22.
- Nowell-Smith, Geoffrey, 1987: "Minnelli and Melodrama." *Home is Where the Heart is*. Edited by Christine Gledhill. London: British Film Institute. 70-74.
- Robinson, David, 1989/90: "Evgeni Bauer and the Cinema of Nikolai II." *Sight & Sound*, vol. 59, no. 1 (Winter): 51-55.
- Skorecki, Louis, 1989: "A Tsar is Born." *Liberation* (Lundi 23 Octobre): 41-42.
- Tsivian, Yuri (Research and Co-ordination); Cherchi Usai, Paolo; Codelli, Lorenzo; Montanaro, Carlo; Robinson, David (Editors), 1989 *Silent Witnesses: Russian Films 1908-1919*. London: British Film Institute and Edizioni Biblioteca dell'Immagine.

Mary Ann Doane er Associate professor i Moderne kultur, medier og engelsk ved Brown University, Providence, Rhode Island. Hun har bla. skrevet bogen *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (Indiana University press, 1987).

# Anmeldelser

(Anmelderens navn er anført i parentes efter forfatter og titel)

Johs. Nørregaard, Michael Andersen & Niels Kayser Nielsen: *Da Fyn fik regionalt TV: Nær og fjern. TV-Fyn som regionalt medie* (Jørgen Bang).

Simon Frith og Andrew Goodwin (eds.): *On Record* (Elo Nielsen).

Martin Zerlang: *Underholdningens historie* (Helge Rønning).

Michael R. Real: *Super Media: A Cultural Studies Approach* (Klaus Bruhn Jensen).

Sven Ross: *Samhällsklasser i TV-fiktion. Social position och kulturellt utrymme*. Kjell Nowak, Hans Strand, Gunnar Andrén, Sven Ross & Cecilia von Feilitzen: *Folket i TV. Demografi och social struktur i televisionens innehåld*. Tove Holmqvist: *Teve som ritual. Symboliska påståenden om social skiktning i 12 fiktionsprogram* (Jørgen Bang)

Michael Bruun Andersen og Peter Larsen: *Film og Samfund* (Edvin Kau).