

22. maj 2003

„Ewig eies kun det tapte.“

- Henrik Ibsen: *Brand*, 1866



# *I Svømmernes Grotte*

– en komparativ analyse af Anthony Minghellas film: *Den Engelske Patient*  
baseret på Michael Ondaatjes roman af samme navn

Aalborg Universitet  
Dansk, 2. semester  
Vejleder: Keld Rud Nielsen

Per Brahde  
Myrdalstræde 153  
9220 Aalborg Øst

## Indhold

Indledning .....	3
Livets toneart .....	4
En skønne dag et flammehav .....	5
To verdener, to tider .....	5
To kvinder .....	7
Et fata morgana .....	11
Egoet og verden.....	12
Et spørgsmål om ære .....	13
Et spørgsmål om skyld .....	14
De substantielle bestemmelser .....	15
Erindringens genius .....	17
Æstetisk set .....	18
Rum .....	18
Tid .....	19
Symbolik .....	21
Motiver, tema og præmis .....	22
Konklusion.....	24
Billedets pragt, ordets magt .....	25
Loyalitet vs. fortolkning .....	26
Perspektivering .....	28
Litteraturfortegnelse .....	30
Opslagsværker.....	31
Bilag .....	32

## Indledning

Krig og kærlighed synes at være de evigt tilbagevendende temaer i menneskets fortællinger – fra de ældste myter over *Det Gamle Testamente*<sup>1</sup> og Homers epopéer: *Odysseen* og *Iliaden* frem til nyere tids romaner som Margaret Mitchell: *Borte med Blæsten*, Leo Tolstoj: *Krig og Fred*, Ernest Hemingway: *Hvem ringer Klokkerne for?* og Boris Pasternak: *Doktor Zhivago*.

Når netop disse sidste fremhæves, er det både grundet i, at de alle er blevet til berømte film, der vedblivende dukker op, om ikke på biografens store lærred, så dog på TV og blandt videomarkedets tilbud til hjemmebiografen. Men også for deres lighedstræk med den film, nærværende linier har som emne: *Den Engelske Patient*.

Hvoraf nu denne fascination af krig og kærlighed?

Et første svar kunne pege på muligheden for at sætte fokus på handling, heltemod, forræderi og svigt, garneret med drømmen om den store kærlighed – et fejende flot parløb, hvor det episke og det romantiske på skift fører an og sætter takten i et melodrama, der får hjerter til at smelte. Videre end hertil når visse af den slags fortællinger måske heller ikke: melodramaet som indbegrebet af en svælg i følelser for følelsernes egen skyld, svulstige og uden autenticitet.

Et andet svar kan gives, pegende på det fælles moment i krigens og kærlighedens vilkår: mennesket befinder sig her i en ekstremt udsat position, hvor alt står på spil. En alt-eller-intet situation, hvor overmægtige kræfter driver gæk med alle håb, ønsker og intentioner: skæbnen selv råder. I stedet for melodramaet får vi tragedien.

Hvad er da forskellen? Et første og hurtigt bud: tragedien graver adskilligt dybere i den menneskelige eksistens end melodramaet og sætter fokus på den skyld, et menneske kan pådrage sig stillet overfor uløselige samvittighedskonflikter. Derfor mener jeg, at *Den Engelske Patient* bevæger sig på tragediens niveau. En opfattelse, jeg vil søge at uddybe og begrunde gennem en analyse af Anthony Minghellas film, hvor også Michael Ondaatjes roman af samme navn inddrages.

Når man ser filmatiseringen af en bog, er det nok en ret almindelig oplevelse at føle sig lidt skuffet, til tider meget. De indre billeder af personer og steder, som fantasien har frembragt, fremstår nu konkrete og sanset af 'kameraet': sådan, som hele filmholdet i et kompliceret samspil mellem instruktør, fotograf, skuespillere m.fl. har været i stand til at fremstille og indfange dem. Den fortolkning af bogen, man mere eller mindre eksplicit er nået frem til, konfronteres med andres udlægning i en film, der atter selv skal afkodes og fortolkes.

Ikke desto mindre har filmfolk gennem filmmediets relativt korte historie yndet at kaste sig over litterære forlæg. Og læserne er strømmet til for at se deres myndlinge projiceret op på det magiske lærred.

Begge forhold indikerer en dialektik. Mellem loyalitet mod den litterære tekst kombineret med ønsket om at 'fortælle' eller 'læse' den samme historie nok en gang; genkendelsens glæde kan som bekendt være stor – versus ønsket om at få den bearbejdet og sat i nyt perspektiv, opdage nye lag og betydninger. De virkeligt gode fortællinger er efter min opfattelse karakteriseret ved at være stort set udtømmelige i så henseende. Hvorfor jeg heller ikke mener, at der kan gives et standardsvar på, om filmen skal vægte troskaben eller nytolkningen højest. Men hvor begge sider glimrer ved deres fravær, bliver oplevelsen næsten usvigeligt sikker flov: en profanation af den gode oplevelse, man har haft.

Den samme dialektik hersker, hvor filmen kommer først; som det for mit vedkommende har været tilfældet med *Den Engelske Patient*. Mest påfaldende har det været, at Anthony Minghella overhovedet har kunnet se et filmpotentiale i Michael Ondaatjes poetiske og noget

---

<sup>1</sup> Det fælles mytologiske stof for de tre semitiske religioner: jødedom, kristendom og islam.

gådefulde meditation over erindring og historicitet. En roman, som kræver ganske meget af læseren og ikke just inviterer til at blive oversat til filmens sprog.

I det følgende vil vægten ligge på en analyse af filmen, hvor jeg teoretisk vil søge inspiration og støtte i Aristoteles' *Poetik*; dog især Søren Kierkegaards tanker om 'Det antike Tragiskes Reflex ind i det moderne Tragiske' fra *Enten-Eller*, suppleret med refleksioner over tragedien i Karen Blixens forfatterskab. Det teoretiske stof, jeg prøver at bruge, er ikke samlet et bestemt sted, i en blok, men søgt indarbejdet, hvor der er brug for det. Heller ikke er der lagt et skarpt skel mellem analyse og fortolkning; i stedet prøver jeg at bringe en flydende helhed til veje. Begge forhold gør på sin vis opgaven vanskeligere, både for læseren og mig selv, men i det omfang, det vil lykkes mig, giver det en bedre læseoplevelse.

Metodisk vil jeg anvende en fænomenologisk tilgang med udgangspunkt i Jørn Vosmars artikel 'Værkets verden, værkets holdning', hvor grundsynspunktet er, at vore oplevelser konstitueres af fire grundlæggende og irreducibile eksistentialer: *tid*, *rum*, *omverden* og *jeg*. En præcis beskrivelse af et værks holdning til disse fire faktorer, vil efter Vosmars opfattelse også være en beskrivelse af værkets holdning til tilværelsen som totalitet.

En metode, som jeg finder vanskelig at bruge; måske lykkes det heller ikke for godt. Når det gør, rummer den imidlertid en styrke i, at man næppe med held kan pådutte værket, hvad det ikke rummer. Til gengæld er den måske ikke god til at afsløre mulige implicitte svagheder. Havde jeg i stedet anlagt fx en freudiansk vinkel – hvad filmen inviterer til med sit frodige sexliv og kredsen om kærlighedens former – tør jeg knap tænke på, hvad jeg havde fået ud af en vigtig scene, jeg flere gange vil kredse om, og hvor der på et afgørende tidspunkt bliver sagt: „Their swords raised.“ Freuds driftsbegreber, Eros og Thanatos, var blevet mobiliseret, og min fortolkning væsensforskellig fra den, jeg nu når frem til. Med en utidig indblanding af fallossymboler og destruktive kræfter i en scene, der vil vise noget ganske andet, ville fortolkningen være bragt i strid med filmens holdning. Uanset metodevalg må det være denne, der har interesse.

Afsluttende vil jeg sammenholde film med bog og spørge til, hvad filmen kan, som bogen ikke kan – og omvendt. Med interesse for Ole Michelsens påstand: „Der er ikke mange *åbne pladser* i film, og derfor er der ikke megen plads til drømme.“<sup>2</sup> Han finder, at den megen tale om filmen som en 'drømmefabrik' grunder sig på en forveksling mellem drøm og længsel: „Længslen efter at være en anden og kunne identificere sig med mennesker i ekstreme situationer. Under udførelsen af store heltegerninger. I store øjeblikke af overjordisk kærlighed.“<sup>3</sup>

## Livets toneart

Hvorfor nu netop *Den Engelske Patient*? Efter min opfattelse er det en film, der sprænger alle formater og med sikker hånd rører ved nogle følelsesregistre, har fat i nogle dybere lag i den menneskelige eksistens, som nyere film sjældent tør tage alvorligt. Et mod, jeg lide den for. En nøgtern kynisme har lejret sig om den 'moderne bevidsthed' og gjort den immun, eller i det mindste forhærdet, så efterhånden ikke meget kan berøre os i dybere grad. Vant, som vi er med spektakulære film og en ikke mindre ditto nyhedsformidling. Her mener jeg, at kunsten, i alle dens former, har en vigtig opgave, og så får det jo ikke hjælpe, hvis den er konfliktsky eller lider af berøringsangst. Der er andre undtagelser indenfor nyere film, jeg har nævnt et par stykker, men et sted skal valget jo falde.

---

<sup>2</sup> *Film skal ses i biografen*, p. 172

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 173

Når man kan lide en film, er det vel fordi den slår klange an, der lyder med i eget indre; visualiserer, hvad eget verdensbillede rummer. Eller det modsatte, står i kontrast hertil. Vælger vi ikke så vidt muligt at fordybe os i, hvad byder os imod; i håb om, at det kan pilles fra hinanden? Eller i, hvad der tiltaler os; i håb om, at det kan stå for en nærmere prøve...

### ***En skønne dag et flammehav***

Filmens anslag begynder, mens de første fortekster ruller over et mørkt lærred, der gløder op i rødt og finder sig til rette i en varm, gylden farve. Samtidigt høres æteriske lyde, som af sprøde klokker, glidende over i en arabisk klingende folkesang, sunget af en kvinde. Alt mens en pensel, vist i close-up, begynder at male en langstrakt figur med en mørk, rødligbrun farve. Hvad males der på? Det kunne ligne hud. Hvad forestiller figuren? Den vises ikke i sin helhed. Hvem maler? Spørgsmålene besvares først langt senere i filmen.

Efter de sidste tekster fastfryses den del af figuren, kameraet har i fokus; en brummen høres, hvorefter der langsomt tones over til et ørkenlandskab set i fugleperspektiv, hvorfra sanddynerne danner abstrakte, skiftende mønstre. Figuren forsvinder gradvist, og et andet sted i billedet fanges øjet af skyggen fra en flyvemaskine. Kameravinklen drejes op og fremefter, viser nu set skråt ovenfra et dobbeltdækker fly med åbent topersoners cockpit. I det forreste sæde ses en kvinde med hovedet hvilende til siden og det lange, lyse hår flagrende for vinden. Sover hun? Bagved piloten, iført hjelm og briller.

Hvem er de to? Hvor kommer de fra? Hvor er de på vej hen? De tre spørgsmål, hvis svar tilsammen udgør et menneskes identitet.

Det sidste spørgsmål besvares umiddelbart: der klippes til perspektiver, hvor flyet følges fra jorden. En mand løber ind i kameraets vinkel og brøler op på tysk: „Der er englænderen.“ Antiluftskyts rettes mod flyet, som gennemhules og bryder i brand, mens motoren hoster anstrengt. Slørede billeder oppe ved cockpitet viser pilotens forgæves forsøg på at få tag i kvinden, den håbløse kamp mod flammerne – hvorefter der på skift tones over i hvidt, siden rødt, så mørkt. De er på vej i døden.

Hvor meget, der er på færde i dette korte anslag, er stort set umuligt at forstå ved det første møde med filmen. Da den mod slutningen af sine knap tre timers spilletid vender tilbage til flyet og de sidste øjeblikke før nedskydningen, har den tilsyneladende roligt og næsten stilfærdigt fortalt sin historie om de to ukendte til ende. Nu kender vi dem, og den almindelige gru ved mødet med voldsom død afløses af smerte og empati: denne gang gør det hjertegribende ondt at se dem flyve ind i evigheden.

At filmen reelt arbejder endog meget hurtigt med sine narrative virkemidler, står først klart ved et nøjere gennemsyn. Mens publikum i anslaget tilsyneladende blot præsenteres for de obligatoriske fortekster, introduceres samtidigt en række betydende og tilbagevendende motiver: ørkenen og dens farver, lyden af sprøde klokker, Szerelem – en ungarsk folkesang om kærlighed, og figuren viser sig efter en times tid at være en reference til Svømmernes Grotte: det sted, hvor alle filmens kontraster mødes: ørken/vand, kultur/natur, liv/død, fortid/nutid, glæde/sorg, kærlighed/had, nyrehvervet viden/uopretteligt tab.

### ***To verdener, to tider***

I sin komposition er filmen opbygget som en tredobbelt rammefortælling. To narrative, hvor den ene ramme eller cirkel dannes af scenerne med flyvemaskinens flugt over ørkenen; den anden arbejder filmen igennem ud fra en nutid, der overvejende udspiller sig i et tidligere nonnekloster i Toscana, Villa San Girolamo. En udbombet ruin, hvortil den unge sygeplejerske Hana mod slutningen af 2. verdenskrig har trukket sig tilbage for at pleje 'den engelske patient'; en døende mand, forbrændt til ukendelighed og tilsyneladende uden erindring om sin

fortid – en mand uden identitet. Hans eneste private ejendom er et slidt eksemplar af Herodots *The Histories*, spækket med indsatte 'scraps' i form af breve, noter, tegninger, små malerier og papiret fra en nytårsknallert: fragmenter af levet liv.

Bogen udgør filmens tredje og symbolske ramme: en anskueliggørelse af, at den menneskelige eksistens udfolder sig indenfor givne rammer: en kultur, en epoke, vi ikke selv har hverken valgt eller formet. Men samtidigt med at den omskriver os, bidrager vi selv med småt og stort og er med til at ændre den, på godt og ondt. Når vort liv er slut, er intet længere ganske det samme, og nye sider er føjet til.

Før scenen forlægges til klosteret og umiddelbart efter anslaget overtoning til hvidt-rødt-mørkt, fortælles gennem hurtige krydsklip om Hana's liv blandt døende og sårede soldater, hvordan hun erfarer om kærestens død, uforvarende meddelt af en soldat fra samme kompagni, og hvordan tilfældet fører hende sammen med 'patienten' på et hospital i Pisa, hvor denne nu befinder sig efter at være blevet fundet og plejet af ørkenens omvandrende beduiner.

De evindelige flytninger, forårsaget af krigens gang, tager hårdt på 'patienten', og da Hana gennem forruden på en jeep ser sin veninde blive dræbt af en landmine, træffer hun spontant en beslutning og trækker sig ud af krigen for at pleje patientens og egne sår. Hun finder, at der må hvile en forbandelse over hende: „I must be a curse. Anybody who loves me ... anybody who gets close to me... I must be cursed.“ Trods protester og advarsler om stedets usikkerhed nægter hun at følge med sin Røde Kors-enhed: „I need morphine, a lot. And a pistol.“ Mere beder hun ikke om, men beslutningen står ikke til diskussion. Fra et vindue i klosterets tårn ser hun delingen drage videre, mens hun med raske tag klipper sit hår – bånd, der må klippes; noget, hun ønsker at frigøre sig fra: der har flydt for meget blod og været for mange døde i hendes unge liv.

Klosteret får hurtigt yderligere to beboere. Den ene, David Caravaggio, kommer som Hana fra Canada, hvor de på det nærmeste har været naboer i samme by, Toronto. Hans hænder er svært beskadigede og altid indsvøbt i bandager. Hans mission i Toscana er at forestå afvæbningen af områdets partisangrupper; mere privat viser ønsket om at tage ophold i klosteret sig at udspringe af et dunkelt hævnmotiv: han mener at have kendskab til patientens fortid fra egen tid som spion for de allierede i førkrigstidens Nordafrika.

Den anden er en ung inder, Kip, der gør tjeneste som minør og bombeekspert for de allierede. De tyske tropper har under tilbagemarkeringen op gennem Italien med stor opfindsomhed forvandlet området til en fælde af miner og sprængladninger skjult overalt langs veje, i byer og bygninger. Disse, tilsammen med talrige udetonerede bomber og granater, udgør hans daglige dont, bestandigt på færd i grænselandet mellem liv og død.

Klosteret og dets fire beboere har alle ét tilfælde: krigen har hærget slemt, sprængt alle normale forbindelsesveje, mellem fortid og nutid, mellem øvre og nedre gemakker. Hver især prøver de at komme tilrette med sig selv, hinanden og en verden, der fremstår splintret og uhjemlig. Det kommer til et forhold mellem Hana og Kip, alt mens Caravaggio og 'patienten' afprøver hinanden i en psykisk duel, hvor begge synes at spille med skjult trumf. Caravaggios anklager intensiveres, men hans troværdighed som anklager undermineres af et voksende forbrug af morfin; stjålet fra Hana's forråd beregnet for 'patienten' og altid indtaget i narkomanens positurer. Og 'patientens' forståelige og troværdige erindringstab modsiges bestandigt af, at intet synes at overraske ham, efterhånden som trådene til hans fortid trækkes; dels formidlet af fragmenterne i hans udgave af Herodot, der i en tidlig scene spredes ud på gulvet og nu tages under behandling et efter et; dels formidlet af Caravaggios nærgående spørgsmål og forblommede antydninger om forræderi og svigt.

Stadig fortalt gennem oftest hurtige krydsklip mellem to verdener, to tider, oprulles i flashbacks filmens hovedfortælling: beretningen om den skæbnesvangre kærlighed mellem den

ungarske greve Laszlo de Almásy og Katharine Clifton, der udfolder sig i slutningen af 1930'erne i Nordafrika.

Almásy er en fåmælt enspænder, der har viet sit liv til at udforske og kortlægge ørkenen og dens hemmeligheder. Den nygifte Katharine ankommer sammen med sin mand, Geoffrey Clifton, til den primitive lejr i ørkenen, hvor Almásy og vennen Madox sammen med andre ligesindede forskere har etableret, hvad de selv kalder The International Sand Club. Et fællesskab, hvor der ikke spørges meget til *hvad* man er, desto mere til *hvem*!

Derfor fremstår Cliftons umiddelbart som et fremmedelement; et overklassepar, der er kommet for at søge adspredelse og eventyr. Almásy kan ikke skjule sit mishag over ekspeditionens nye deltagere, men heller ikke den stærke fascination, Katharine udøver på ham. Hun på sin side er på samme vis splittet mellem modstridende følelser. Hans indesluttede væsen og ofte ubehøvlede manerer vækker modvilje, men udfordrer hende også til at søge ind bag overfladen: hvad gemmer sig bag den hårde skal?

Baggrund, nationalitet og religion er underordnede faktorer i lejrens fællesskab, afgørende er de menneskelige kvalifikationer: evnen til at bidrage med viden og færdigheder, udholde strabadserne under den brændende sol og i de voldsomme sandstorme, uforknytt tage mod selvforskyldte såvel som påtvungne vanskeligheder og uheld – og stadig kunne give en sang eller historie til bedste, når mørket sænker sig over lejren. At Europa er ved at bryde i brand, opfattes kun som en ubehagelig baggrundsstøj, som alle søger at ignorere længst muligt.

Det fælles træk for beboerne i klosteret og i ørkenlejren er, at de har lagt distance til verden omkring dem, den alment anerkendte virkelighed, og etableret et samfund på egne betingelser og normer. „I'm a bit rusty at social graces,“ som Almásy siger til Katharine; mere som en forklaring end til undskyldning. Et samfund, hvor den enkelte igen lever i sin egen verden, har sit eget rum og egen tid – både fysisk og psykisk. Kip i teltet, patienten i sengen, Hana, hvor trætheden nu overvælder hende. Og Caravaggio? Han synes at være alle steder og ingen steder, dog aldrig langt væk. I ørkenlejren bor man i hver sit telt, under ophold i Kairo på hver sit hotelværelse. Når man mødes, er det altid udenfor, i naturen, ved lejråbålet, i hotellets festsal.

Kun omkring Almásy opstår en egentlig intimsfære: i klosteret er det ved hans seng, beboernes verdener finder berøringspunkter. Kortvarigt er der noget i gære mellem Hana og Kip, men det slutter brat og sært uforløst. Ganske vist med et spinkelt og blafrende håb tilknyttet, som filmen ikke punkterer, men efterlader med et platonisk, næsten uvirkeligt skær over sig. Den fuldbyrdede kærlighed finder vi kun i Almásys vidt forskellige forhold til Hana og til Katharine. Det sidste er et erotisk forhold mellem to jævnbyrdige, det første et åndeligt fællesskab mellem et højest umage par: „I'm in love with ghosts. So is he, he's in love with ghosts,“ sammenfatter Hana det, da Caravaggio mener, hun er forelsket i 'patienten' og holder ham for en helgen. Hvilket forhold, der er det stærkeste og mest betydningsfulde, er derimod vanskeligt at afgøre. Filmen knytter på særegen vis et bånd mellem de to kvinder, som jeg i det følgende vil søge nærmere belyst.

### **To kvinder**

En aften underholder man på skift hinanden ved lejråbålet. Katharine fortæller om Kandaules og Gyges; en historie hun har fra Herodot, som også hun er fortrolig med. Kandaules er konge over Lydien, meget forelsket i sin hustru og så stolt over hendes skønhed, at han presser sin livvagt Gyges til at snige sig ind i det kongelige sovekammer og i smug beundre dronningen, mens hun klæder sig af.

I filmen fortælles beretningen på skift af Hana og Katharine, idet der klippes flere gange mellem klosteret, hvor Hana læser historien for sin patient, og ørkenen, hvor Almásy opmærksomt lytter i mørket, som Gyges, mens Katharine fortæller.

Geoffrey afbryder hende med plumpe forsøg på at være morsom, og en af lejrens beboere siger til slut i spøg: „So Geoffrey – let that be you a lesson to you.“ Hvorved beretningen får karakter af en advarsel mod at begå hybris som Kandaules, hvis hustru opdager Gyges i sovekammeret og påtager sig rollen som Nemesis: Gyges får valget mellem at dø for at have set, hvad det er ham forbudt at se. Eller hævne hendes forsmædelse ved at myrde Kandaules, tage hende til ægte og overtage kronen. Han vælger forståeligt nok det sidste og regerer over Lydien i 28 år.

Historien kommer til at stå som en profeti over det trekantsdrama, der udspiller sig mellem Almásy og parret Clifton. På billedsiden understøttet af et kamera, der første gang viser Katharine i en dronnings ophøjede positur, set bagfra i fugleperspektiv, hvor lejrbalet og de siddende mænd i forening slår ring omkring hende. Efter en tur i klosteret returneres til subjektivt kamera<sup>4</sup>, som først ikke kan se hende; hun er skjult bag silhuetten af en foran siddende tilhører. Men som Gyges, og Almásy, rykker det til siden, ud af skyggen og indfanger nu betaget hendes skønhed.

Mens Geoffrey er væk fra lejren, i al hemmelighed på en efterretningsopgave for de allierede, er Katharine taget med på en ekspedition ud i ørkenen. De finder, hvad Almásy ud fra overleverede beretninger har ledt efter: en grotte, der vidner om en svunden kultur midt i den gulte ørken. At forudsætningen for liv her, vand, har været tilstede, fortæller de længst glemte beboeres hulemalerier i form af figurer, hvor flere forestiller svømmende mennesker. Almásy fotograferer og gør optegnelser over deres fund, som ekspeditionen døber Svømmernes Grotte. Katharine maler kopier af de svømmende figurer og vil forære dem til ham: „I thought you might like to paste them into your book.“ Han afslår og undskylder det med, at malerierne er for gode.

Under hjemturen til lejren er humøret overstadigt og grundet et øjeblik uopmærksomhed, kører en af bilerne galt og ruller ned ad en skrænt. Ingen kommer alvorligt til skade, men to af tre biler er ikke i stand til at køre. Nogle må blive tilbage, mens andre kører efter reservedele; blandt de første er Katharine og Almásy, som tilbringer natten sammen i den ene bil. Her spørger hun: „This is not very good, is it?“ „No.“ „Will we be all right?“ Yes ... Yes ... Absolutely!“ “‘Yes’ is a comfort, ‘absolutely’ is not.“

Hendes mod og uforfærdethed har tørt ham op, og han fortæller hende om ørkenens mange frygtede vinde, hvoriblandt Simoom: „(...) a wind which a nation thought was so evil they declared war on it and marched out against it in full battle dress. Their swords raised.“ Hun lytter med ryggen mod ham, ikke i en afvisende attitude, snarere et forsøg på at lægge bånd på sig selv: det er første gang, han viser hende sin humoristiske og venlige side. I tanker lader hun hånden glide over sideruden. Billedet af håndens bevægelser overtones med ’patientens’ ansigt, vågen og forpint i natten, Toscanas nat, og bevægelserne fremstår som en kærtæggen af ansigtet, et forsøg på at lindre hans smerte.

Fra filmens fortidsplan rækker hun ud mod og ind i dens nutidsplan... Sekvensen varer få sekunder; fikserer flygtigt nutidsplanet, inden vi returneres til ørkenen.

Næste dag er det ved at gå helt galt. Sandstormen har omformet landskabet og slettet deres spor; kun på et hængende hår finder Madox tilbage til de efterladte. Mens de venter på ham og gør status over de sparsomme vandrationer, beder Almásy Katharine klæbe de tilbudte malerier ind i Herodot-udgaven. Mens hun gør det, læser hun et kort notat om en ’K’<sup>5</sup>:

*Herself against the sun –*

*K’s clothes always at care on her – Does she notice?*

---

<sup>4</sup> Bruges også andre steder, bl.a. i anslaget, hvor ’patientens’ udsyn gennem ansigtsmasken vises, og da Almásy får en geværkolbe i hovedet af en britisk soldat. Brugen understreger, at vi lever i hver sin verden, ikke oplever den ens: der er mere end én virkelighed.

<sup>5</sup> Det læses ikke i sin helhed; her gengivet, som jeg har søgt at tyde håndskriften på et still-billede.



*What is the significance of betrayal – Does she bother?  
Within a moral labyrinth is K's debate – Does she debate?*

Katharine har selvfølgelig gættet, hvem 'K' er, men spørger alligevel: „Am I 'K' in your book? I reckon it must be.“ Som senere Hana skal læse denne note og spørge 'patienten', hvem 'K' er. Almásy svarer ikke Katharine, rækker blot hånden ud og kærtegner hende tavst. Først på Hanas spørgsmål bekræfter han, at K'et står for Katharine.

Ekspeditionens økonomi er i vanskeligheder, og under et forsøg på at rejse midler til dens fortsættelse, opholder deltagerne sig i Kairo. Her opsøger Katharine Almásy på hans værelse, slår løs på ham, da han tavst knæler og omfavner hende. Han river kjolen af hende, og syr den senere sammen, siddende i et badekar, mens hun ligger i hans seng. Han synger, som så ofte, tilsyneladende uden at vide af det. De driller og spøger med hinanden. Hun kryber ned i badet til ham, mens han spørger hende: „When were you most happy?“ „Now,“ lyder hendes svar. „When were you least happy?“ „Now!“

Deres forhold udfoldes som en glødende passion i samspil med ørkenens lys og farver, men vedvarende fyldt med spændinger, hvor de sårer hinanden dybt. Badekarsscenen slutter, da de udfritter hinanden: „What do you hate most?“ Katherine svarer: „A lie.“ Almásy, på samme spørgsmål: „Ownership – being owned. When you leave, you should forget me.“ Hun rejser sig fra badet, såret og skuffet, samler kjolen op og er væk.

Efter ovenstående scene klippes til klosteret, hvor Hana og patienten sammen ser fotos og andre af bogens fragmenter. Hun læser denne note højt, skrevet på bagsiden af en nytårsknal-lert:

*December, 22'nd. Betrayals in war are childlike compared with our betrayals during peace. New lovers are nervous and tender, but smash everything. For the heart is an organ of fire.*

Noten har Almásy nedskrevet under en julebasar, hvor han opsøger Katharine og igen er sammen med hende: „I can't work, can't sleep. (...) I can still taste you. I try to write with your taste in my mouth. Swum! I'll catch you.“ Men de er ikke ene om deres oplevelser. Madox har fået for vane at tale om Anna Karénina<sup>6</sup>, og da det står klart for dem begge, at Geoffrey også ved for meget, gør hun det forbi. Nok har hun under et andet besøg på hans værelse sagt: „This is a different world – is what I tell myself. Different life. And here I'm a different wife.“ I længden kan hun ikke bære det.

Lejren ved Svømmernes Grotte må nu brydes ned. Midlerne blev nok fremskaffet, men krigen kan ikke længere negligeres. En ren heksejagt er begyndt, hvor „anybody remotely foreign is suddenly a spy,“ som Madox udtrykker det under sit farvel til Almásy. I grell kontrast til ånden i lejrens fællesskab, som Madox i samme scene sammenfatter: „We didn't care about countries. Did we? Brits, Arabs, Hungarians, Germans. None of that mattered, did it? It was something finer than that.“ Almásy pakker det sidste sammen, hvorefter Geoffrey vil hente ham med sit fly.

Da flyet kommer, laver det et par vilde manøvrer, som Almásy ikke tager notits af. Geoffrey er en dygtig pilot, og gennem Katharine er han blevet bekendt med, at deltagelsen i ekspeditionen var et dække for det egentlige virke som efterretningsagent for de allierede. Flyet var heller ikke en bryllupsgave, men betalt af den engelske regering. Nu brager det imidlertid

---

<sup>6</sup> Leo Tolstojs roman om en lidenskabelig kvinde, splittet mellem et goldt ægteskabs forpligtelser og sin kærlighed til grev Vronskij. En skæbnetung bog, hvor hendes selvmord i slutningen varsles af en tidlig scene: under deres første, tilfældige møde på banegården i Petersborg, overhører en banevogter et togsignal og knuses under toget. Bogens berømte indledning lyder: „Alle lykkelige familier ligner hinanden, men den ulykkelige familie er altid på sin egen måde ulykkelig.“

i jorden tæt ved Almásy; Geoffrey er dræbt – og Katharine er mod forventning med. Hun har overlevet det kombinerede mord- og selvmordsforsøg; fortæller, at Geoffrey de sidste øjeblikke skreg mod hende: „Katharine, I love you. I love you so much.“

Almásy får hende ud af flyet og bærer hende op i Svømmernes Grotte. Hun har brækket en ankel og et par ribben, er ude af stand til at gå, og han må efterlade hende der. Med vand, mad, en lygte og et bål; nok til at hun kan klare sig i de tre dage, han regner med at skulle bruge på at vandre gennem ørkenen efter hjælp.

Han klarer vandringen, men ikke mistroen, da han når frem til en allieret post. Filmen op-runder disse begivenheder, da Caravaggio anklager patienten for at være skyld i parret Cliftons død. „So yes, she died because of me. Because I loved her. Because I had the wrong name,“ indrømmer han fortvivlet.

Almásy er et uheldigt navn, og papirer har han ikke på sig. Tålmodigheden er sparsom, arrogance og hån blokerer for al situationsfornemmelse og empati. Han anklages for at være tysk: „Count Fucking Arsehole von Bismarck,“ lyder det, da han arresteres og sættes i et tog. I desperation overrumpler og myrder han en ung soldat og skaffer sig dermed mulighed for at springe af. Hvor længe han denne gang må vandre i ørkenen, fremgår ikke, men han når frem til en tysk militærforlægning og får her byttet ekspeditionens kort mod det fly, der tilhørte Madox.

„When I arrived in Italy, on my medical chart, they wrote ‘English Patient’. Isn’t it funny, after all that I became English,“ konstaterer patienten ironisk under samtalen med Caravaggio. Denne indrømmer på sin side, at han er kommet for at slå ’patienten’ ihjel, som han har myrdet de andre, der var skyld i at han blev afsløret som spion og under et forhør fik tomten på begge hænder skåret af. „You can’t kill me,“ replicerer ’patienten’: „I died years ago.“ Han opfatter altså ikke redningen i ørkenen og det efterfølgende sygeleje som en forlængelse af livet, kun som en udsættelse af den rent fysiske død.

I en anden og mere egentlig forstand dør han, da han i det engelske fly med tysk brændstof når tilbage til Svømmernes Grotte og finder Katharine død. Dermed lægges hans eget liv tomt og øde: han er blevet et menneske uden håb og forventninger til livet. Han lægger sig ved siden af liget og kærtegner den døde, inden han bærer hende ud af Svømmernes Grotte og begynder den flyvning, hvormed filmen åbner og slutter sin fortælling.

Mens håbet om, at Almásy vil nå tilbage og hente hende, svinder, har hun skrevet et afskedsbrev, som Hana læser for ’patienten’ mens der krydsklippes til ovenstående scene. Hana og Katharines stemmer lyder på skift; et skift, der konsekvent finder sted før billedsiden skifter mellem klosteret og ørkenen. Efter, at han tavst har bedt hende give en dødelig overdosis morfin og ønsket: „Read to me, will you? Read me to sleep.“ Hana begynder at læse:

*My darling!*

*I’m waiting for you. How long is a day in the dark? Or a week? The fire is gone now and I’m horribly cold.*

*(K:) I really ought to drag myself outside, but then there’d be the sun. I’m afraid to waste the light on the paintings and these words. We die...*

*(H:) ... We die rich with lovers and tribes. Tastes, we have swallowed. Bodies we have entered and swum up like rivers. Fears we have hidden in, like this rigid cave. I want all this marks on my body. We’re the real countries. Not the boundaries drawn on maps with the names of powerful men.*

*(K:) I know you will come carry me out into the palace of winds. That’s what I have wanted. To walk with you in such place. With friends. An earth without maps.*

*(H:) The lamp’s gone out and I’m waiting in the darkness...*

Mens Hana læser den sidste sætning, kigger hun op; der klippes til patienten, som nu ligger død, og tilbage til Hana, der smiler vemodigt frem for sig. Derefter til flyet i ørkenen, mens det letter og begynder den sidste tur, ind i evigheden. Det forsvinder bag en klippevæg, hvorfra der tones over til patientens nu tomme seng og værelse. Et close-up fokuserer på Herodotudgaven, som Hana henter, mens Caravaggios stemme kalder utålmodigt. De to har fået kørelejlighed til Firenze med en italiensk familie.

Filmen slutter, som den begynder, med et lyrisk stemningsbillede: Hana siddende på bilens åbne lad, hvor hun smiler til et barn. Endnu et klip til flyet, hvor anslaget billeder gentages i omvendt rækkefølge: først dets personer set skråt ovenfra, siden sandets abstrakte mønstre. Et sidste klip til Hana, stadig på ladet, hvor hun betragter landskabet omkring sig med et uudgrundeligt udtryk. Derefter fokus på solen, der gennem en træække danner hurtige skift mellem lys og skygge. Hun er på vej mod en ukendt fremtids skiftende begivenheder, medbringende patientens bog. Hvilke fragmenter mon hun skal klæbe ind deri? En overtoning til lyst lærred lader rollelistenes navne rulle op; solen skimtes stadig, som gemt bag et tyndt skydække eller varmedis.

Herefter mørkt lærred, hvor der som i bogen gøres opmærksom på, at fortællingen er fiktion, omend visse personer, steder og begivenheder har en historisk kerne. Afsluttende præsenteres resten af filmholdet.

### ***Et fata morgana***

Umiddelbart efter Cliftons ankomst til ørkenlejren, kommer det under deres første møde til en diskussion mellem Almásy og Katharine. Hun har læst en afhandling, han har skrevet, og har set frem til at møde en mand, der kan skrive så mange sider med så få adjektiver. Han mener ikke, at adjektiverne ændrer tingene: „Big car, slow car, chauffeur driven car, broken car. It's still a car.“ Hun replicerer: „Romantic love, platonic love, filial love. Quite differently, esuriently.“ Og Geoffrey tilføjer: „Uxoriousness, that's my favourite kind of love. Excessive love of one's wife.“

Han giver tilsyneladende tabt: „Well, there you have me.“ Men filmen er én lang fortsættelse af diskussionen, hvor den især med sammenkædningen af Hanas og Katharines forhold til Almásy synes at pege på den opfattelse, at kærligheden nok har forskellige udtryk eller former, men indholdet er det samme: „We are such stuff as dreams are made on; and our little life is rounded with a sleep,“ som Shakespeare formulerer det.<sup>7</sup>

Livet som et blændværk, en luftspejling i ørkenen. Hvad der holder sammen på et menneskeliv, findes jo alene i bevidsthedens malmstrøm af fortidige og nutidige begivenheder – holdt op mod en ukendt fremtid og de håb og forventninger, vi kan knytte til den. Vi skaber den selv, denne drøm, vor luftspejling: „Stedet, de havde valgt at søge, for at finde det bedste i sig selv, for at glemme deres fortid og slægt. Her var han alene, når man så bort fra solkompasset og odometeret og bogen, han var sit eget fantasifoster. Så var det han vidste, hvordan luftspejlingen, fata morganaet, var til, for han befandt sig midt i det.“<sup>8</sup> Filmen, såvel som bogen, rummer en refleksion over, en optagethed af, den gådefulde sammenhæng mellem tænkning og virkelighed, form og stof, sjæl og legeme.

Som tidligere antydnet, er Svømmernes Grotte både fysisk og symbolsk filmens centrale sted, hvor alle kontraster mødes. Her knyttes trådene; trækkes sammen i den syntese, som er det centrale perspektiv: synsvinklen, eller filmens holdning.

Umiddelbart før Almásy som den første træder ind i grotten, fokuserer kameraet på en de arabiske deltagere, Al Auf, som kalder til bøn med ordene: „Allah uh akhbar.“ Gud er stor –

<sup>7</sup> *The Tempest*, Act 4, Scene 1, Row 148-158.

<sup>8</sup> *Den Engelske Patient*, p. 228

menneskets udtryk for at være underkastet det ubetingede i tilværelsen. Det ubetingede, som ikke kan forklares i sproget, forstås af tanken; altings årsag, 'den første bevæger'<sup>9</sup>. Et udtryk for alt det, vi ikke selv kan skabe, og hvor vores vilje er sat ud af kraft. Et overbegreb for de tre former for kærlighed: *eros*, bevægende sig vertikalt opad i menneskets stræben mod det gode, det sande og det skønne; *agape*, bevægende sig vertikalt nedad i den mod mennesket strømmende nåde; *philia*, bevægende sig horisontalt mennesker imellem.<sup>10</sup>

I grotten får ekspeditionen en fysisk manifestation af, hvad skriftlige og mundtlige kilder har berettet. Herodots historieskrivning bekræftes i hulemaleriernes vidnesbyrd om en svunden kultur: de tidligste udtryk for menneskets symbolske evne. Og Madox må forundret udbrude: „My God, they are swimming,“ da han ser de stiliserede figurer af svømmende mennesker: midt i ørkenens golde og udtørrede landskab har der engang været vand. Et møde mellem livets kilde, solen, og dets fysiologiske forudsætning, vand. Mellem Katharine og Almásy begynder herfra den udvikling, som nedbryder enhver modstand og fører dem sammen, i hvad der både skal blive deres livs højdepunkt og fatale afslutning. De forsones også her, efter en tid med adskillelse og jalousi. Og hun, der elsker vand, dør i denne hule. Da Almásy når tilbage, lægger han sig ved hendes side: liv og død er ikke adskilte størrelser, men to sider af ét og samme.

### **Egoet og verden**

Foruden dramatiske begivenheder er filmen ikke, men ej af et omfang, der kan holde sammen på dens ret spinkle handlingstråde. Skønt der er flere end ovenfor skitseret. Og udfoldet i et kronologisk forløb, kunne de sikkert have dannet et stærkt plot, udspillet med ørkenens eksotiske landskab og krigens turbulente begivenheder som baggrund. Heller ikke persontegningerne er entydige eller nemme at karakterisere, tværtimod. Hvad flere anmeldelser skoser filmen for. Men det er måske netop dens pointe: mennesket er et sammensat og konfliktramt væsen, der ikke sådan lader sig bringe på formel i en enkel karakteristik. Identitet er ikke *lig med*, lighed, det er *det samme*.

Hvad der holder sammen på filmen, er en underliggende symbolik i de mange lag, der brydes mod hinanden og bevidst arbejder med desorientering i tid og rum. Lig den menneskelige bevidsthed, hvor nuet konstant er blandet med erindringsglimt og isprængt håb og forventninger, der griber ud mod en ukendt fremtid. Hvor spørgsmål finder svar, bestandigt fødende et flerfold af nye gåder. En labyrint, hvor vi aldrig fuldt ud kender og forstår hverken de andre eller os selv. Således famlende, til tider næsten i blinde, finder vi dog korn, der synes at leje sig sammen med de andre. Som sandet i ørkenen. Indtil sandstormen, eller krigen, kommer fejende og omlejrer det hele. En ny verden? Nej, sandet er dog det samme, men vi ser hidtil ukendte mønstre, og andre er blevet visket ud, har mistet betydning – eller denne er blevet nedtonet.

Når vi alligevel kan orientere os i tid og rum, er det gennem en stadig forholden os til os selv, de andre og begivenhederne. Identitet forudsætter distance! Hvad vi kender og forstår os selv og hinanden ud fra, *det samme*, kan ikke etableres i selv et nok så begivenhedsrigt nu, men vokser ud af erindringen om, hvad hændte, og hvad det havde at betyde. At få en skæbne, eller finde sin identitet, er ganske synonymt og ikke noget givet, der kommer til os. Den dannes ud fra vores evne til at skabe kontinuitet mellem begivenhederne i vort liv og indse, i hvilken retning vi bevæger os. En stadig fortolkning, hvor vi giver vægt og betydning til de tilskikkelser, vi udsættes for; spinder dem sammen i en *og-så* struktur, ganske lig den, enhver

---

<sup>9</sup> Aristoteles' udtryk.

<sup>10</sup> En nærmere diskussion af disse tre kærlighedsbegreber findes i *En lille bog om Store dyder*, p. 222-288

historie er spundet over. Og i en forståelse af, at vor personlige historie er omskrevet af den større, kulturens og epokens historie.

Magter vi ikke dette, bliver vi skæbneløse: mister orienteringen og må flakke for tilfældets omskiftelige kastevinde; uden indflydelse på det liv, vi lever. Og sådan vil vi ofte nok opleve tilværelsen; især, når stærke kræfter råder, som det er tilfældet i krig og kærlighed.

Man kan ikke *ville* elske, ej heller *ville* lade være. Kærligheden, i dens mange former, er den størrelse, som gør det muligt for mennesket at forbinde sig med omverdenen, men den er anonym: tilhører ikke nogen, er ikke skabt af nogen eller noget. Vi kan kun forstå den som et udslag af agape: en kraft, der strømmer os i møde fra en ukendt kilde og bærer livet oppe. Kulturens og tidsalderens omskiftelser og forandringer er ligeledes overpersonelle begivenheder, hvor vi er uden direkte indflydelse.

Hvad vi kan, er at forholde os til de mennesker og begivenheder, vi møder i vort liv. Brug de muligheder, som åbner sig for os, og omsætte dem til virkelighed: levet liv. Eller vælg at lade dem lukke sig, uden spor; til en evig glemsel, hvorfra ingen eller intet kan kalde dem tilbage. Betraget på den måde, får valget et præg så definitivt som døden, men transformeret over i et andet perspektiv: sub specie aeternitatis.

Giver det mening at tale om udødelighed, eller evighed, uden at kaste sig ud på metafysikkens vidtstrakte overdrev? Ja, det er i al fald, hvad jeg har prøvet at få frem i ovenstående betragtninger. Og det er, hvad jeg mener, at Minghellas bearbejdelse af *Den Engelske Patient* rummer en refleksion over; rettere: en anskueliggørelse af. Idet jeg finder, at han ved at forskyde fokus i forhold til Ondaatjes roman, får indarbejdet de træk, som konstituerer tragedien. En forskydning, som jeg skal vende tilbage til.

### **Et spørgsmål om ære**

Hvad karakteriserer tragedien? Allerede Aristoteles peger på handlingen, som det centrale: *mythos*. Tragediens skikkelser tegnes gennem et hændelsesforløb, som kun er forståeligt, hvis det har sammenhæng: udgør en *fortælling*. „Det er i kraft af ens karakter, man er af en bestemt beskaffenhed, men det er i kraft af ens handlinger, man er lykkelig eller det modsatte.“<sup>11</sup> I tragedien møder mennesket sin undergang enten i skikkelse af overmægtige kræfter eller den tilfældige begivenhed, som er uforudsigelig og derfor ikke kan afværges. Det afgørende er, at mennesket i dette møde har et svar i sig: en evne til at overtage og give betydning til begivenhederne. Det er ikke det tilfældige eller overmægtige, som former tragediens helt, men omvendt: han former begivenhederne ved at integrere dem i sit liv. Altså en syntese lig dannelsesromanens matrice hjemme-ude-hjem, men med den væsentlige forskel, at i sidste står svaret for at skulle etableres. I tragedien er det til stede i form af en forpligtelse, en troskab, der for enhver pris ikke må gå tabt. Et æresbegreb, der står helt centralt i Karen Blixens fortællinger, ikke mindst *Ib og Adelaide*<sup>12</sup>, hvor der spilles på en sammenkædning af evolutionslæren, dannelsesromanen og tragedien, således at æren danner „Tragediens Lov“ og muligheden for „den tilbageerobrede Naivitet.“ Den mest eksplicitte formulering af æresbegrebet gives dog i *Den afrikanske Farm*:

„Stolthed er Bevidstheden om, og Troen paa den Tanke, som Gud havde, da han skabte os. For den stolte Mand er denne Tanke altid nærværende, at det er hans Maal at fuldbyrde den. Han stræber ikke efter en Lykke eller et Velvære, som ikke er i Overensstemmelse med Guds Plan med ham. Hans Sukces er Guds Tankes Sukces, og han er forelsket i sin Skæbne. Ligesom den gode Borger finder Lykken i Opfyldelsen af sin

---

<sup>11</sup> Aristoteles, *De store tænkere*, Poetik, p. 211

<sup>12</sup> *Sidste Fortællinger*, p. 219-280

Pligt mod Samfundet, saadan finder den stolte Mand sin Lykke i Fuldbyrnelsen af sin Skæbne. Han kræver en Skæbne af Gud.

Mennesker uden Stolthed er sig ikke bevidst, at Gud har forbundet nogen Tanke med at skabe dem, og de kan tit faa andre til at tvivle paa, at der virkelig var nogen Tanke forbunden dermed. Eller ogsaa er Idéen med dem gaaet tabt, og hvem skal da finde den igen? Disse mennesker maa stole paa andre Folks Opfattelse af hvad der er op og ned, og de maa akceptere deres Lykke, og selve deres Jeg, til Dagens Notering. De skælver med Grund for deres Skæbne og løber fra den, naar de kan.<sup>13</sup>

### **Et spørgsmål om skyld**

En stolthed, en ære, som først bliver synlig i det øjeblik, den sættes på prøve. Et andet væsentligt element i tragedien er derfor spørgsmålet om skyld. Et par klassiske eksempler<sup>14</sup> fra Sofokles' digtning: *Ødipus*, som opfylder den skæbne, der blev spået ham: han dræber sin fader og elsker med sin moder, uvidende om hvem de er, men da han erfarer sammenhængen, blinder han sig selv; kender sig selv skyldig. *Antigone*<sup>15</sup> begraver sin døde broder, falden i tvekamp med en anden broder, og krænker dermed samfundets love; hun véd det og kender følgerne, men båndene til og respekten for broderen vejer tungest. Stillet overfor Kreon er hendes begrundelse, at i døden er alle lige, og de guddommelige love står over statens bud. Hun nægter intet og mures levende inde. Efter en samtale med seeren Teiresias bryder Kreon dog sammen, haster til Antigones' grav, hvor hun i mellemtiden har hængt sig i sit hovedklæde. Da han sammen med sønnen Haimon, Antigones' forlovede, finder hende død, begår denne selvmord for øjnene af faderen; Kreons hustru begår selvmord af sorg over sønnens død.

Det er altså ikke små, lette skyldsspørgsmål, men de store, uløselige konflikter, som tragedien tager op. Da Almásy efterlader Katharine i grotten og begynder sin vandring gennem ørkenen efter hjælp, minder hans situation påfaldende om Antigones'. Med alle naturens og menneskenes love mod sig forpligter han sig på at vende tilbage i tide, og hverken ørkenen eller arrestationen kan bryde hans vilje til at holde dette løfte. „I had to get back to the desert. I made a promise. And the rest meant nothing to me,“ som han siger under samtalen med Caravaggio. Hvor denne anklager ham for at have hjulpet en tysk spion gennem ørkenen og ind i det britiske hovedkvarter. En spion, der tog glimrende fotos: „There was a consequence to what you did. It wasn't just another expediton. It did this.“ Han løfter anklagende sine hænder op: „If the british had not unearthed that photographer, thousands of people could have died. Men 'patienten' konstaterer blot lakonisk: „Thousands of people did die, it was just different people.“

Anklagen ryster ham ikke, men den næste gør: „Yes, like Madox. You know he shot himself, your partner, when he found out you were a spy.“ Han benægter at have været spion, men fortvivler over oplysningen om Madox' mistanke. En gryende erkendelse vokser ud af anklagerne og tvinger ham til at erindre, hvad der skete; mindre som en indrømmelse til Caravaggio, mere som en stigende undren: „She... She... She died... I can't... Maybe I did. Maybe I did.“ Der siden munder ud i den ubønhørlige erkendelse og selvanklage: „So yes, she died because of me. Because I loved her. Because I had the wrong name.“ Som *Ødipus* må han konkludere, at hvad der er knyttet til ham, må han svare for. Vist er han et produkt af arv og miljø, men der kan skylden ikke skydes hen: det er begreber. Kun han kan tage den på sig.

---

<sup>13</sup> *Den afrikanske Farm*, p. 221-222

<sup>14</sup> Her refereret kort efter *Græske guder og helte*, p. 191-198

<sup>15</sup> Kierkegaard bruger i *Det antike Tragiskes Reflex ind i det moderne Tragiske* netop denne tragedie til at behandle sin egen skyldfølelse over den brudte forlovelse med Regine Olsen. Foruden en brøde, han mener, faderen begik mod ham som barn. Måske en konkret hændelse, nok mere i form af en alt for tidlig konfrontation med en gammel, tungsindig mands vanskeligheder med at finde sig tilrette med tilværelsen.

Er Katharines liv da så vigtigt, når tusinder dør omkring ham? Ja, for ham. Hun er det konkrete menneske, han elsker og har givet sit løfte. Som Madox er det konkrete menneske, han har delt år af sit liv med, følt venskab for. Det er ikke specielt 2. verdenskrig, der har filmens interesse, men faktiske begivenheder herfra udgør baggrunden og viser krigen som et fænomen, der i sit væsen er abstrakt. Et grotesk myrderi, der forgæves søger sin begrundelse og legitimation i begreber og tanker så absurde som den, at man kan eje ørkenen; at et navn kan være afgørende for, om man er ven eller fjende. Et vanvid, der netop udspringer af en spørgen til, *hvad* man er – frem for *hvem*.

En tingsliggørelse af mennesket, som problematiseres filmen igennem, idet den sætter fokus på, hvad der er det fælles element i og forudsætningen for krig, bedrageri og svigt: abstraktionen. I sin indledning præsenterer den os for nogle mennesker i en flyvemaskine. I afslutningen for Katharine og Almásy i Madox' gamle Tiger Moth – og dermed er alt forandret; vi oplever noget ganske andet: en dyb smerte.

### **De substantielle bestemmelser**

Netop *smerte*, ikke *sorg*, thi refleksionen er trådt til. I denne bestemmelse finder Søren Kierkegaard en afgørende forskel mellem den græske tragedie og den moderne, hvor han indleder sin analyse med et sofistisk causeri over, at der nødvendigvis må være noget, der adskiller og noget, der forbinder. Han hæfter sig ved, at: „En Ejendommelighed har vistnok vor Tid fremfor hiin Tid i Grækenland, den nemlig, at vor Tid er mere tungsindig og dermed dybere fortvivlet. Vor Tid er saaledes tungsindig nok til at vide, at der er noget til, der hedder Ansvar, og at dette har Noget at betyde.“<sup>16</sup> For så at konkludere:

„Handlingen selv har i den antike Tragedie et episk Moment i sig, den er ligesaa meget Begivenhed som Handling. Dette ligger nu naturligtviis deri, at den gamle Verden ikke havde Subjectiviteten reflekteret i sig. Om end Individet rørte sig frit, saa hvilede det dog i substantielle Bestemmelser, i Stat, Familie, i Skjæbnen. Denne substantielle Bestemmelse er det egentlig Skjæbnesvangre i den græske Tragedie og dens egentlige Ejendommelighed. Heltens Undergang er derfor ikke en Følge blot af hans Handlen, men er en Liden tillige, hvorimod i den nyere Tragedie Heltens Undergang ikke er Liden, men er Gjerning. I den nyere Tid er derfor egentlig Situation og Charakter det Fremherskende. Den tragiske Helt er subjectiv reflekteret i sig, og denne Reflexion har ikke blot reflekteret ham ud af ethvert umiddelbart Forhold til Stat, Slægt, Skjæbne, men ofte endog reflekteret ham ud af hans eget foregaaende Liv. Det, der beskjæftiger os, er et vist bestemt Moment af hans Liv som hans egen Gjerning. Paa Grund heraf lader det tragiske sig udtømme i Situation og Replik, fordi der overhovedet intet Umiddelbart mere er blevet tilbage. Den moderne Tragedie har derfor ingen episk Forgrund, intet episk Efterladenskab. Helten staar og falder aldeles paa sin egne Gjerninger.“<sup>17</sup>

Personerne i filmen er jo netop uden 'substantielle bestemmelser', løsrevet fra deres fortid, hjemland og slægt. De lever i fællesskaber, som de næppe vil glemme og derfor nok har betydning, men de er midlertidige; de kan ikke dæmme op for flux – livets hurtige strøm, forstærket af krigens vindskibelige og hastige omskiftelser.

Hvad der sætter skel mellem den antikke og den moderne tragedie, er „den forskellige Art af tragisk Skyld,“ som Kierkegaard bestemmer ud fra en distinktion mellem et æstetisk og et

---

<sup>16</sup> SKS, bd. 2, p. 141 f.

<sup>17</sup> Ibid., p. 143

etisk moment, og hvor han i begrebet 'det sande tragiske' søger et udtryk for, hvordan det ejendommelige for den græske tragedie kan forbinde sig med, komme tilsyne, i den moderne:

„Den sande tragiske Sorg fordrer altsaa et Moment af Skyld, den sande tragiske Smerte et Moment af Uskyldighed; den sande tragiske Sorg fordrer et Moment af Gjennemsig-tighed, den sande tragiske Smerte et Moment af Dunkelhed. Saaledes troer jeg bedst at kunne antyde det Dialektiske, hvori Bestemmelserne af Sorg og Smerte berøre hinan-den, ligesom ogsaa den Dialektik, der ligger i det Begreb: den tragiske Skyld.“<sup>18</sup>

Også i den klassiske tragedie har skylden et etisk moment: helten skal vinde frem til erkendelse og selvindsigt. Men først og sidst er den her æstetisk: helten bedømmes mindre på sit fejl-greb, som sådant; mere på omfanget af de begivenheder, han er indrulleret i.

„I *Antigone* samles den tragiske Skyld paa et bestemt Punkt, at hun har begravet sin Broder tiltrods for Kongens Forbud. Sees dette som et som et isoleret Factum, som en Collision mellem søsterlig Kjærlighed og Pietet og et vilkaarligt menneskeligt Forbud, saa vilde Antigone ophøre at være en græsk Tragedie, det var et aldeles moderne tragisk Sujet. Det, der i græsk forstand giver tragisk Interesse, er, at i Broderens ulykkelige Død, i Søsterens Collision med et enkelt menneskeligt Forbud gjenlyder *Oedips* sørgelige Skjæbne, det er ligesom Efterveerne, *Oedips* tragiske Skjæbne, der forgrener sig ud i hans Families enkelte Skud. Dette totale gjør Tilskuerens Sorg saa uendelig dyb. Det er ikke et Individ, der gaaer under, men en lille Verden, det er den objective Sorg, der, løsladt, nu skrider frem i sin egen forfærdelige Conseqvens som en Natur-Magt, og An-tigones sørgelige Skjæbne er som Efterklang af Faderens, en potenseret Sorg. Naar der-for *Antigone* tiltrods for Kongens Forbud beslutter at begrave Broderen, saa see vi deri ikke saa meget den frie Handling, som den skjæbnesvangre Nødvendighed, der hjem-søger Fædrenes Brøde paa Børnene. Saa megen Frihed er der vel deri, at vi kunne elske *Antigone* for hendes søsterlige Kjærlighed, men i *Fatumets* Nødvendighed ligger tillige det ligesom højere Omqvæd, der ikke blot indeslutter *Oedips* Liv, men ogsaa hans Slægt.“<sup>19</sup>

Kierkegaards ærinde i dette essay er flersidigt. Hvad jeg har stræbt at få frem, er, hvordan han langer ud efter en samtid, der ikke længere kan medtænke den større kontekst, et menneskeliv udfolder sig i. Han finder, det er et tab, hvor:

„(...) Tiden anlægger en anden Maalestok. Den vil ikke vide af slige Kjærlingerier, den gjør uden videre Individet ansvarligt for dets Liv. Gaaer altsaa Individet under, saa er dette ikke tragisk, men det er slet. Man skulle nu troe, at det maatte være et Kongerige af Guder, den Slægt, hvori ogsaa jeg har den Ære at leve. Imidlertid er det ingenlunde saa, den Kraftfuldhed, det Mod, der saaledes vil være sin egen Lykkes Skaber, ja sin egen Skaber, er en Illusion, og idet Tiden taber det Tragiske, vinder den Fortvivlelsen. Der ligger en Veemod og en Lægedom i det Tragiske, som man i Sandhed ikke skal for-smaa, og idet man paa den overnaturlige Maade, som vor Tid forsøger det, vil vinde sig selv, taber man sig selv, og man bliver comisk.“<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Ibid., p. 150

<sup>19</sup> Ibid., p. 154 f.

<sup>20</sup> Ibid., p. 144



En anden målestok, hvor det etiske har taget over. Dermed er dialektikken bragt til ophør, thi: „Det Ethiske, det er strængt og haardt.“<sup>21</sup> Her vurderer og dømmes vi hinanden, som Caravaggio dømmes 'patienten'. Når han alligevel i slutningen af deres samtale opgiver sin planlagte hævn, er det næppe fordi denne er ligeglad, allerede betragter sit liv som afsluttet. Nej, han indser, at der er en større sammenhæng, som den enkelte handling ikke kan isoleres fra og bedømmes særskilt på. Derfor bliver han omsider i stand til at tilgive: det æstetiske moment åbner for empatien. Han har ikke flere spørgsmål.

### **Erindringens genius**

Hvorimod filmen lader en række spørgsmål blive hængende og efterladt ubesvarede, til eftertanke. Hvad er det, der sker med Kip, da han efter Hardys død afviser Hana og siden tager en noget kejtet afsked med hende? Hvorfor begår Madox selvmord? Var Almásy også den, der hjalp Rommels spion gennem ørkenen og ind i Kairo?

Spørgsmål, vi selv må besvare. Filmen lever af at rejse spørgsmål, udfordre sit publikum – ikke af at give svar. Den indledes med et eklatant vidensfald: hvem er disse mennesker i flyet? Og spørger dermed indirekte: „Hvem er du?“ Hvorefter vi gradvist lærer 'patienten' at kende gennem en brydning mellem og en sammenkædning af nutid og fortid: erindringens genius. De små indre 'filmspoler' der gør, at vi i os selv kan erfare og kende, hvad det er, der er *det samme*: identiteten.

Vist er 'patienten' ikke den samme som den yngre Almásy, der arbejdede i ørkenen; nærede håb, ønsker og forventninger til livet – og her lærte Katharine at kende. Det havde været et usselt liv, om begivenhederne ikke berørte ham dybere. De ændrer ham på afgørende vis, og han må integrere dem i sin selvforståelse. Herudaf vokser *det samme*: i erkendelsen af, at det var ham, det hændte for; i forståelsen af, hvad det hele havde at betyde; i vurderingen af, hvad der var godt, og hvad der var skidt. At intet i det forgangne kan ændres eller kaldes tilbage: på godt og ondt må han leve videre med det, forholde sig til det. Så længe han endnu har et liv at leve, er der ingen smerte, han kan blive kvit; ingen glæde, han kan miste. Evtigt ejes kun det tabte...

Det forgængelige i et menneskeliv er mulighederne. De åbner og lukker sig uafslædt, men hvor vi griber til og transformerer dem til virkelighed, står de skrevet på evighedens portaler. Personlighed, identitet, skæbne, udødelighed, evighed: ordene bruger vi forskelligt, efter situationen eller konteksten, de indgår i. I min optik er de synonyme, som i det højeste udtrykker lidt forskellige aspekter eller betoning af *det samme*.

Filmen bliver med sine mange lag og spørgsmål også til historien om os selv. Når vi mod dens slutning må forholde os til, om Caravaggios anklage eller 'patientens' benægtelse står til troende. Om vi, som Caravaggio, evner at tilgive, når et menneske krydser vor vej og da måske begår et alvorligt fejlgreb. Om vi, som Hana, har styrke til at bære den meget tunge beslutning. Måske møder vi da en skønne dag Hana og Kip i en kirke, hvis hvælvinger er smykket med freskoer. Et sted i Toscana. Det kommer an på, hvem vi er. Om vi lever i samklang med livets toneart:

„Det virkelige Aristokrati i Verden, og det virkelige Proletariat, de er begge i forstaaelse med Tragedien og dens Idé. Den er for dem selve Guds Plan med Verden og Livets Toneart. Heri adskiller de sig fra det Bourgeois af alle Klasser, som fornægter Tragedien og grumme nødig finder sig i den, og for hvem det tragiske er ensbetydende med det triste i Verden eller med dens Ubehageligheder.“<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 145

<sup>22</sup> *Den afrikanske Farm*, p. 176

## **Æstetisk set**

I det hidtil udviklede har jeg kun sporadisk beskæftiget mig med filmens æstetik: det sprog, hvormed den fortæller sin historie. Hvad jeg har søgt at få frem, er den oplevelse, den giver, og de tanker, den sætter i gang. Det subjektive præg, som følger heraf, har jeg stræbt at modsvare med en forankring i filmens tid, rum, handling og replikker.

Intentionen i det efterfølgende er at sammenholde Minghellas film med Ondaatjes tekst, hvor jeg vil behandle dem i et sammenvævet hele, med fokus på forskelle og ligheder mellem de to mediers udtryksmåder og fortælle teknik. Ikke ud fra en egentlig analyse af bogen, men i et forsøg på belyse, *hvad* det er, Minghella har lagt vægt på i bogen – og *hvordan* han har søgt at udtrykke det i sin adaptation til lærredets audiovisuelle udtryk.

## **Rum**

For en overordnet betragtning har stort set alle bogens personer og begivenheder deres pendant i filmen. En markant undtagelse er Kips ophold i England, hvor han møder Lord Suffolk og uddannes til minor. En beskæring i antallet af rum, som kan begrundes i, at filmen tilskriver dem en symbolik. Ørkenen som et billede på menneskets fysiske eksistens; den skrøbelighed og udsathed, som er forbundet hermed. En opfattelse, som understøttes af, at kun her er der overblik og udsyn at finde på billedsiden. Panoreringer, der følger fly og biler: mennesket under dets færd gennem livet, som et aktivt og handlende væsen.

I kontrast hertil står klosteret i Toscana. En ruin, hvor Hana reparerer trappen, prøver at skærme sin urtehave mod fuglene og plejer 'patienten', der afventer sin død. Et billede på den menneskelige bevidsthed, der utrætteligt arbejder på at etablere sammenhænge og udbedre skaderne fra de fysiske udfoldelser; overvinde den natur, som imidlertid er at finde overalt i klosteret selv: mennesket er selv et stykke natur, ofte i splid med sig selv.

En bevidsthed, hvor døden aldrig er helt fraværende. Hjem søgt af Caravaggio, der som en anden jagthund er på sporet af ukendte sider. I stadig kamp mod ukendte jokere: fuglene, klaverets skjulte fælde – og ikke mindst Kips forsøg på at demontere en bombe, der bærer hans navn: KK-IP 2600 er dens serienummer og ifølge bogen er han 26 år gammel netop på det tidspunkt.<sup>23</sup> Det sidste véd filmpublikum ikke nødvendigvis, men nogle vil have læst den og andre vil gøre det senere. Minghella véd det, og eksemplet viser blot, at han tør kræve noget af sit publikum og ikke vil undervurdere det.

Kip får uskadeliggjort bomben. Ikke fordi han er klar over hvilken forbindelse, der truer med udslettelse, men presset af begivenhedernes uophørlige strøm, må han, vred og frustreret, træffe et valg på slump. Billedsiden understøtter med ofte skæve og kreative kameravinkler, en udpræget sans for detaljer og et totalt fravær af overblik. Vi ser ikke klosteret i dets helhed, men gennem fragmenter: Hana i haven, 'patienten' i sengen, Kip ved teltet etc. Helheden må vi selv stykke sammen.

En subtil anvendelse af lyssætning og farvebrug understreger kontrasten mellem de to rum. I klosteret er billedsiden præget af dunkelhed: skygger, tussmørke, nat, vist i dæmpede og kølige farver. Modsat ørkenens varme glød, med brune, gyldne og rødlige farver i stærk og solrig belysning.

---

<sup>23</sup> *Den Engelske Patient*, p. 114

Billedsiden er altså overvejende holdt i metaforisk stil<sup>24</sup>, byggende på lighed mellem indhold og form. Nu finder jeg ikke filmen urealistisk i handlingsforløbet, og at den må forstås på et rent symbolsk plan, men symbolikken ligger som et lag, der holder sammen på de brydninger i virkelighedsplanet, som er filmens egentlige *tour de force* – såvel som bogens.

## **Tid**

Ondaatje inddeler romanen i 10 kapitler af højst ulige længde, igen underdelt i afsnit, der kan være markeret med en eller to blanke linier i en betoning af, hvor snævert de er knyttet til hinanden. Flere steder bruges dog sideskift, hvilket giver en slags underkapitler, som med et omfang af helt ned til ¼ side<sup>25</sup> og hyppigt ikke mere end 1½ side kan virke løsrevne, nærmest selvstændiggjorte, i forhold til den overordnede kapitelinddeling. En synliggørelse af, at bogen bevæger sig i en labyrinthisk struktur, hvor forskellige virkelighedsplaner mødes og brydes på tværs af gængse forestillinger.

På samme vis fortælles i ofte hurtige skift mellem præsens og præteritum, uden smålig skelen til bogens fortids- og nutidsplan. I præsens indfanges lyriske stemningsbilleder, i præteritum fortælles og knyttes handlingstråde. Men hvem fortæller? Den ¼ side, jeg ovenfor har refereret til, giver et kort stemningsbillede, fortalt i præsens af en anonym iagttagere, der knap synes at vide, hvem denne kvinde er: „Hun åbner (...)“. På næste side fortsættes i præteritum, skønt stadig fortalt fra nutidsplanet, men nu mere handlingspræget og med kendskab til den samme kvindes indre stemningsskift: „Pludselig var hun klaustrofobisk, utræt.“ Hvordan mon det føles at være ’utræt’? Angstens hvileløse energi udmøntet i en ny ordkonstellation! Eksemplerne her kendetegner den gennemgående forfatterstemme: objektiv, registrerende og anonym. Andre steder synes den at tilhøre en af bogens personer, men uden citationstegn om replikkerne.

Som da Kip reagerer på atombomberne over Hiroshima og Nagasaki: „Jeg sad her i foden og hørte på dig, onkel. De sidste par måneder. (...)“<sup>26</sup> Bogens forklaring på, at Kip pludselig forsvinder, synes at munde ud i et politisk budskab: en anklage mod den vestlige verden og en sympatierklæring til den tredje verden. Indlejret i en blanding af replikker, tanker og forfatterkommentarer, hvor det kan være vanskeligt at afgøre, hvad der er hvad.

Og som i det meste af kap. IX, hvor Almásy i første person fortæller Caravaggio om Katharine – og Madox. Modsat filmen er det her Almásy, der ved besked om og fortæller om Madox’ selvmord under en gudstjeneste: „Små gestus var nok for ham. Én kugle gjorde en ende på krigen.“<sup>27</sup> Kort efter begynder han på pudsigt vis at omtale sig selv i tredje person, hvad bogen gør opmærksom på: „Hvem snakker han nu som? tænker Caravaggio.“<sup>28</sup> Og lidt senere får vi følgende, hvor Almásy netop er vågnet fra en blund under samtalen:

„Da han atter åbner øjnene, er Madox der. Han ser træt, pjaltet ud og står med morfinsprøjten og er nødt til at bruge begge hænder, fordi han ikke har nogen tommelfingre. Hvordan giver han sig selv det, tænker han. Han genkender blikket, hans vane med at lade tungen spille mod læben, mandens klarhovedethed, han fatter alt, hvad han siger. To gamle tossehoveder.

---

<sup>24</sup> En fortælleteknik, hvor personernes indre oplevelser afspejles i det ydre: gennem deres handlinger, udseende, omgivelser og landskab. Dunkelheden i klosteret bliver således udtryk for en dunkelhed i det indre: de traumatiske oplevelser, krigen har påført dem. Ørkenens glød og sol tilsvarende et udtryk for de stærke følelser mellem Almásy og Katharine. Teknikken understreger, at der kan være mere end en forståelse af de skildrede begivenheder, og at den enkelte selv har et ansvar for sine handlinger.

<sup>25</sup> Ibid., fx p. 62

<sup>26</sup> Ibid., p. 262

<sup>27</sup> Ibid., p. 224

<sup>28</sup> Ibid., p. 226

Caravaggio betragter det lyserøde i mandens mund, mens han snakker. Gummerne har måske den lyse jodagtige farve på de klippemalerier, der blev fundet i Uweinat. Der er mere at finde, mere at spørge om, i skikkelsen på sengen. Den eksisterer ikke, bortset fra en mund, en vene i armen, de ulvegrå øjne. Han er stadig forbløffet over mandens klarttænkende disciplin. Sommetider taler han i første person, sommetider i tredje person, og stadig indrømmer han ikke, at han er Almásy.

”Hvem var det, der snakkede lige før?”

”Døden betyder, at man er i tredje person.”<sup>29</sup>

En leg med identitet og virkelighedsplaner munder ud i et gådefuldt svar. Især hvor flere er tilstede og taler, er der partier i bogen, hvor det næppe entydigt kan afgøres, hvem det er der taler. Overhovedet, om det er en beretning eller en drøm, der udtrykkes; om det siges eller tænkes. Midt i en beretning, hvor Kip i præteritum fortæller Hana om sin tid i England, bryder pludselig denne aforisme frem: „Når solen kommer ind i et rum, hvor der er ild i kaminen, går ilden ud.”<sup>30</sup> Og da den på sine afsluttende tre sider finder Kip etableret med familie og lægepraksis i sit hjemland, er det da Kips refleksioner over Hana, eller forfatterens, der kommer til udtryk? Og er det en afsluttende beretning om, hvordan det siden er gået de to? Eller gisninger om, hvordan fremtiden måske vil forme sig for dem?

„Hun er en kvinde, jeg ikke kender godt nok til at gemme under min vinge, hvis forfattere har vinger, og dér omslutte hende resten af mit liv.

Og derfor går Hana, og hun drejer hovedet, og i savn og sorg lader hun håret falde ned foran ansigtet. Hendes skulder strejfer hjørnet af et skab, og der falder et glas ud. Kirpals venstre hånd slår ned og fanger den tabte gaffel en centimeter over gulvet og stikker den nænsomt ind mellem datterens fingre, med en rynke ved øjnene bag brille-glassene.”<sup>31</sup>

Passagen er det eneste sted, hvor forfatteren træder i første person og kan måske forstås som en kode til, hvordan bogen skal læses. Men det modsiges af forfatterens usikkerhed; snarere er det en understregning af, at vi aldrig kender os selv eller hinanden fuldt ud. End ikke forfatteren de personer, han selv har skabt. Ondaatje arbejder bevidst med en opløsning af tid og rum, af sine personer: „Hun har skilt ham ad. Og hvis hun har ført ham hertil, hvad har han så ført hende til?”<sup>32</sup> Således demonterede prøver de hver især at samle stumperne, få brikkerne til at passe sammen igen: „Fra dette stade i vores liv, havde hun hvisket til ham på et tidligere tidspunkt, vil vi enten finde eller miste vores sjæle.”<sup>33</sup> En udfordring, som Minghella ufortrødent tager op og giver sin egen, særlige udformning.

Kameraet viser overvejende fragmenter i hurtige, flygtige klip. Jo mere intime forhold, der skildres, jo mere sjældent får vi et helt ansigt, et helt rum. Som fulgte det denne beskrivelse af Kip: „Altid færdes han i forhold til ting, langs væggen, langs hævede terrassemure. Han afsøger yderkredsen. Når han kigger på Hana, ser han lidt af hendes magre kind i forhold til landskabet bagved.”<sup>34</sup> Sådan vises fx den første hotelscene i Kairo, hvor kameraet udpeger en taske og derefter afsøger værelset i en horisontal bevægelse for til sidst at finde Almásy sovende i sengen. Værelset afsøges og kortlægges ud fra detaljerne, rummet må vi selv danne. Til-

---

<sup>29</sup> Ibid., p. 229

<sup>30</sup> Ibid., p. 141

<sup>31</sup> Ibid., p. 278

<sup>32</sup> Ibid., p. 144

<sup>33</sup> Ibid., p. 147

<sup>34</sup> Ibid., p. 201

lige med fabelen om en mand, der udmattet er vendt hjem for at søge hvile, efterladende sin bagage i det spor, han har fulgt gennem rummet. Eller scenen, hvor 'patienten' siger: „It's a very plum plum,“ hvor billedsiden er helt koncentreret om det samme, som hans bevidsthed: det mundparti, hvorfra nydelsen breder sig. Set i forhold til sygeværelsets blågrå vægge: et rum af lidelse.

Det almindelige klip i filmen står aldeles abrupt, uden brug af overblending, wipe-over e.l. Montagen er overvejende metonymisk, byggende på nærhed. Mellem personer, der er tilstede i sekvensen; eller fx noten, Hana læser, hvorfra der klippes til julebasaren, hvor den blev skrevet.

Hvor der springes i tid eller rum får lydsiden en særlig betydning og funktion. Vi ser på et tidspunkt Hana hoppe hinkesten i klosterets gård og hører lyden af hendes sko mod fliserne. Billedsiden klipper til 'patienten', der ligger vågen i natten. Mens han tavst ser frem for sig i nattemørket ændres lydsiden, bliver mere rytmisk og taktfast, vækker erindringen om en tidligere oplevelse i ørkenen, hvor trommer og sang lød i lejren. Først når lyden har etableret en forbindelse, klippes på billedsiden til det, han erindrer. En særegen 'overblendingsteknik', der får karakter af den måde, hvorpå vi associerer: hvor lag af førbevidste stemninger, tanker og følelser konstant er i aktivitet og kan bryde ind i bevidstheden; kaldt hid af sansninger, vi måske ikke har ænset og knap kan gøre rede for.

Det er filmen igennem den hyppigst anvendte metode til at knytte sekvenser sammen på tværs af tid og rum; så tæt vævet, at det bliver vanskeligt at orientere sig i den. Under arbejdet med den, er det gang på gang blevet åbenbart, at det huskede ganske enkelt ikke stemmer. Det er ikke Katharine, der fortæller om Kandaules, men Katharine & Hana. Det er ikke Hana, der læser afskedsbrevet, men Katharine & Hana. Umærkeligt, men sikkert, knyttes bånd og betydningssammenhænge, hvor det ikke ventes.

## Symbolik

Vel omkring en snes gange bruges overtoning til at etablere overgangen mellem forskellige sekvenser. Altid så langvarigt, at det kalder på opmærksomhed. Sammenholdt med den ret hurtige klippefrekvens, de ellers rå klip, og den ovenfor beskrevne brug af introducerende lyd, kan der være grund til at interessere sig for, hvilken funktion og betydning, overtoningen har.

Almindeligvis slet og ret til den første introduktion af en ny geografisk eller tidlig lokalitet. Men der er undtagelser.

Som den scene, jeg tidligere har hæftet mig ved, hvor Katharine under sandstormen synes at række ud mod 'patienten'; en ældre og forpint udgave af den mand, hun sidder ved siden af, endnu knap kender. Scenen spiller uden tvivl på en replik, Almásy har i bogen, hvor den også kaster lys over Caravaggios navn og betydning<sup>35</sup>.

„Englænderen henvender sig til ham.

”Der findes et maleri af Caravaggio<sup>36</sup>, som han har malet sent i sit liv. *David med Goliaths hoved*. Der holder den unge kriger i sin udstrakte arm Goliaths hoved, gammelt og hæret. Men det er ikke det virkeligt sørgelige i billedet. Man mener, at Davids ansigt er et portræt af den unge Caravaggio, og at Goliaths hoved er et portræt af ham som ældre, sådan som han så ud, da han malede billedet. Ungdommen, der for enden af sin udstrakte hånd fælder dom over alderdommen. Den forfærdelige domfældelse over ens

---

<sup>35</sup> Caravaggio er skildret noget anderledes i bogen, mindre mystisk. Som gammel ven af Hanas fader har han kendt hende som barn; en uforbederlig skørtejæger med sans for Hanas skønhed – og en håbløs tyv, der glemmer sit egentlige ærinde og i stedet indlader sig i diskussioner med hjemmets beboere eller tager sig af dets kæledyr.

<sup>36</sup> Italiensk maler ca. 1573-1610. Maleriet har jeg gengivet på forsiden af opgaven.

egen dødelighed. Når jeg ser Kip for fodenden af min seng, synes jeg, at han er min David. ”<sup>37</sup>

I filmens scene etableres den samme surrealistiske ombrydning af nutid og fortid. Med held, fordi den først vises, efter at vi er blevet vant med sprælske spring i tid og rum. Og godt inde i den længste, sammenhængende sekvens fra ørkenen, som vi derfor er begyndt at leve os ind i – som nutid. Hvorfor det kommer til at virke, som om Katharine fra denne række ud mod en fremtid, ikke i en dømfældelse, men i en forlods tilgivelse.

Her er overtoningen fra bilruden til 'patientens' ansigt brugt for at bringe fortid og nutid i spil med hinanden. Men hvad er det, der introduceres i en sekvens, hvor der tones fra patientens ansigt til et mørke, der glider over i en solopgang ved klosteret? Fra solopgangen klippes til Hana, nu i fuldt dagslys, hvor hun først jager ravne væk fra urtehaven og bagefter sætter et gammelt jernkors som fugleskræmsel. Et kors, hun senere ses ved, mens hun arbejder i haven. Da er det behængt med farvet glas og spejlstumper, og på lydsiden høres de sprøde klokkelyd, vi kender. Som filmens første lyde overhovedet, i anslaget. Og fra beduinernes redning af Almásy, hvor den samme lyd høres, mens en healer nærmer sig. Bærende et stort åg over skuldrene, hvorfra talrige små, farvede glasflasker hænger i snore. Svajende for hans bevægelser frembringer de klokkelysten, mens åget giver hans fremtoning en lighed med korset. Værd at bemærke er også, at Caravaggio gør sin første entre ved klosteret netop, mens Hana er ved at bære korset over til urtehaven.

Overtoningen fra 'patient' til mørke til solopgang synes umiskendeligt at etablere et underliggende betydningslag, hvor en række centrale kristne symboler og tanker bringes i anslag. Korset som symbol på døden, men også på dens overvindelse: den kristne tanke om opstandelse, et håb. Solopgangen, som en understregning heraf. Beduinerne træder i den barmhjertige samaritaners spor og besvarer spørgsmålet: hvem er din næste? Ravnene som folketroens gamle varsel om ulykke og død. En overtro, som kristendommen nok har søgt at overvinde, men aldrig helt har fået bugt med. Healeren som den, der bærer klokkerne ind i verden: en kalden til forkyndelse, bøn og minde. Hana som en nutidens nonne, der har trukket sig tilbage fra verden for at pleje og lindre, så godt hun formår, mens Gudsrigets komme endnu lader vente på sig.

Og den mystiske Caravaggio, som han beskrives i mange anmeldelser af filmen; han er vel akkurat så mystisk som tanken om ham, der blev 'pint og plaget under Pontius Pilatus', her under et forhør i Gestapos kældre, 'hvorfra han skal komme at dømme levende og døde'.

### **Motiver, tema og præmis**

Hermed mener jeg nu ikke, at der er en Jesus-figur gemt i Caravaggio, eller at filmens præmis er at plædere for hverken kristendommen eller andre religioner. Guds eksistens diskuteres jo også til det sidste mellem Almásy og Madox og afspejles i de mange intertekstuelle referencer<sup>38</sup>, som især bogen er fyldt med. Hvor de mest fremtrædende, udover Herodot, er Stendhal, Milton, Bibelen, Kipling og Tolstoj. Med tabet og svigtet som omdrejningspunkt er der en opmærksomhed rettet mod spændingen mellem humanisme og kristendom, hvor sidste bedre kan fortolke disse temaer.

Humanisme er et bredt begreb og har gennem tiderne fundet forskellige udtryk, hvorfor det kan være vanskeligt at definere. Kernen er dog altid en opfattelse af mennesket som grund-

---

<sup>37</sup> *Den Engelske Patient*, p. 110

<sup>38</sup> Det forhold, at en kunster kan skabe et betydningslag i sit værk ved at referere til andre kunstværker og dermed bringe betydninger fra disse i spil med sit eget. Hvormed der forudsættes eller appelleres til, at 'læseren' kender disse værker. Ellers opstår der et tomt rum i værket. Kunstneren fordrer altså noget af sin 'læser'. Dette i modsætning til, hvad andetsteds er betegnet 'åbne pladser', hvor det overlades 'læseren' at afgøre betydningen.

læggende godt; en holdning, som jeg finder at filmen også udtrykker. Svagheden i humanismen er, at den har meget vanskeligt ved at forklare, hvorfor og hvordan vi svigter os selv og hinanden med konflikter til følge, hvor vi gang på gang geråder ud i krigens vanvid.

Med sin tanke om mennesket som et faldent væsen, kan kristendommen bedre forklare og fortolke dette. Den tilbyder et begrebsapparat og et symbolsprog, som gør det muligt at forstå, hvad ord vanskeligt indfanger. Og har sin kerne i en underlig beretning om en lidelsehistorie, der har forsonet mennesket med døden. Den klinger med i beretningen om 'patienten'.

En beretning, der med krigen som baggrund udfolder sin motivkreds: kærlighed, lidenskab, forræderi og svigt. En verden i kaos. Et kaos, der udforskes gennem konkrete kærlighedshistorier, i en diskussion af kærlighedens former. Med tabserfaringen som det bærende tema. Alle i filmen – og bogen – rammes af uoprettelige tab, de næsten ikke kan bære.

„Hana er tavs. Han kender mørkets dybder i hende, han ved, at hun har mistet et barn og en tro. Altid får han lokket hende væk fra afgrunden af hendes sørgmodigheds vidder. Et dødt barn. En død far.“<sup>39</sup>

De tvinges ud i en søgen efter det svar, der kan forsoner dem med tabet som et uomgængeligt grundvilkår i tilværelsen. Et forehavende, der ikke lykkes til fulde for nogen af dem: tiden læger ingen sår! Vi lærer at leve med dem – eller går til grunde med dem. Men noget finder de i deres søgen.

Caravaggio finder i evnen til at se de større sammenhænge også tilgivelsen: agape. Hana genoplever barndommens enkle glæder og finder i resignationens styrke og tålmod også næstekærligheden: *philia*. Patienten vinder gennem erindringen sin tabte identitet og forlenes i filmen med en egen, stoisk humor, som bogen er mere sparsom med: *amor fati* – Blixens tanke om, at den stolte mand „er forelsket i sin Skæbne. Ligesom den gode Borger finder Lykken i Opfyldelsen af sin Pligt mod Samfundet, saadan finder den stolte Mand sin Lykke i Fuldburdelsen af sin Skæbne. Han kræver en Skæbne af Gud.“ En kærlighed så betingelsesløs som den, Almásy nærrede til Katharine: *eros*.

Filmens præmis finder jeg udtrykt i Almásys note: „Betrayals in war are childlike compared with our betrayals during peace.“ Kan vi ikke i vort eget personlige liv og de nære relationer, vi lever i og af, vinde frem til en forståelse af hinanden, der er båret af en spørgen til 'hvem er du', fremfor 'hvad er du', så er ingen mulighed for at virkeliggøre dens vision: „An earth without maps.“ En verden, hvor vi ikke har så travlt med at sætte hinanden i bås, og dermed tænke firkantet: uforsonligt.

En vision, der beror på kærligheden i dens mange former eller sider. Og vor evne til at udtrykke dem: i det liv, vi lever; i de symbolske former, hvor vi kan fortolke på tværs af tid og rum, række ud over egne personlige begrænsninger og snævre horisont. Sammenfattet og kædet ind i en symbolik, der har Svømmernes Grotte som det centrale element: den er det rum, hvor vi har adgang til alt, forstår tilværelsen i dens totalitet. Vi snubler ikke uden videre over den, men må søge ihærdigt; thi den ligger skjult i „A mountain with the shape of a woman's back.“ Vejen går gennem kærligheden, men netop vejen: ikke et sted, hvor vi kan slå os til ro, før døden har bragt alt begær og al stræben til ophør.

I dette rum hører vi to gange den ungarske folkesang, Szerelem: da ekspeditionen finder den, og da en ensom Katharine skriver sit afskedsbrev, mens lyset brænder ud. Sangens betydning får vi forklaret under den anden elskovsscene i hotellet, hvor Almásy spiller den for hende og fortæller om sin barndoms 'daika' – og den lyder med både i filmens åbning og lukning. Hvor vi også ser, hvad jeg tidligere har beskrevet som sandets abstrakte mønstre. Vi ser jo imidlertid aldrig noget som abstrakt, slet og ret. Betragter vi nærmere, træder der altid et

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 251 – I bogen er det ikke en kæreste og en veninde, Hana har mistet i krigen, men faderen og et barn.

eller andet frem. Måske nøgne menneskekroppe, der ligger side om side, gemt i sandets mønstre. Det er forskelligt, hvad vi ser; det afhænger af den viden og erfaring, forestillingsevnen har at arbejde med, men som Ernst Cassirer gør opmærksom på med sit begreb om symbolsk prægnans<sup>40</sup>: verden er svanger med betydning, kalder på vores undren, taler til os.

Mennesket er et skabende væsen, der ikke tager verden slet og ret, som den er. Vi ændrer og bygger om på de givne forhold; lærer at holde ilden ved lige, så det slidsomme arbejde med at gnide den ud af træet næste morgen kan spares. Vi prøver at tolke og forstå den; deri ligger muligheden for at give vort liv et svar, forsoner os med tabet – og bevidstheden om den død, vi ved, kommer til alle; dem, vi holder af, såvel som os selv:

„(...) jeg siger Dem, at Tragedien langt fra at være en Følge af Syndefaldet lige tværtimod er den Forholdsregel, som det faldne Menneske greb til og stillede op imod sit Syndefalds bedrøvelige og triste Følger. Brat slynget fra sin himmelske Glæde lige ned i Fornødenhedernes og Rutinens Eksistens, hævdede han sig op i alle Tidens sublimeste menneskelige Anspændelse og skabte Tragedien. Hvor glædeligt overrasket var da ikke den Almægtige.“<sup>41</sup>

## Konklusion

Minghellas kup er, at han i forhold til bogen forskyder vægten fra relationen mellem Hana og Kip for i stedet at lade forholdet mellem Katharine og Almásy bære fortællingen. Det er herigennem, han får transformeret Ondaatjes enigmatiske og poetiske roman over i en episk fortælling, der lader sig udtrykke i billeder og lyd. Trods turbulens i tid og rum stort set uden at have forankring i mellemtekster eller brug af voice-over nødig.

Ligeledes er det herved, filmen får sit præg af ubønhørlig skæbne og bringer tragedien i anslag; hæver sig op over melodramaets emotionelle, men også lettere stemningsleje. Hvorfor den, uden at ryste på hånden, kan lægge Almásy denne replik i munden: „Every night I cut out my heart, but in the morning it was full again.“

En replik, der spiller tilbage på en tidligere scene. Mens Almásy og Katherine efter sandstormen gør status over vandrationerne, taler han om en plante, hvor man kan skære hjertet ud. I løbet af natten vil den da fyldes med væske. Han har dog aldrig set planten, og Katharine svarer: „Find that plant and cut out its heart.“ I dialogen mellem de to får Minghella indfanget noget af bogens refleksioner over sproget; en dissektion, hvor dets begrænsninger, glæder og gådefuldhed undersøges. Der opstår et ’privat sprog’ mellem dem, hvor ordene får en betydning, som kun de kan afkode: et ekko, fra tidligere situationer. ’Absolutely’ lades med en ironi, der står i kontrast til dets betydning: absolut, bestemt, helt sikkert. Han opkalder hulningen neden halsen på hendes krop efter Bosphorusstrædet og erklærer: „I shall ask the king permission to call this the Almásy Bosphorus.“ For senere i desperation og fuldskab at chokere selskabet, da han vil have alle til at danse sin nye dans, The Bosphorus Hug. Absurd for alle, undtagen hende. I Kairos basar køber han et fingerbøl med safran til hende, og som et ekko fra en tidligere situation lyder det: „I do not care to bargain.“ En spejling af deres første kontroverser og usikre forsøg på at finde ind til hinanden. Og af bogens beskrivelse af hans vandring gennem ørkenen efter hjælp: „Han råbte hendes navn ind i klipperne. *For ekkoet er sjælens stemme, når den fryder sig i store rum.*“<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> *De symbolske formers filosofi*, p. 139-155

<sup>41</sup> *Sidste Fortællinger*, p. 243

<sup>42</sup> *Den Engelske Patient*, p. 231



## **Billedets pragt, ordets magt**

Her ønsker jeg for en stund at lade Almásy ene i ørkenens store rum for at vende tilbage til Ole Michelsens påstand: „Der er ikke mange *åbne pladser* i film, og derfor er der ikke megen plads til drømme.“ Hvad han hæfter sig ved, er sanseligheden: „Charmen ved filmen er dens konkrete forankring i den fysiske verden. Det er et sanseligt medie.“<sup>43</sup> Det er jo rigtigt, at i scenerne under sandstormen famler vi næsten efter et klæde at vikle om hovedet, inden sandet rammer os selv og lukker alle sanser. Alligevel mener jeg, at han overser noget.

I Neckers berømte firkant<sup>44</sup> ser vi vist alle et rum, en terning. Ikke efter en bevidst tolkning af stregerne: den er der umiddelbart, bag om ryggen på os. Vi er nærmest ude af stand til at se det reelle indhold: streger, på et ganske fladt stykke papir. Terningen har endda en retning, skråt nedad og til højre. Andre vil hævde, at retningen er skråt opad, til venstre. Hvem har ret? Når først vi har opdaget de to betydninger, der tilbydes os, kan vi endog bevidst skifte frem og tilbage mellem dem: betydningen ændres efter den kant, vi fokuserer på.

Dermed opstår en 'åben plads': det er ikke muligt at tilskrive den ene betydning større vægt eller sandhed frem for den anden. Begge betydninger er ligeværdige; sproget er ikke entydigt, og vi må selv vælge, hvad vi vil se.

Et andet eksempel er tegningen af den unge pige<sup>45</sup>. Hvor nogle vil se en gammel heks. Igen tilbydes vi to betydninger og kan skifte mellem dem, når først begge er etableret. Hvad vi derimod ikke kan, er at nøje os med det indhold, vi rent faktisk véd at have for os: sorte streger og områder på det hvide papir. Betydningen eksisterer kun inde i hovedet på os, men vi kan ikke blive den kvit. Helt i overensstemmelse med Cassirers begreb om symbolsk prægnans.

Til sammenligning en kort fortælling:

Han stod i døren og sagde: „Jeg kommer igen imorgen!“

Jeg vil mene, at det stort set er umuligt at læse den uden at danne billedet af en mand på vej væk. Det er blot ikke en oplysning, vi får. Hvad vi får, er atter sorte streger på hvidt papir. Men så snart vi har lært at afkode dem til bogstaver og ord, dannes betydningen, og vi kan – bogstaveligt – ikke slippe den. Hvad 'forfatteren' til denne lille tekst ikke er herre over, er, om vi digter lidt videre. Danner et billede af elskeren, som efter en hyrdetime giver sit løfte om at vende tilbage. Eller inkassatorens trussel om at komme igen. Lige så lidt, som Necker er herre over, om vi ser terningen vende den ene eller anden vej.

Der bliver for mig at se en forskel. Necker kan være nogenlunde sikker på, at vi ser en terning, hvorimod 'forfatteren' ikke kan vide meget om, hvorvidt og hvordan vi evt. digter videre. Sidste skal til gengæld ikke tilføje mange ord, før han har et vist styr på, om der ligger et løfte eller en trussel gemt i ytringen: ordets magt. I filmens billede er antallet af elementer og detaljer normalt så langt større end i firkanten, og sat ind i en billedsekvens tilføres bevægelse og mulighed for lyd; en mangedobling af mulige betydninger: billedets pragt.

Sammenfattende kan jeg derfor ikke se andet, end at både film og tekst rummer mulighed for en meget bevidst styring af, i hvilket omfang der skal være åbne pladser. Lukke dem, blot tilnærmelsesvist, synes ingen af medierne at evne. Thi begge henvender sig til 'læsere', hvis personlige erfaringshorisont og præferencer er ukendte. Kun det fælles referencesystem, der ligger indlejret i kulturens og epokens forståelseshorisont, giver en begrænset sikkerhed. Jo, sandelig er der åbne pladser; i filmens udtryk, såvel som i den litterære tekst.

Hvad jeg også mener, at Michelsen overser, er sammenhængen mellem drøm og længsel. Sidste er jo altid rettet mod noget, vi ikke har, og dermed lever den af drømmen om at få denne mangel opfyldt. Forholdet er problemfrit, så længe drømmen ikke tørner sammen med en virkelighed, der ikke vil kendes ved den. Sker det, brister drømmen, bliver det umuligt at op-

<sup>43</sup> *Film skal ses i biografen*, p. 171

<sup>44</sup> Gengivet på Bilag, fig. 1. Fra Tor Nørretranders: *Mærk verden*, p. 221

<sup>45</sup> Gengivet på Bilag, fig. 2. Fra *ibid.*, p. 226

retholde længslen. Vi kan dog ikke længes efter nogen eller noget, som end ikke vore drømme kan foregøgle os.

Drømmen kommer således altid først; vokser ud af vort forsøg på at slå bro til en virkelighed, der ikke umiddelbart indfrier vores behov: en splittelse mellem virkeligheden og vore indre forestillinger om, hvordan den burde være. Ofte nok kan vi ikke overvinde denne splittelse, virkeligheden er altid den stærkere part. Da kan vi havne i fantasieriet, hvor vi er dømt til at kuldsejle.

Splittelsen kan også være midlertidig, hvor længslen er rettet mod noget, som virkeligheden kan honorere. Da er drømmen en *midlertidig pagt*, som hjælper os gennem de vanskelige faser. Hvad er overhovedet et menneske foruden drømme og længsler? „Så var det han vidste, hvordan luftspejlingen, fata morganaet, var til, for han befandt sig midt i det,“ som Almásy tænker under vandringen gennem ørkenen efter hjælp. Mens han endnu kan og vover at tage livtag med tilværelsen!

Med ovenstående betragtninger er jeg nu egentlig ikke utilbøjelig til at give Michelsen ret i, at det er længsel, der driver os til lærredet. Længslen efter at identificere os med andre, leve os ind i andre tider, andre steder og derigennem få kastet nyt lys over egen tilværelse. Men så har vi drømmen med hjemmefra. Vi har oplevet et mere, som dagligdagen ikke uden videre vil indfri.

Hvad er det så, filmen kan, frem for bogen? Måske nærer den, qua dens sanselige kvaliteter, mere umiddelbart vore drømme, hvor sidste kræver mere fordybelse og i højere grad tilbyder en udvidelse af egne erfaringer. En forskel, der måske også er blevet stadigt mindre i takt med filmsprogets hastige udvikling. Et sprog, der måske har sin største styrke i forførelsens kunst: vi bemærker knap skift til fx subjektivt kamera, men forstår alligevel betydningen. Den opstår bagom ryggen på os, kalder i mindre grad end ordene til eftertanke. Indtil kameraet falder i hænderne på folk som Minghella, Kieslowski, Lean, Ford Coppola m.fl. Så får vi film, det er vanskeligt at blive færdig med.

### **Loyalitet vs. fortolkning**

Mange af bogens begivenheder sættes ind i nye rammer. Hvor Kip lægger sneglehuse med olie ud og tænder dem som et fakkeltog for Hana, er det i bogen for at fejre hendes fødselsdag; i filmen fremstår den som hans første og meget romantiske kærlighedserklæring. Og deres besøg i kirken næste morgen, hvor han hejser hende op til freskoerne med et signalblus i hånden, findes nok som begivenhed i bogen, men her er det ikke Hana, men en gammel middelalderforsker, der får luftturen. Et menneske, som „(...) havde vist velvilje overfor ham – som ganske simpelt havde talt med ham engang og delt noget dåsekød med ham (...)“<sup>46</sup>

Alligevel er forbindelsen mellem bogens og filmens skildring klar. Mens Kips enhed bevæger sig op gennem Italien og bygger Bailey-broer, beskrives hans stemning således:

„Det var altid koldt og regnfuldt, og der var ingen anden orden end kunstens store kort, der angav domfældelse, gudfrygtighed og slagtoffer. Den ottende armé stødte på flod efter flod med ødelagte broer, og deres minørenhed klatrede nedad skrænterne på rebstiger under fjendens kanonild og svømmede eller vadede over. Proviant og telte blev skyllet bort. Mænd, der var bundet til udstyr, forsvandt.“

Under dette kaos og arbejdet med at etablere sammenhænge, broer, opretter han en „midlertidig pagt“ med et maleri af:

---

<sup>46</sup> Den Engelske Patient, her og i det næstfølgende afsnit citeres spredt fra p. 69-71

„Dronningen af Saba, der konverserede Kong Salomon. Tæt derved en kvist fra Kundskabens Træ, stukket ind i munden på den døde Adam. År senere ville Dronningen af Saba blive klar over, at broen over floden Siloam var lavet af materialet fra dette hellige træ. (...) Hvem var den mest sørgmodige på loftsmalerierne i kuplen? Han bøjede sig frem for at hvile sig mod huden på hendes spinkle hals. Han forelskede sig i hendes nedslagne øjne. Denne kvinde, som en skønne dag ville vide besked om broers hellighed.“

Bagefter tager Kip selv luftturen: „Han halede sig hen til hendes ansigt, hans Sørgmodighedens Dronning, og hans brune hånd rakte ud, lille mod den gigantiske hals.“

Bogen udpeger i et komplekst billedsprog kærligheden og kunsten som de eneste muligheder for at etablere sammenhænge i det indre og ydre flux. En pointe, som filmen fint sammenfatter i Hanas og Kips fælles fryd og betagelse, af hinanden og af malerierne højt oppe på hvælvingerne. Og har vi ikke allerede fra de tidlige scener i toget fanget 'sørgmodighedens vidder' i Hana, står den mejslet i scenen, hvor hun hjem søges af onde drømme og Caravaggios spørgen til alt, hvad der er hende helligt.

Filmen bryder således nok om på begivenhederne, forskyder perspektiv og fokus. I en omtolkning af bogens overvejende politiske præmis, der i hvert fald på mig virker noget anakronistisk: hvor megen opmærksomhed var der mod slutningen af 2. verdenskrig omkring problemerne med vestens forhold til den tredje verden? Filmens mere universelle præmis, de nære relationers betydning og skrøbelighed, står stærkere, virker mere helstøbt.

Jokeren, i begge fortællinger, er Kips figur. Den tro på muligheden af forsoning mellem mennesker, de er fælles om og udtrykker i lejrens og klosterets fællesskaber på tværs af etnisk og kulturel oprindelse, religiøs og politisk overbevisning, modsiges i nogen grad af hans svigt. Thi han svigter jo Hana. I bogen ved en regulær flugt; siden lader han hendes breve ubesvarede, indtil hun efter et års tavshed selv forstummer. I filmen ved en grov afvisning efter en ulykke, hun ikke har del i. Efterfulgt af en halvhjertet opfølgning på hendes løfte om at vende tilbage til kirken.

Begge steder virker dette svigt inkonsistent og psykologisk utroværdigt, men kan vel forstås som et hint om, at der er lang vej endnu, hvis vi skal blive os selv mægtige – både i eget regi og på globalt plan. Vi må tage en bid mere af kundskabens træ:

„Vor civiliserede Verdens Middelklasse er af Fremskridtet blevet velsignet med nogen Sikkerhed og nogen Bekvemmelighed, og hvor, Deres Naade, hvor er nu dens Sanser? – i denne Klasse har selve Ordet „Lugt“ en usømmelig Klang. Det gaar ikke an at være i en saadan Grad civiliseret! Haanden er en, saa at sige, mere civiliseret eller dannet Legemsdel end Foden. Men hvordan er det gaaet dem iblandt os som holdt fast ved hænderne og bestemt afslog de grovere Fødder? De udgør idag en Art zoologisk Mellemlasse, de anerkendes af os ikke ret som Dyr, og af deres ærligt firfødde Samtidige, Dyrene, dog vel heller ikke ret som Mennesker. Først idet man søger op til Deres eget høje, gennemprøvede Standpunkt af Velopdragenhed møder man igen deaarvaagne, skarpe Sanser og med dem den genvundne *savoir vivre*. Thi hvad er vel, Deres Naade, hvad er vel det egentlige Formaal med al højere Opdragelse? Det er den tilbageerobrede Naivitet.“<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Sidste Fortællinger, p. 242

Filmen, såvel som bogen, placerer sig tæt op ad Blixens underfundige sammenkædning af evolutionslære, dannelse og tragedie. Hvad der skaber tragedien, udgør dens væsen, er æren. „Æren fritager ikke Mennesket for Lidelsen, men den sætter ham i stand til at skrive en Tragedie.“<sup>48</sup> Æresbegrebet er baggrunden for „den tilbageerobrede Naivitet,“ hvor sanserne igen er skarpe og kan indfange skønheden i verden.

Som så mange andre steder i forfatterskabet omtolker hun Syndefaldet til Skabelsens fuldendelse. Med tragedien har mennesket hævet sig op fra nødvendighedens og trivialitetens trummerum, overtaget sit eget liv. Og da må det også bære ansvaret; indse, at de sorte farver er nødvendige: uden dem kan intet skønt maleri skabes; ingen god fortælling kan hentes ud af den fade idyl. Kontrasterne kan ikke undværes.

Lidelsen kan ikke retfærdiggøres, som religionerne er tilbøjelige til at hævde. Dog er det her, foruden i kunsten og i humoren, vi kan fortolke verden og bane det leje, hvor glæden og smerten flyder i ét; ikke som to adskilte størrelser, men i samklang med hinanden. Man kan ikke holde af nogen eller noget, uden at det kommer til at gøre ondt. Deraf også de træk ved forholdet mellem Katharine og Almásy, som nogle anmeldere noget overdrevent kalder sadosochistiske. Vel blot en betoning af, at kærligheden ikke er idel lykke og ren glæde, men altid også: „En liste over skrammer.“<sup>49</sup>

Minghellas fim er altså for mig at se en fortolkning af Ondaatjes roman, hvor der digtes videre og anlægges nye vinkler på flere af bogens centrale temaer og begivenheder. Men bogens sjæl, atmosfære, grundstemning – hvad man nu vil kalde det – er bevaret i filmen. En stemning af tab og savn, som spejles i Almásys tanker, da Katharine prøver at gøre forholdet forbi:

„Det eneste, der lever, er bevidstheden om fremtidigt begær og savn. Det, han vil sige, kan han ikke sige til denne kvinde, hvis åbenhed er som et sår, hvis ungdom endnu ikke er dødelig. Han kan ikke ændre det, han elsker højst i hende, hendes kompromisløshed, hvor romantikken i de digte, hun elsker, stadig med lethed passer til den virkelige verden. Derudover ved han, der ikke er nogen orden i verden.“<sup>50</sup>

## Perspektivering

Hvor drivkraften i bogen er en refleksion over sproget, udvides den i filmen til at indbefatte bevidstheden selv. En mangelaet film, hvor jeg har søgt at udpege tre: et narrativt, der udfolder fabelen; et refleksivt, der arbejder med den menneskelige bevidstheds konstellationer; et symbolsk, der danner sammenhænge og skaber forbindelser. Smukt flettet sammen, således at de ikke trækker i hver sin retning, men danner en organisk helhed, der placerer filmen i forståelse med dette udsagn af Christina Hesselholdt: „Jeg ville gerne være en sorgløs postmodernist, men kan ikke opgive at søge efter sammenhænge.“<sup>51</sup>

Filmen afviser postmodernismens sorgløshed og relativisme. Insisterer på, at 'de store fortællinger' ikke er gået tabt og genfinder modernismens smerte. Spørgsmålet er så, om det er i en bevægelse tilbage til modernismen eller en søgen fremefter, udover postmodernismen?

Det absurde, splintrede og fragmentariske, modernismens og postmodernismens fælles-træk, er nok tilstede; især udmøntet i krigens vanvid. Men fremmedgørelsen er nedtonet; dæmpet af en forsonende holdning, et formildende skær, som jeg finder, at den henter i tragedien. Jeg kan ikke se rettere, end at den i tabte tråde henter en styrke, som hverken modernis-

---

<sup>48</sup> Ibid., p. 244

<sup>49</sup> *Den Engelske Patient*, p. 143

<sup>50</sup> Ibid., p. 146

<sup>51</sup> Gæsteforelæsning på Aalborg Universitet 9. september 2002, frit citeret efter hukommelsen.

me eller postmodernisme kender til. Og dermed bevæger sig videre, i et forsøg på at etablere 'den generobrede naivitet'.

I en erkendelse af, at der er noget i mennesket, der ikke går restløst op i verden, virkeligheden, men også i en tro på, at vi kan forbinde os med verden: gennem kærligheden i dens mange former. Og finde sammenhænge: gennem den symbolverden, vi har adgang til gennem kunsten og religionen.

## Litteraturfortegnelse

Aristoteles: *Poetik*. Hans Reitzels Forlag, København 2001.

Blixen, Karen: *Den afrikanske Farm*. Gyldendals Bibliotek, Gyldendal, København 1963.

Blixen, Karen: *Sidste Fortællinger*. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 5. udg., København 1997.

Bordwell, David: "Den klassiske Hollywoodfilm" i *Tryllelygten* nr. 2, Foreningen Tryllelygten, København 1995.

Cassirer, Ernst: *De symbolske formers filosofi – udvalgte tekster*. Gyldendal, København 1999.

Comte-Sponville, André: *En lille bog om Store dyder*. Samleren, København 1998.

Giddings, Robert & Sheen, Erica (ed.): *The Classic Novel – From page to screen*. Manchester University Press, Manchester 2000.

Jørgensen, Mette: "Litterær kortlægning i Michael Ondaatjes *The English Patient*" i *Passage* 31/32, Århus Universitet, Århus 1999.

Kierkegaard, Søren: *Søren Kierkegaards Skrifter* 1-55. Gads Forlag, København 1997 ff. Ved citater herfra henvises med SKS samt bind og sidetal, fx SKS 17, p. 110.

Michelsen, Ole: *Film skal ses i biografen*. Aschehoug, København 1997.

Ondaatje, Michael: *Den engelske patient*. Lindhardt og Ringhof, 2. udg., København 1997.

Ondaatje, Michael: *The English Patient*. Picador, London 1993.

Schmidt, Kaare: *Film – historie, kunst, industri*. Gyldendal, København 1995.

Stigen, Anfinn: *Aristoteles, De store tænkere*. Munksgaard · Rosinante, 3. udg., København 1998.

Stone, Alan A.: "Herodotus Goes to Hollywood" in *Boston Review*, hentet fra URL: <http://bostonreview.mit.edu/BR22.1/stone.html> den 23.04.03.

Vosmar, Jørn: "Værkets verden, værkets holdning" i *Kritik* nr. 32, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, København 1969.

## Opslagsværker

*Bibelen*, Det Danske Bibelselskab, København 1956.

Bondebjerg, Ib: *Elektroniske fiktioner. TV som fortællende medie*. Borgen/Medier, København 1999.

Drotner, Kirsten m.fl.: *Medier og kultur. En grundbog i medieanalyse og medieteori*. Borgen/Medier, København 2001.

Fibiger, Johannes m.fl. (red.): *Litteraturens tilgange – metodiske angrebsvinkler*. Gads Forlag, København 2001.

Hansen, Ib Fischer m.fl. (red.): *Litteraturhåndbogen 1-2*. Gyldendal Uddannelse, 6. udg., København 2001.

Hjortsø, Leo: *Græske guder og helte*. Politikens Forlag, 2. udg., København 1997.

Jensen, Johan Fjord m.fl. (red.): *Dansk litteraturhistorie 1-9*. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 3. udg., København 2000.

Jensen, Klaus Bruhn (red.): *Dansk Mediehistorie 1-3*. Samlerens Forlag, København 1997.

*Lademanns Multimedia Leksikon 2002*, CD-Rom, Egmont Lademann A/S, København 2001

Lübcke, Poul (red.): *Politikens filosofi leksikon*. Politikens Forlag, 11. oplag, København 1996.

Nielsen, Erik A. og Skriver, Svend: *Dansk Litterær Analyse – Grundbog med antologi*. Akademisk Forlag og DR Multimedie, København 2000.

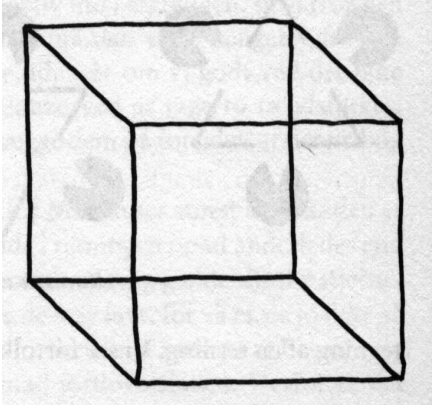
Rasmussen, Henrik (red.): *Gads Litteraturlleksikon*. Gads Forlag, 2. oplag, København 2001.

Schepelern, Peter (red.): *Filmleksikon*. Mungsgaard · Rosinante, København 1996.

Stefánsson, Finn og Sørensen, Asger (red.): *Gyldendals Religionsleksikon. Religion / Livsanskuelse*. Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1. bogklubudg., København 1999.

Traustedt, P.H. (red.): *Dansk Litteratur Historie 1-4*. Politikens Forlag, København 1964-66.

**Bilag**



**Figur 1**

**Figur 2**

