

Intellektuel filmkærlighed og bølgebrud

Om uventede koblinger af kærlighed, patos og ru filmæstetik – og dansk films genoptagelse af den gode kærlighedshistorie.

Lisbeth Overgaard Nielsen

Kærlighed på filmcelluloid gør sig godt, og kærlighedshistorier har været flittigt brugt gennem filmens forholdsvis korte, men ekspansive historie. Kærlighedsfortællingerne i filmens verden har imidlertid også altid levet en omskiftelig tilværelse, hvor nogle har opnået udødelig klassikerstatus som *Borte med blæsten* (1939) og *Casablanca* (1942), mens andre (som f.eks. *Love Story* fra 1970) kategoriseres som *wheepers*, tårepersere, der udskældes for at være rene græde- og kvindofilm.

Også herhjemme har kærlighedshistorien været central i filmens verden. Tilbage i 1910'erne udgjorde den ligefrem hovedgenren i Nordisk Films produktion, hvor de danske film blev berygtede i samtiden for deres dristige historier og intense kærligheds-scener. Selvom kærlighedshistorien også var godt stof op gennem 30'erne med folkekomedien, så var dansk film altid sensibel over for den kulturhistoriske samtid, hvorfor 40'erne i højere grad leverede problemdramaer, mens 50'erne bød på familiehygge via især Morten Korch-filmatiseringerne. Disse film var alle skåret over den samme læst: Her fandtes altid kærlighed og drama, men som Ebbe Villadsen skriver, så blev det "altsammen til dansk hygge, blottet for lidenskab":

Allerede i *De røde heste* må man med undren se Poul Reichhardt foretrække Tove Mäes frem for Lily Broberg, og kvinderne i Morten Korch-filmene vedbliver at være underligt aseksuelle – med Jeanne Darvilles optræden i *Flojtespilleren* som den behagelige undtagelse. Der er altid en kærlighedshistorie i filmene, men den savner enhver erotisk undertone. (Villadsen 1997, s. 118)

Kærlighedshistorien blev i 50'erne således sjældent anvendt som andet end banal og ufarlig drivkraft i de populære folkekomedier, der har fyldt dansk filmhistorie gennem tiden. Undtagelser findes naturligvis, og selvom Morten Korch-filmatiseringerne fortsatte op gennem 60'erne, så bød dette i så mange henseender skelsættende årti også på et moderne gennembrud i filmens verden. Inspirationen fra den franske nybølge skabte en bølge i dansk film, hvor en ny generation af forfattere, dramatikere og instruktører kom

til orde med historier skrevet direkte til filmen (Nissen (1997), s. 134). Helt uden for tidens strømninger laver Carl Th. Dreyer kærlighedshyldesten *Gertrud* (1964) om kvinden Gertrud, der prioriterer kærligheden frem for alt og derfor på paradoksal vis bliver nødt til at give slip på den. Filmen reflekterer over kærlighedens væsen og lader kærligheden være bestemmende og det, hvorom alting drejer. Et mere nutidigt nedslag, der dog har en vis forankring i Dreyers drama, er Lars von Triers *Breaking the Waves* (1996). *Breaking the Waves* er i denne sammenhæng ganske central, fordi den bryder med de forrige årtiers folkekomedier og realistiske samtidsfilm og midt i 1990'erne tilbyder et værk, der tør benytte en klichéfyldt genre som melodramaet og appellere til en kærlighed, der er større – og skal det vise sig – stærkere end livet. Væsentlig er filmen tillige, fordi den kobler melodramaet med en kunstnerisk filmstil, der intellektualiserede og legaliserede emnet, hvorpå sluserne synes at være blevet åbnet for den række af kærlighedshistorier, som dansk film skulle komme til at byde på i løbet af de følgende ti år.

Breaking the waves, the genres and the expectations

Med premieren på *Breaking the Waves* i 1996 introducerer Lars von Trier ikke kun en i samtiden usædvanlig film karakteriseret af 'bløde', menneskelige og følelseladete tematikker, men også en kursændring inden for sit eget øuvre, hvor de første tre film, der indgik i Europa-trilogien og bestod af værkerne *Forbrydelsens element* (1984), *Epidemic* (1987) og *Europa* (1991), alle var teknisk og visuelt formfuldendte værker,¹ der i en postmoderne ånd henvendte sig mere til intellektet og den labyrintiske leg end til et emotionelt blødende hjerte.² Trier betegner selv *Breaking the Waves* som sit pubertetsopgør, hvori han giver afkald på 'den gode smag', idet han kaster sig over den gennem tiderne så ringeagtede melodramatiske genre med udgangspunkt i børnebogen *Guldhjerte – Eventyret om pigen der blev prinsesse*. Bogen handler om en lille pige, der er så god, at hun giver alt hvad hun ejer væk til andre. "Jeg klarer mig nok", er den lille piges eneste kommentar, når hun giver sit mad, tøj og slutteligt sit hjerte væk. Historien er et udtryk for godheden og for martyrollen i yderste konsekvens, en martyrolle filmen kombinerer med et mirakel og et religiøst og et menneskeligt motiv.

Breaking the Waves fortæller historien om den troende og godhjertede Bess, der bor i et strengt calvinistisk samfund i det nordlige Skotland. Hun har imidlertid forelsket sig i en 'fremmed', Jan, der arbejder ude på boreplatformen. På trods af det lille samfunds skepsis bliver hun gift med Jan. Parret er imidlertid nødt til at undvære hinanden i lange

¹ *Epidemic* er til dels en undtagelse, idet den ene del af filmen er lavet som en low-budget-produktion med en ru, 'ubearbejdet' stil med statisk, ubemandet kamera, mens den anden halvdel er visuelt perfektioneret og fotograferet af Dreyers gamle fotograf Henning Bendtsen.

² Artiklens analyse af *Breaking the Waves* er et uddrag fra min ph.d.-afhandling (2006) *Lars von Triers film. Filmsproglig stil, virkningsstrategi og betydningsdannelse*.

perioder, når Jan er på boreplatformen. Bess beder sin gud om at få Jan hjem igen, og hjem får hun ham, men kun fordi han ved en arbejdsulykke bliver lammet. Under sit sygdomsforløb forsøger Jan at få Bess til at finde sig en anden elsker, og i sit forsøg på at redde deres kærlighed prostituerer Bess sig i troen på, at hendes seksuelle ofringer vil kurere hendes mand. Bess' stadig voldsommere ofringer slår hende til sidst ihjel, hvorefter Jan langsomt helbredes.

Den melodramatiske genre, der stammer tilbage fra det 19. århundredes franske populærteater, har været rigt benyttet op igennem filmhistorien. Med anvendelsen af lidenskabelige følelser, dramatik og et polariseret verdensbillede har genren fungeret optimalt i et audiovisuelt medie som filmen, hvor den ekspressive, dramatiske form kunne suppleres med overdrevent følelsesfuld musik. Hertil har genren fået fuldt udbytte af filmmediets potentiale for at udtrykke den særligt melodramatiske retorik kombineret med en usynlig stil³, et potentiale, der trods filmenes ofte urealistiske indhold uproblematisk kunne formidle genrens underholdende og indlevelsesrige verden befriet for illusionsbrydende og distanceskabende elementer.

Den filmiske melodramagenre har efter sin storhedstid i 1930'erne og 1940'erne med klassiske og tragiske historier som *Casablanca* (1942) og *Waterloo Bridge* (1940) været anvendt i forskellige variationer fra Douglas Sirks højspændte og hypersentimentale melodramaer fra 1950'erne til 1990'ernes ofte bevidst kitskede filmmelodramaer (f.eks. *Wild at heart* (1990)), hvor den i forvejen kulørte genre fik en ekstra gang lak.

Lars von Trier driver imidlertid ikke med strømmen, men bryder med tidsånden og indopererer den melodramatiske genre i et barskt og alvorfuldt miljø skabt på baggrund af en rå, prosaisk og dokumentarisk stil. Triers variation over den melodramatiske genre er et interessant valg på grund af den nye og usædvanlige kobling, hvor genren hverken benyttes på klassisk vis eller repræsenteres via en ironisk eller pastichefunderet optik. I stedet bruges den funktionelt, både som en ramme, der kan overskrides, og som et værktøj, der kan medvirke til at konstruere og fremkalde emotionalitet. Genren bruges derfor som opskrift og som løftestang for en frembringelse af emotionalitet og indlevelse. I denne sammenhæng tages genren seriøst. Den mulige ironiske tone, som mange tilskuerer oplever særligt i forbindelse med slutscenen og (retrospektivt) finder distancerende i forhold til hele filmen, spiller en central rolle i værket, men denne mulige ironiske udsigelse eksisterer på et andet niveau end genrens.

³ Inden for den klassiske hollywoodfilm slutter stilen op om dens sjužet, der i det store og hele bestræber sig på entydighed, kausallogisk progression og en udfyldning af alle informationsmæssige huller til sidst (Bordwell 1985). Stilen gør med andre ord ikke opmærksom på sig selv, men tilstræber netop at være 'usynlig' og ikke mærkbar.

Filmens selvbevidste karakter

Det første billede i *Breaking the Waves* er titelbilledet, der med store, men transparente bogstaver viser Lars von Triers navn og med en mindre, men sort skrift, viser filmens titel. Titelbilledet er ikke fastfrosset, men bliver på utraditionel vis præsenteret via et håndholdt og uroligt kamerablik.

Næste billede viser på Dreyer'sk vis Bess, der afhøres af den lokale præst og ældre-råd,⁴ fordi hun mod de lokales ønske vil giftes med Jan, der betragtes som en fremmed. Også her er kameraet håndholdt, billederne hopper og bevæger sig i pludselige ryk flere meter rundt i rummet, så billedet bliver til fartstreger i bevægelse. Kameraets urolige og uforudsigelige bevægelser står i skarp kontrast billedernes indholdsmæssige side. Her udtrykkes den rugende tavshed og fordømmelse af Bess' ønske om at gifte sig med en udefra, og rådets dystre ansigter og Bess' naivt åbne blik er filmet i en række nærbilleder. Nærbilledets empatiske potentiale for at henlede opmærksomheden på personernes følelser og sindstilstande åbner allerede i disse indledende scener for et intimt og følelsesladet rum, der kontrasteres af kameraets urolige bevægelser og aggressive panoreringer. Hertil støder billedernes dokumentariske præg, der blandt andet etableres af den realistiske effekt de nedtonede farver og det hverdagslige lys og scenografi forårsager. Filmen kobler således en realistisk effekt med en markeret stil.

Dette understreges yderligere i næste scene, hvor Bess er gået udenfor. Her vises hun i profil, hvorpå hun pludselig vender ansigtet mod kameraet og ser direkte på os med et skælnsk blik. Dette "brud" med tilskuerens sædvanlige eneret på at være den, der behersker blikket, skaber et moment af overraskelse og forflytter karakterens position og status. Fra alene at udfylde rollen i filmen indlægges der med Bess' blik i kameraet en direkte henvendelse *til* publikum, en henvendelse der som nævnt bryder det traditionelle synshierarki og påkalder en bevidsthed over det at betragte og blive betragtet.

Bess' direkte blik skærer en flænge i lærredet, og *Breaking the Waves* fremviser allerede her sin anarkistiske karakter og opfordrer tilskueren til at se dette værk som noget andet og mere end det, det umiddelbart giver sig ud for. Filmen benytter sig altså allerede inden for de første to minutter af overdrevent håndholdte og urolige kamerabevægelser, hysteriske og abrupte panoreringer og et direkte blik ind i kameraet. *Breaking the Waves* synliggør med andre ord sine præmisser og sig selv som værende film allerede i dette første anslag. Den dobbelte strategi præsenteres eksplicit, og reelt foregiver eller lover filmen os således aldrig en klassisk fremstilling, en realistisk historie eller en uproblematisk afslutning.

⁴ Scenen kan betragtes som en hilsen til Carl Th. Dreyers karakteristiske og unikke visualisering af retsforhøret i *Jeanne d'Arcs lidelse og død* (1928).

Romantiske billedscenarier

Fra Bess' direkte blikkontakt klippes der til næste scene, der udgør det første af Per Kirkebys digitalt manipulerede panoramabilleder. Filmen præsenterer i alt syv panoramabilleder og en epilog. Alle er de digitalt skabte, og rummer et mytisk præg og en overjordisk skønhed. Billederne, der alle afbilder det skotske landskab, er som udgangspunkt lavet af fotografen Robby Müller, der, inden filmoptagelserne, rejste rundt i Skotland sammen med Lars von Trier og Vibeke Windeløv og fotograferede og filmede landskabet. Først senere blev maleren Per Kirkeby, der bearbejdede billederne digitalt, involveret.

Overordnet set fungerer billederne som kapitelinddelinger, der skaber et nøgternt overblik over historiens ydre logik. Dette sker eksplicit ved deres 'brud' med filmens fortælling og via tekstmæssig information såsom "Chapter 1 Bess Gets Married" og "Chapter 2 Time With Jan". Panoramabillederne indtræder som pusterum i den følelsesladede film, hvor de romantiske, storladne landskaber lader tilskueren få en pause fra det intense drama. I stedet kan det panoramiske *view* nydes, mens tanken sættes fri, og der gives rum for perspektivering af det allerede fortalte. Med andre ord bremses den fremadskridende fortælling for en stund. Hertil kommer rock- og popmusikkens⁵ kompatible karakter, der opløser fortællingens knugende og skæbnesvangre pres; men samtidig fungerer musikken som en eminent transportør af følelser relateret til det netop oplevede drama. Musikken fungerer hermed på samme tid som formidler af følelsesmæssigt komplekse og uudtalte handlinger og som en ventil, der lukker tilskuerens følelsesmæssigt overophedede damp ud. Musikkens betydning i disse sekvenser står så meget desto stærkere, eftersom resten af filmen – i stærk kontrast til det traditionelle melodramas intensive og virkningsfulde brug af musik – er uden underlægningsmusik. Mellemkapitlerne fungerer imidlertid ikke kun som mellemstykker, der formidler eller reflekterer filmens drama. Visuelt peger panoramabillederne i lige så høj grad på filmens fingerede, litterære konstruktion og abstraktionsniveau. De storladne landskaber er ikke repræsentative udtryk for det skotske landskab. Tværtimod besidder de romantikkens æstetik, de rødmende skyer og lyset, der changerer og forbinder jord og himmel. Den romantiske æstetik får imidlertid ikke lov til at stå alene som storladne og imponerende, men må underlægge sig digitaliseringen, der lader billeder fremstå som endog mere uvirkelige og manierede, end hvis de havde udtrykt den rene romantik. Det konstruerede indtager det poetiske, og resultatet er billeder, der på nogle niveauer støtter fortællingen og som ide nok er enkle, men i visuel tilsynekomst besidder stor kompleksitet. Panoramabillederne har med andre ord intet med virkeligheden at gøre, men iscenesætter på

⁵ Musikken, der anvendes sammen med de panoramiske kapitelinddelinger, varierer fra sange af DeepPurple ("Time") til Elton John ("Your Song") og David Bowie ("Life on Mars").

samme tid en forestilling om entydig fylde og helhed og en stileret, excessiv kunstpause, hvor dramaets dybde og omfang formuleres via musikken og de panoramiske sekvenser.

Litteraturteoretikeren Peter Brooks taler i *The Melodramatic Imagination* (1995) om "stumme tekster", en betegnelse der kan dække melodramaets tilflugt til excessive udtryk som musik eller stumme tableauer, når det betydningsfulde skal udtrykkes:

Melodrama appears as a medium in which repression has been pierced to allow thorough articulation, to make available the expression of pure moral and psychological integers. Yet here we encounter the apparent paradox that melodrama so often, particularly in climatic moments and in extreme situations, has recourse to nonverbal means of expressing its meanings. Words, however unrepressed and pure, however transparent as vehicles for the expression of basic relations and verities, appear to be not wholly adequate to the representation of meanings, and the melodramatic message must be formulated through other registers of the sign. (Brooks 1995, s. 56)

Når ordene slipper op eller ikke slår til, når de ikke kan dække melodramaets intense og emotionelle "larger-than-life-expressions", tyer melodramaet til netop 'stumme' udtryk, udtryk, der nok formidler stemning og følelser, men hvis ekspressivitet i sig selv har en abstrakt karakter. Det har vist sig, at mange tilskuere husker mellemkapitlernes billeder i *Breaking the Waves* som stillestående i stedet for de bevægelige sekvenser, de er, der skifter i lys, farve og figur og blandt andet viser en flyvende helikopter og en kørende bus. Om denne oplevelse siger Per Kirkeby: "I think this is a sign that they function as they were intended to. They are insidious, so to speak; they leave their symbol-traces unremarked" (Kirkeby 1996, s. 13). Der er med andre ord tale om ikke verbaliserbare informationer, der via de panoramiske sekvenser appellerer til sanserne snarere end til intellektet. 'Storheden' i melodramaet må føles og fornemmes, ikke nødvendigvis forstås. Et objektiverende, intellektuelt scannende og køligt blik på melodramaets 'varme' gestaltning ville underminere genrens legalitet og devaluere dens berettigelse. Det er ikke filmens hensigt i denne sammenhæng. Nok peger mellemkapitlerne på filmen som konstruktion og løfter med de panoramiske og musikfyldte sekvenser tilskueren midlertidigt ud af filmens emotionelle pres, men parallelt hermed formidler de romantiske landskaber og selv samme musik dramaets følelser og skæbnesvangre tone. Mellemkapitlerne åbner således for tilskuerens receptivitet i forhold til det igangværende drama. Musikken bærer i sig altså både en ventilfunktion, der får tilskueren til at slappe af og åbne sig, og en intensiverende funktion, der forstærker melodramaets følelsesfulde karakter.

Filmens dobbelte blik

I det traditionelle melodrama følges de klassiske regler for billedkomposition, kamera-bevægelser, klipning og underlægningsmusik som oftest for netop at skabe de optimale

rammer for tilskuerens indlevelse og identifikation. *Breaking the Waves*' dobbelte strategi, der fortætter og intensiverer tilskuerens emotionelle forhold til filmens drama, men på samme tid skaber et brud med illusionen, burde derfor ifølge filmteoretiker Torben Kragh Grodal heller ikke være mulig:

If the viewer is very much aware of himself as viewer – experiencing that the perceiving 'I' is strongly aware of the fact that it 'inhabits' a body which is doing the looking – this will diminish emotional participation in the fictional events. (Grodal 1984, s. 132-133)

Der er ingen tvivl om, at Grodal som udgangspunkt har ret, og at langt de fleste film ville knække halsen i forsøget på at fremkalde og forene distance og indlevelse hos sit publikum. Når jeg alligevel mener, at *Breaking the Waves* formår succesfuldt at anvende begge elementer, skyldes det filmens bevidste dosering af sine virkemidler. Der skrues op for patos, men der skrues *også* op for ironien. Til forskel fra pastichen tillader *Breaking the Waves* sig at fremstille sine effekter på lige fod. Med tungen lige i munden og vægten fordelt på begge 'fødder' lader Lars von Trier filmen tage både alvoren og ironien seriøst. Filmen valoriserer ikke sine strategier, men lader dem indgå på lige vilkår i det samme univers. De eksisterer således ikke som et *enten-eller*, men som et *både-og*.

Det kan indvendes, om den ene strategi ikke altid vil devaluere eller skygge for den anden, således at *noget* ikke samtidig kan have patos og være ironisk? Vil den ene part ikke altid – på grund af deres uforenelige og modsatrettede 'natur' – spærre for 'adgangen' til den anden, således at de umuligt kan tillade sig at kræve retten til at blive betragtet som sameksisterende, ligestillede værdier? I artiklen "Paramoderne pathos" (1998) analyserer Morten Kyndrup dette dobbeltspil ud fra en tanke om filmens paramoderne karakter.⁶ Her forhindrer genbrugen af den melodramatiske genres normative kendetegn nemlig *ikke* en parallel brug af en selvreferentiel udsigelse, hvor abstraktion og ironi kan eksistere side om side med patos og følelsesfuld intensitet. Det kan i den forbindelse være beklemmende, som Kyndrup skriver, "at måtte erkende af fx *Breaking the Waves* ikke er udtryk for stor følelse. *Breaking the Waves* konstruerer og magter at fremkalde stor følelse, hvad der er noget ganske andet. Dette vil nogen finde storladent, og andre utvivlsomt farligt eller ligefrem provokerende. Men den resulterende følelse, om man vil, er næppe mindre stor" (Kyndrup 1998, s. 151). Filmen formår med andre ord at skræve over en fremkaldelse af både indlevelse og distance, alvor og ironi. Betragtes filmen imidlertid via en paramoderne

⁶ I artiklen "Paramoderne pathos" (1998), s. 147-148, beskriver Morten Kyndrup en paramodernistisk repræsentationsfigur, som, i forhold til den modernistiske, indebærer en hjemliggørelse, en accept af den modernistiske erkendelses erfaring af tab og sammenbrud. Disse er altså grundlæggende de samme, der opstår for så vidt ingen "ny" erkendelse. Men netop dette, at erkendelsen ikke er ny, at man tager den på sig som et naturligt og uafvendeligt udgangspunkt, betyder, at man ikke længere er bundet til en emfatisk fremstilling af denne erkendelse som vilkår.

optik fremstår filmens dobbelte strategi ikke længere utopisk, men synes nu i stedet mulig og som et interessant bud på en moderne kærlighedshistorie på randen af årtusindskiftet.

Flødeskumskagen er fra La Glace

I et interview lavet under optagelserne til *Breaking the Waves* fortæller Lars von Trier om stilen i filmen:

Ligesom i *Riget* tilstræber vi en reportageagtig stil, og det giver en autencitet og en friskhed, specielt til et melodrama, som gør den meget svær at afvise. *Riget* lavet traditionelt ville have været ræd-sels-fuld. Jeg arbejder med en stil, som overfladisk set måske er lidt mærkelig for det brede publikum, men alligevel acceptabel, fordi – vil jeg tro, men lad os tales ved til den tid – historien er hundrede procent uafviselig, hvis du først er stået på. Samtidig vil stilen i forhold til et mere intellektuelt publikum undskyldte tårerne. De intellektuelle kan tillade sig at græde, for *stilen* er så raffineret. Flødeskumskagen er fra La Glace. (Knudsen 1995)

At Trier sammenligner filmen med en flødeskumskage fra La Glace⁷, giver et billede af instruktørens bevidste tilgang til egne værker og de virkemidler, han arbejder med. Samtidig får han langet ud efter det intellektuelle og følelsesforskrækkede publikum, der efter instruktørens overbevisning ikke ville kunne goutere et melodrama uden en usædvanlig og konstrueret stil.

Til en spillefilm vælges sædvanligvis en stil, der understreger og støtter fortællingen. I *Breaking the Waves* arbejder den ru stil i stedet imod den melodramatiske fortælling. Stilen ridser i lakken, og den realistiske effekt nedtoner filmens melodramatiske storladenhed og romantik. En af filmens realismeeffekter skabes via det håndholdte kamera, der bidrager til en næsten dokumentarisk realismeeffekt. I modsætning til Europa-filmene, hvor kameraet var på 'afstand', ser vi nu kameraet søge filmens personer i øjenhøjde.⁸ Kameraet – og med det tilskuerens blik – bevæger sig nu frit rundt omkring filmens karakterer. *De* bliver filmens omdrejningspunkt, fordi kameraet sjældent viger fra dem. Kameraets prioritering er nu ikke længere *sig selv* som værende en selvstændig fortæller, men er derimod til for skuespillernes skyld. Det må indrette sit 'blik' efter de menneskelige bevægelser og fungerer derfor som en føler, der registrerer følelsesudsving og reaktioner.

⁷ La Glace er et gammelt og fint konditori i København, ifølge deres egen hjemmeside "gennem seks generationer leverandør af livskvalitet til København og dets besøgende".

⁸ I *Breaking the Waves* intensiveres den emotionelle appel både via teknikken, fortællingen og skuespillet. Den emotionelle effekt er filmens motor og derfor også brændstof for skuespillet, der træder frem som både troværdigt og uden affektation. Rolletyperne har nok en manieret karakter, hvor de er lidt for slemme eller lidt for gode, men skuespillet i sig selv udtrykker aldrig overdrivelse eller det kunstlede og imitere. Her er målet tilskuerens fulde hengivelse og indlevelse – uden skyggen af ironi.

At kameraets bevægelser underlægges skuespillernes spil er ikke nødvendigvis kontroversielt i sig selv, for den klassiske kameraførelse har også altid været koncentreret omkring personerne og deres handlinger. Det nye hos Lars von Trier har med kameraets sensitive, håndholdte stil at gøre, for her ser vi rummet omkring skuespillerne blive til i bevægelse. Let og uhindret følger vi personernes bevægelser og cirkler altså snart omkring, distanceres eller bevæges ind tæt, tæt på. Det 'frit' bevægelige kamera er sensibelt og medlevende. Er stemningen kold og trist, trækker kameraet sig tilbage, og personerne isoleres fra vores blik. Er der sympati og kærlighed går det tæt på, hvorved indlevelse og medfølelse opstår i forbundethed med de involverede personer. Dette 'flydende og frie' kamera producerer, som flere af de æstetiske strategier i filmen, en paradoksalt dobbelt-hed: På den ene side gør det håndholdte kamera opmærksom på sin egen tilstedeværelse, på den anden side intensiverer kameraet muligheden for indlevelse netop gennem sit nære og (menneskelige) empatiske blik. Kameraet ser nu filmens personer i øjnene og følger dem som et både interesseret og medfølelse vidne. I kraft af dette humane blik er det muligt at glemme kameraets tilstedeværelse, hvorved tilskueren trækkes direkte ind i lærredets tilsyneladende uformidlede drama. Hertil giver de håndholdte kamerabevægelser filmen en karakter af dokumentarisk indeksikalitet og realisme – begge effekter, der medvirker til at skabe troværdighed i en melodramatisk historie.

Kameraet bruges med andre ord både som en selvreferentiel udpegning af værket som konstruktion og som en ophævelse af selv samme distance, hvor kameraet så at sige bruges til at *fortrænge* kameraet.

Klippeeffekt

Mennesket står i centrum for kameraets opmærksomhed i *Breaking the Waves*, og på tilsvarende vis er såvel klipningen som redigeringen af filmen motiveret af skuespillet. Klipningen følger den håndholdte stil, hvorfor filmen virker taktløs og tilfældig sammenklippet. Der ses stort på kontinuitet, og der tages ikke hensyn til narrative klippe-metoder. I stedet laves der stadige *jump cuts* og konsekvente brud på 180 graders reglen, hvor klippemetoden sammenbringer billeder, der 'vender forkert'. Klippeteknikken bringer konstant nye vinkler på den samme scene, hvilket udvikler en både pågående og troværdig karakter. Klippetilen insisterer således på – sammen med kameraet – at afsøge personernes 'hemmeligheder'. Om klipningen understøtter fortællingen, eller om billedet er skarpt eller velkomponeret betyder intet.

At metoden lader 'klippebrud' blive denne films klippestil tilføjer filmen en ru, ujævn og staccatoagtig rytme, der kræver, at tilskueren må hænge på, være 'til stede' i nuet for ikke at falde af på den bumpende tur. De mange tidsspring, som klipningen genererer, træder ikke tydeligt frem som brud, men skaber snarere en komprimeret,

fortættet effekt: Vi inviteres som tilskuere ind i denne verdens 'nu og her', en verden, der kræver tilskuerens absolutte opmærksomhed og nærvær. Som det var tilfældet med kameraets dobbelte karakter, så indikerer også klippestilen imidlertid en dobbelthed af både distance og nærvær, hvor den hakkende stil sammen med kameraets dokumentariske karakter tilføjer melodramaet en usædvanlig skarp kant.

Som det er tilfældet med filmens øvrige stil, så kontrasterer skuespillet filmens fortælling, ligesom det også forstærker og intensiverer. Der er atter tale om en dobbelthed, der logisk set burde udelukke komplettering og fratage filmens troværdighed og gyldighed. Filmen delte da også ved sin fremkomst tilskuerne i to lejre, nemlig på den ene side dem, der tog filmen til sig, og på den anden side dem, der udviste skepsis, tvivl og i flere tilfælde sågar vrede. Jeg skal senere vende tilbage til modtagelsen af filmen, men her blot konstatere, at filmen virker og lever af den komplekse ambiguitet, der eksisterer på flere niveauer i værket.

Miraklets konstruktion og sluts scenens udgangseffekt

Inden for den klassiske films fortælletradition er værket som oftest organiseret ud fra en entydig og logisk struktur, der manifesterer sig strukturelt i filmens anvendelse af såvel narrative som æstetiske strategier. Her vil også filmens konkrete afslutning, de sidste scener og fortællingens ophør som regel lægge sig som opsamlende sekvenser, der kanalisere svarene i én retning og afrunder historien. Eventuelle løse ender samles, åbne huller lukkes, filmen tager sin tilskuer ved hånden og efterlader denne med en fornemmelse af afrunding og forløsning. Melodramaet lægger sig sædvanligvis ind under denne klassiske struktur, idet dets narrative og æstetiske strukturer alle vil søge mod en gennemskuelig, entydig og let fordøjelig strategi. Også de melodramatiske slutninger må, på trods af deres ofte tragiske islæt og tilbud om videre fantasien om den (u)lykkelige kærlighedshistorie, betragtes som afrundede, finale fortællinger,⁹ der ikke efterlader tilskueren i tvivl hvad angår filmens tone, eller intentionen. Hertil skriver Anne Jerslev i sin artikel om kærlighedsmelodramaet:

Eventyrene er iscenesættelser af fantasier om en kærlighed, der formår at transcendere hverdagslivets banaliteter, og de mange unhappy endings tilbyder publikum ubegrænset fantasiaktivitet, uanede lystfyldte muligheder for at forlænge oplevelsen og digte videre – på historier om, hvordan det kunne have været – hvis bare. For som Steve Neale gør opmærksom på: "An 'unhappy' ending may function as a means of satisfying a wish to have the wish unfulfilled – in order that it can be preserved and re-stated rather than abandoned altogether." (Jerslev 1997)

⁹ Umberto Eco karakteriserer blandt andet de åbne værkers modsætninger som "finite works which prescribe specific repetition along given structural coordinates" (Eco 1989, s. 3).

På trods af melodramaets “tilbud om videre fantasiaktivitet”, er afslutningerne præget af en katarsislignende tilstand, hvor den melodramatiske film, på trods af sine tragiske elementer og ofte ufuldendte kærlighed, iscenesætter en fantasi om kærlighedens fylde og evige uforanderlighed.

Lige så lidt som Lars von Triers tidligere film, tilbyder heller ikke *Breaking the Waves* imidlertid en let slutning eller en lutring af tilskuerens sind. I stedet cementerer filmen for alvor her den dobbelte akse, hvorom den drejer. I filmens slutsekvens befinder Jan og hans venner sig på boreplatformen ude på havet, hvor de har givet Bess en værdig begravelse i bølgerne. Jan er gået til ro i sin kahyt, men bliver vækket af de andre. Der er noget, de skal vise ham. Jan, der mirakuløst nu kan gå kun støttet af stokke, følges hen til skibets radar for ved selvsyn at konstatere, at den ikke viser noget usædvanligt. Herefter fører Jans kammerater ham udenfor, hvor lyden af kirkeklokker runger ud over havet. Lyden har en omnipotent karakter, den synes at nå dem alle steder fra og trænge igennem rummet på trods af havets uendelige horisonter.

Hvor lyden præcist kommer fra vises i næste klip, hvor vi ser Jan og hans venner se mod himlen og smile – på en gang lykkelige og mildt sagt himmelfaldne og overvældede: Kameraet flytter sig fra borebissernes ansigter og op til et *himmelsk point of view*, hvor kameraet ned gennem skyerne viser to ringende gigantiske klokker, og langt nedenunder dem på havets overflade flyder boreplatformen.

Efter filmen toner Joachim Holbeks arrangement af den langsomme andensats fra J.S. Bachs sonate *Siciliana*¹⁰ for trompet og orgel frem sammen med rulleteksterne for de bærende roller. Disse er lagt sammen med små billedsekvenser fra filmen, scener, der retrospektivt tilføres ny betydning og fastholder tilskuerens erindring. Sammen med rulleteksterne lader musikken filmens historie bundfælde sig i tilskuerens krop og bevidsthed. Sammen med billederne fra filmen giver den et summarisk tilbageblik på den fortalte fortælling, der atter bliver nærværende, og samtidig forfølges miraklets diskurs, nu med musikkens kirkelige, salvesfyldte og alvorfulde efterspil.

Slutscenen i *Breaking the Waves* er blandt filmens mest omdiskuterede og udskældte passager. Var vandene ikke delt tidligere blandt publikum, så satte diskussionen for alvor ind omkring slutscenens betydning og intentionalitet. Nogle fandt afslutningen smuk, seriøs og i tråd med det reelle mirakel, der har fundet sted i takt med Jans bedring. Andre fandt afslutningen usmagelig, ironisk og som en direkte forfladigelse, ophævelse og nivellering af filmens forudgående fortælling.

De divergerende opfattelser af filmens afsluttende sekvens viser med tydelighed værkets bemestring af flere strategier, der tager udgangspunkt i de samme billeder og den

¹⁰ Birger Langkjær's artikel “Lyden af ny dansk film” (1997) kan anbefales i relation til musikken og lydens betydning i *Breaking the Waves*.

samme historie, men som ikke desto mindre tilbyder forskellige passager ad hvilke tilskueren kan vælge at gå. Værket vægrer sig ved at blive fastholdt i én position, når det involverer både det udsagte og selve udsigelsens niveau. Lad os derfor se nærmere på, *hvad* og *hvordan* der fortælles i slutsekvensen.

Med miraklet som tema har Lars von Trier imidlertid allerede i udgangspunktet fravalgt den lette løsning. At gengive et mirakel vil, i formodentligt et hvilket som helst kunstværk, involvere problemer, eftersom fænomenet som regel vil kræve henholdsvis tro, tvivl, skepsis eller overbevisning. Når der indlægges et mirakel i en film risikerer den øvrige del af fortællingen at falde sammen som et korthus, dersom publikum ikke godtager miraklet, endsige dets plads i historien.

Det kan i denne forbindelse være interessant at skæve til Carl Th. Dreyer og hans fremstilling af miraklet på film, som det kan ses i filmatiseringen af Kaj Munks teaterstykke *Ordet* (1955). Her vækker den verdensfjerne Johannes, der i filmen helliger sig studiet af Kristus, gennem en troshandling en død kvinde til live. I *Ordet* ser vi miraklet ske, da Johannes sammen med barnet beder for Ingers genopstandelse og derpå kysser den døde Inger, der atter vågner op til livet. Der er tillid og tro til miraklet i filmen, hvor Dreyer på trods af en tro adaption af Kaj Munks teaterstykke udelader den munk'ske sikkerhedsventil, en antydning af, at Inger er skindød, og at det blot er ligsynsmanden, der ikke har været omhyggelig nok.

Dreyer lod således miraklet stå frem i sin egen ret, som en gestus for troens magt og styrke. Heller ikke Lars von Trier lader miraklet opblødes af en religiøs forklaring eller en harmoniserende religiøs ramme, men miraklets tilstedeværelse ekspliciteres dog ej heller via en eksplicit gestus som Johannes kys i *Ordet*. I *Breaking the Waves* er der i stedet tale om parallelle handlingsforløb, hvor der klippes mellem Jans sygdom/helbredelse og Bess' seksuelle depravationer/død. Koblingen mellem Bess' død og Jans helbredelse muliggøres, men fremstilles ikke som en klar kausalitet. I stedet tager miraklet udgangspunkt i tilskuerens tro. Er vi med Bess overbeviste om, at tro og kærlighed kan udrette mirakler, eller er vi skeptikere over for det, der ikke kan bevises? *Breaking the Waves* lader tvivlen stå. Filmen prædiker ikke. I stedet forflytter den i slutscenen spørgsmålet om tro ud til tilskueren. Vi bliver som tilskuere derfor ikke kun vidne til filmens fremstilling af tvivl og tro, men tvinges til at vende spørgsmålene mod os selv.

Miraklet i *Breaking the Waves* handler imidlertid ikke alene om Jans helbredelse, men udvides til scenen, hvor klokkerne ringer oppe over havet. Efter knap at have fordøjet miraklets tilstedeværelse høres lyden af klokker. Så længe det blot er lyden, vi hører, er de fleste tilskuere formentlig stadig med på vognen. Der bliver endnu grædt over Bess og Jans skæbne, og at Bess får klokkerne til at ringe ude over havet, jo, dette fantastiske mirakel kan vel også accepteres. Dette nye lag af betydning ligger i pæn forlængelse af

filmens melodramatiske indhold, og tilskueren kan affærdige lyden som en understregning af miraklets tilstedeværelse og som en smuk finale på en stærk og dramatisk film. De fleste af os havde formentlig sat os godt til rette for at få grædt af, mens rulleteksterne og mørket forhåbentligt snart tog over – men hvad sker der så? Lars von Trier *viser* os klokkerne. Det havde han ikke behøvet. Og så oven i købet så store, så svulstige, ja nærmest potente. Nej, dem var der mange, der gerne ville have været foruden. Viste reaktionerne i tiden efter.

Hvad der sker her i slutscenen er en eksplicit forskydning, en bevægelse af filmens fundament. Er klokkerne ironi eller ej? Lægger klokkerne filmen i ruiner eller tør vi tro på dem og dermed på Bess? Tilskueren må på ny tage stilling til miraklet i filmen, fordi billedet af klokkerne introducerer et reelt brud med verden, som vi kender den. I dette slutbillede træder den overdrevne stil frem og viser sig som en fortæller på scenen med sin egen platform og sit eget udsagn. Klokkerne peger på muligheden for en verden, der er *større end vi tror*, men samtidig viser klokkernes overdrevne attitude værkets konstruerede og gestaltede karakter. En stor del af biografgængerne så i klokkerne Lars von Triers grinende ansigt, og latteren rungede sammen med klokkerne i publikums ører længe efter, at lærredet var blevet sort.

Som så ofte rummer slutscenen et markant tillæg inden for filmens betydningsdannelse. Denne forfærdelige og mærkværdige historie, som helt frem til miraklet med Jans bedring er så truende fastlåst og uløselig deterministisk, åbnes i filmens sidste minutter. Åbningen er imidlertid ikke nødvendigvis forløsende, fordi der netop her på falderebet introduceres et billede, der inviterer til flere fortolkninger. Værkets betydning bevæger sig således særdeles markant i filmens afsluttende minutter, hvilket medvirker til en pegning ud af værket, ud til en ny og endnu større fortælling. Filmen slutter måske nok fysisk som film, når mørket erstatter lyset på lærredet, men reelt genstarter tilskuerens konstruktion af filmens fabula først i dette sekund, fordi visualiseringen af miraklet med Jan og de svingende, fantastiske klokker i himlen tvinger tilskueren til at betragte den netop set film i et nyt lys. Ikke *nødvendigvis* et ironisk lys *eller* en optik, der tillader patos og den alvorfulde passion at træde i karakter, men snarere en optik, der bringer *muligheden* af begge fænomener ind i billedet. Det er f.eks. netop, fordi Lars von Trier *viser* os klokkerne og ikke blot lader os høre dem, at han udfordrer ikke blot tilskueren, men også sit eget værk. Og det er med slutbilledet af de ringende klokker, at han for alvor åbenbarer konstruktionen i *Breaking the Waves* – uden nødvendigvis at undergrave filmens patoseffekt. Der er med andre ord plads til både ironi og patos, åbenlys konstruktion og et tilbud om inderlig indlevelse og oprigtig medfølelse.

Modtagelsen af *Breaking the Waves*

At *Breaking the Waves* formår at forene patos og ironi i en udpegning af værket som konstrueret artefakt – uden af den grund at betjene sig af kitsch og uden nødvendigvis at miste evnen til at fremkalde stor indlevelse og følelse – synes mærkværdigvis ikke at være noget, de danske anmeldere hæftede sig ved. Dels var modtagelsen enstemmigt positiv og rosende, hvilket er forståeligt, men anmeldelserne var også uden refleksioner over filmens mulige dobbelttydige karakter. Filmen blev af de danske anmeldere udelukkende betragtet som et værk, der entydigt og problemfrit hylder kærligheden, godheden og martyriet.

Anmeldernes enstemmige modtagelse af værket er mærkeligt ensartet, når man tænker på den langstrakte og vidtgående debat, filmen efterfølgende blev genstand for blandt tilskuerne til filmen og i landets dagblade, først og fremmest *Information*. Her var nemlig ingen enige. Hverken om, hvorvidt filmen var seriøst eller ironisk ment, eller om filmen burde forstås som kvindeundertrykkende eller som en hyldest og lovprisning af kvinden. Og endelig var der hele den teologiske debat, hvor filmen af nogle blev betragtet som religiøs tuttifrutti og af andre som en renlivet allegori over Jesu lidelseshistorie.

De divergerende meninger om filmen og den usædvanligt intense, langvarige og til tider ophedede debat, der fulgte i dens kølvand, vidner om Lars von Triers evne til ikke blot at udvælge temaer, der uvilkårligt må lægge op til diskussion, men især at anvende disse på en sådan måde i sin filmkunst, at værket på den ene side virker åbent, fordomsfrit og oprigtigt, og på den anden side konstrueret og ironisk. Selv har Lars von Trier med vanlig sans for selvironi og humoristisk distance udtalt, at “det bliver en meget tragisk film, hvor tårerne vil løbe i stride strømme, selvom ordet kærlighed vist nok siges to gange i minuttet. Til gengæld har vi indlagt 12 minutter med humor. Amerikanske beregninger viser, at det er dét, der skal til for at få folk til at betale” (Larsen 1995). Lars von Trier formår med usvigelig sikkerhed og humoristisk sans altid at tviste betydningen af og intentionaliteten med sine film, i særdeleshed når han taler med journalister om emnet. Uomtvisteligt er det imidlertid, at effekten af *Breaking the Waves* rækker langt videre end til Europa-trilogiens filminteresserede publikum. *Breaking the Waves* blev i Cannes modtaget med stående ovationer fra en international filmverden, og filmen fik festivalens 2. pris, Juryens Grand Prix. Filmen blev solgt til mere end 40 lande og solgte herhjemme i løbet af et år næsten 300.000 billetter. Ud fra disse faktuelle oplysninger kan det konkluderes, at Lars von Trier med *Breaking the Waves* for alvor har formået at forene det avantgardistiske og innovative filmsprog med en tilgængelig historie, der appellerer bredt, både menneskeligt, kulturelt og geografisk.

Kærlighedshistoriens nye anseelse

Få mennesker ville formentlig have spået en kærlighedsfilm med mirakler og kvindelig opofrelse en lys fremtid midt i 1990'erne, men resultatet blev som bekendt en stor succes hos både publikum og anmelderstanden.

I de ti år der er gået siden Lars von Trier sammenbragte filmkunst og patosfyldt kærlighed, er der blevet produceret en bølge af danske kærlighedsfilm. Tiden synes at være blevet moden til kærlighed, både komediens og det seriøse drama, samtidig med at *Breaking the Waves*' særegne hyldest til den store kærlighed tilsyneladende affødte en legitimering af stoffet. Pludselig var det tilladt at arbejde med de store følelser og den alt overskyggende kærlighed – også selvom man var en seriøs instruktør.

Kærlighedsfilm blev et hit, og mange af de danske kærlighedsfilm, der blev lavet efter *Breaking the Waves*, er præget af de bølger filmen skabte. Naturligvis ikke forstået således at alle danske kærlighedsfilm pludselig indeholdt mirakler, fantastiske elementer eller fatal kærlighed kombineret med et håndholdt kamera og kornede billeder, men snarere som film, der nu turde lade kærlighedshistorien være det, hvormed det hele drejede. Det blev legalt at tro på *Den eneste ene* (Susanne Bier, 1999) i *En kærlighedshistorie* (Ole Christian Madsen, 2001), hvor personer uden blusel kunne sige, at jeg *Elsker dig for evigt* (Susanne Bier, 2002) og *It's all about Love* (Thomas Vinterberg, 2003). Ud over ovennævnte titler, der har en kærlighedshistorie i centrum, kan næves Søren Kragh Jacobsens *Mifunes sidste sang* (1999) og *Skagerak* (2003), Helle Joofs *En kort, en lang* (2001), Gert Fredholms *At klappe med en hånd* (2001), Lone Scherfigs *Italiensk for begyndere* (2000) og *Wilbur begår selvmord* (2002), Natasja Arthys *Se til venstre, der er en svensker* (2003), Morten Arnfreds *Lykkevej* (2003), Jesper W. Nielsens *Okay* (2002), Susanne Biers seneste *Efter brylluppet* (2006) og endelig Christoffer Boes *Reconstruction* (2003) og *Allergro* (2005).

Rækken af kærlighedsfilm indeholder såvel kærlighedsdramaer som komedier, og der er markant forskel på filmene, der svinger fra at være rene *feel-good-film* til at være film præget af patos, alvor og etiske dilemmaer. Den danske hyggekomedie fornægter sig altså ikke selv her omkring årtusindskiftet, men samtidig insisterer også de mere realistiske dramaer på kærlighedshistorien. I film som *En kærlighedshistorie* og *Elsker dig for evigt* fremstår kærligheden som et moderne, eksistentielt vilkår, der nok kan skabe lykke, men også genererer et usikkert liv med risiko for smerte, tab og tvivl. De nye danske kærlighedsfilm er derfor ikke kun forenklede, entydige, romantiske komedier, men også dramaer og realismebetonede film, der fortæller en virkelighedsnær kærlighedshistorie i ramme alvor. Alligevel fik filmene kritik for at være renlivede *feel-good-movies*, der lignede hinanden i både form og indhold. Kritikken kan diskuteres, men må til dels betragtes som et resultat af filmenes indholdsmæssige gentagelser, hvor dansk film en

overgang kun syntes at handle om parforhold, brud, utroskab, singlelivet og den eneste ene. Hertil blev de samme skuespillere (genbrugt) i adskillige af disse kærlighedsfilm, hvilket i længden kunne virke trættende og utroværdigt, når Paprika Steen endnu en gang blev udsat for utroskab. Karakteristisk er det tillige, at filmene ligner hinanden både stil- og formmæssigt. På nær Christoffer Boes drømmeagtige kærlighedsskildringer skiller ingen af filmene sig nævneværdigt ud fra hverandre – æstetisk set. Filmene leverer nok gedigne, seriøse og morsomme historier om det at elske, blive forelsket eller svigtet, men der leges ikke med det sprog, fortællingerne betjener sig af. Formen er neutral og fordringsløs, hvorfor kritikken af filmenes ensartethed ikke kun er et spørgsmål om filmenes indholdsmæssige lighed, men også handler om, at filmene formulerer sig som var de ét og samme værk. Deres æstetiske strategier differentierer kun lidt og alle holdes de inden for en klassisk form, der understøtter fortællingen optimalt, men næppe udfordrer filmmediet eller publikum.

Fem af filmene er ganske vist dogmefilm, men på nær det håndholdte kamera og det naturlige lys markerer de sig ikke æstetisk. Det er imidlertid tankevækkende, at dogmebølgen glider sammen med kærlighedsbølgen? Hvorfor er halvdelen af de danske dogmefilm udprægede kærlighedshistorier? I *Breaking the Waves* bestod eksperimentet i at afprøve melodramaets holdbarhed i en moderne kontekst, men den genremæssige skabelon har ikke været dogmefilmenes udgangspunkt, for så vidt som det ville stride imod dogmeregul nr. 8, hvor der står, at genrefilm ikke accepteres. Men hvorfor, kan man spørge, består halvdelen af de danske dogmefilm så alligevel af en kærlighedshistorie? Ja, en af årsagerne skal formodentlig ses i den intimitet og nærhed, dogmeprincipperne genererer, de billeder af forholdet til kærligheden, som filmene resulterer i. Mogens Rukov, der er leder af manuskriptlinjen på Den Danske Filmskole og manuskriptforfatter og konsulent på en del af de danske kærlighedsfilm, vi har set de sidste ti år, har formuleret det således:

Dogmefilmene er radikalt forskellige som film og fortælling. Det er interessant at se.

De ligner hinanden mere i den beskæftigelse med virkeligheden, de har, end i formen.

Selvom dogmereglerne og kyskhedsløftet er et rent formregelsæt.

Det peger på, at form er indhold. På en næsten laboratorieagtig måde. At det altså ikke er form, der skaber form, men form, der skaber virkelighed.

Det peger på, at virkeligheden åbner sig på en anden måde, hvis man nærmer sig den med dogmatiske formregler. (Rukov 2002, s. 157)

Selvom dogmereglerne netop udstiller regler for, hvorledes filmene som udgangspunkt skal forme sig, så bliver det filmiske resultat alt andet end form. I stedet viste reglerne sig at appellere til en særlig behandling af filmmediet, hvor værket forsøgte at træde så

nøgent frem som muligt. Her finder kærlighedstemaet sig godt til rette, fordi kærligheden udspiller sig mellem mennesker – ofte i et intimt rum mellem to personer – og ikke nødvendigvis fordrer omfangsrige kulisser eller tekniske finesser. Kærlighed er drama, men den er også hverdagslig. Der er genkendelige facetter, nærhed og intimitet i kærlighed, men der er også smerte, kamp og skæbne. Kærlighedstemaet har været med til at give dogmefilmene deres menneskelige ansigt og brede appel, men dogmereglerne har på samme tid moderniseret kærlighedshistorien og medvirket til at skabe en filmmentalitet, hvor det realistiske spil og de realismenære fortællinger harmonerer med en moderne kærlighedshistorie. Det skal ikke nødvendigvis ende godt eller være det rene Dr. Zivago, og på trods af at den danske bølge af kærlighedsfilm ikke har budt på den store filmiske fornyelse, så har deres realismebetonede modernisering af kærlighedsgenren bevist, at en kærlighedshistorie i dag ikke blot er benzin i filmens motor, men i stedet kan fungere i vidt forskellige genrer og her udgøre filmenes grundlag og det, hvorom det hele drejer.

Litteratur

Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*, London: Methuen

Brooks, Peter (1995): *The Melodramatic Imagination*, New Haven: Yale University Press

Eco, Umberto (1989): *The Open Work*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press

Grodal, Torben K. (1994): *Cognition, emotion and visueal fiction and typology of affective patterns and genres in film and television*, University of Copenhagen, Department of Film and Media Studies, Kbh.: Gyldendal

Jensen, Bo Green (2005): “Når manden og kvinden siger ja til hinanden”, i *Det gyldne kornmagasin: for teologi og praksis*

Jerslev, Anne (1997): “Evergreen? Kærlighedsdramaet i 90’erne”, i *Kosmorama* nr. 219

Kirkeby, Per (1996): “The Pictures between the Chapters in *Breaking the Waves*”, i *Breaking the Waves* (Manuskript, forord og kommentarer) by Lars von Trier og Forlaget Per Kofoed ApS, Copenhagen, Denmark

Knudsen, Peter Øvig (1995): "Et spørgsmål om nosser", i *Information* 30.9.1995

Kyndrup, Morten (1998): "Paramoderne pathos?", i *Patos? Æstetikstudier V* (red. Eriksen, Birgit og Lehmann, Niels), Århus: Aarhus Universitetsforlag

Nielsen, Lisbeth Overgaard (2006): *Lars von Triers filmæstetik. Æstetisk strategi og betydningsdannelse i Lars von Triers spillefilm fra 1984-2003*, upubliceret ph.d.-afhandling, Aarhus Universitet

Nissen, Dan (1997): "Filmens moderne gennembrud", i *Kosmorama, 100 års dansk film*, nr. 220

Rukov, Mogens (2002): *FESTEN og andre skandaler. Udvalgte artikler 1992-2002 ved Claus Christensen*, Kbh.: Lindhardt og Ringhof

Tybjerg, Casper (1997): "Spekulanter og himmelstormere – 1910-19", i *Kosmorama, 100 års dansk film*, nr. 220

Villadsen, Ebbe (1997): "Familiehyggens årti – 1950-59", i *Kosmorama, 100 års dansk film*, nr. 220