

Cassavetes' kvindefilm

Indledende bemærkninger

Jeg har kaldt følgende artikel John Cassavetes' kvindefilm, ikke i polemik mod den gængse definition af begrebet kvindefilm, som bl.a. indeholder, at filmen skal være lavet af en kvinde, men for at forudskikke, at artiklen vil argumentere for John Cassavetes' særstatus i forhold til definitionen – igennem en beskrivelse af hans produktion og hans produktionsmåde, samt igennem en analyse af filmene *En kvinde under indflydelse* og *Opening Night*.

Jeg har derfor også set de to film i forhold til en række nyere film med kvindelige hovedpersoner, lavet af mandlige filminstruktører, som tydeligvis er meget mere ambivalente i deres portrættering af kvindelivet.

1. Tematik og udvikling i Cassavetes' film

I to af sine sidste tre film *En kvinde under indflydelse/A woman under the influence* (1975) og *Opening Night* (1979) beskæftiger Cassavetes sig med kvinder og kvinders kamp for at blive hele personer. Med disse film synes Cassavetes at have nået et kulminationspunkt og en form for afklaring af de problemer, som har beskæftiget ham siden han i 1968 lavede filmen *Faces*, nemlig hvorledes den samfundsmæssige tvang i intimsfæren omsættes i destruktion af den menneskelige (kvindelige og mandlige) subjektivitet. Cassavetes' film er – iklædt et specielt, fascinerende og langsommeligt formsprog, meget præcise og meget direkte, pågående, registreringer af (primært) mellemlagets ægteskab i USA fra slutningen af 60'erne og fremefter (understreget af det konstant tætte og afslørende kamera på personerne). Lige som hos ungdommen blev der også for den generation som var

etableret, Cassavetes' egen, stillet spørgsmålstegn ved kønsrollemønstre og ægteskabelige vaner. Cassavetes har aldrig proklameret nogen afsmittning på sine temaer fra kvindebevægelsen; ikke desto mindre bærer hans film – som så mange af 70'ernes film – præg af dens diskussioner, med en kritisk distance til sine mænd og en fornemmelse for det fremadpegende i den sårbare og undertrykte kvinde.

Både *Faces* (1968) og *Ægtemænd/Husbands* (1971) er analyser af og afdækninger af den mandlige selvhævdelse og foragt for kvinder. *Faces* handler om luderen Jeannie og hendes forsøg på at opnå status i den mandlige bevidsthed som 'Jeannie' og ikke bare som 'honey'. Den handler også om et desperat afmægtigt ægteskab, og om hvordan der (i slutningen af filmen) synes at være tegn på opbrud og nyskabelse for hustruen efter hendes møde med en anderledes, både skræmmende og befriende sexualitet (hun går i seng med en ung fyr), og med andre opløsende, nære samværsformer.

Ægtemænd er lige så barsk i sin beskrivelse af tre midaldrende mænds panikfyldte angst for midalderens tab af potens, som de forsøger at eliminere i en gigantisk druk- og dametur, med fundament i mandefællesskabets chauvinisme. At filmen rammer dybt ned i den mandlige tilskuers socialisation siger Morten Piils bemærkninger noget om, da han anmeldte filmen i *Information* (her cit. efter Dinnesen, *MacGuffin* 14): »Jeg har set *Ægtemænd* to gange. Det første gennemsyn var pinefuldt og meget bevægende«. Og senere, med tydelig hentydning til, at han så har mobiliseret sine forsvarsmedkanismer: »Anden gang virkede filmen ikke halvt så lang, meget morsommere og langt mindre ætsende, selv om den ikke havde mistet sin følelsesmæssige slagkraft«. Noget andet er, at Cassavetes' film er meget lange. (Eksempelvis varede den oprindelige version af *En kvinde under indflydelse* knap 4 timer). Personerne i *Ægtemænd* – som i de andre film – taler og taler, men gør hver især brug af sin individuelle »restringerede« sprogkode, som et udtryk for deres magtesløshed i forhold til at skabe nære relationer til hinanden.

Med de to »kvindefilm«, *En kvinde under indflydelse* og *Opening Night*, synes Cassavetes at ville op-hæve konflikterne ved at beskæftige sig med, om og hvorledes kvinder kan gøre

oprør mod og vinde over fastlåsende og undertrykkende familie- og kønsroller. Cassavetes har således bevæget sig hen mod en beskrivelse af den kæmpende kvinde. Intertekstuel afspejler dette sig i to parallelsener i *Opening Night* og den tidligere film *Minnie og Moskowitz* fra 1971, der beskriver muligheden af at etablere et harmonisk forhold mellem overklassekvinden Minnie og proletaren Moskowitz. I denne film er der en scene, hvor Minnie blir pryglet af sin elsker, den gifte Jim og bliver tvunget i knæ for at trygle ham om ikke at forlade hende. *Opening Night* handler om, hvordan den kvindelige teaterskuespiller, Myrtle Gordon, i forhold til instruktøren Manny og sine medskuespillere kæmper for at ændre en for hende uacceptabel rolle i det teaterstykke, hun er i færd med at prøve på. I dette skal hun nemlig slås ned af den person, der i stykket spiller hendes mand. Og filmen ender med, at det lykkes hende at ændre rollen i en retning, der er konstruktiv for hende, kvinden. Hun blir ikke slået ned, men indgår på lige fod med manden i en verbal og forløsende kamp.

Det skal i parentes tilføjes, at personerne i de to komplementærscener spilles af samme skuespiller, nemlig af Cassavetes selv og hans kone, skuespillerinden Gena Rowlands.

I modsætning til Cassavetes' foregående film, *Mordet på en kinesisk bookmaker/The killing of a chinese bookie* (1976), der, som Peter Kirkegård skriver i sin anmeldelse af *Opening Night* (*Levende Billeder* 6,79) sammen med denne kan ses som et »dobbeltportræt af manden og kvinden i dagens USA« efterlader *Opening Night* ikke hovedpersonen som et blødende offer. Det Myrtle Gordon mangler i stykket, og som hun finder, »hope«, visioner om et anderledes liv, synes Cassavetes også at have fundet – i kvinden.

Kvindeportrætter som symptom

Til trods for at Cassavates er en enestående instruktør, er han ikke alene om – som mandlig filminstruktør – inden for de sidste år at have lavet film, der har en kvinde som hovedperson, og som behandler kvindespecifikke problemstillinger, samt at have

foretaget en udvikling frem mod at beskæftige sig mere og mere med kvinder. De mest spændende af disse film er *Rene Linjer/Interiors* (1978 af Woody Allen), *Høstsonaten* (Ingmar Bergman, 1978), *Jeg elsker dig/La Dentellière* (Claude Goretta, 1977), og den danske film *Honningmåne* (Bille August, 1978 – den har dog lige så meget en mandlig hovedperson).

Fælles for dem er, at de forsøger at afdække de sociale og socialpsykologiske baggrunde for dagliglivets forarmelse og den mellem menneskelige elendighed, som er karakteristisk for deres personers livsvilkår, hvad enten denne begrundes psykologisk (som i *Rene Linjer* og *Høstsonaten*) eller socialt (som i *Honningmåne* og *Jeg elsker dig*). Fælles for disse og flere andre instruktører er også, at de lader elendigheden få et markant udtryk i en psykisk deroute af mere eller mindre alvorlig karakter for deres kvindelige hovedpersoner. Endvidere, at de beskriver familiære dominansforhold ens: familiefaderen beskrives enten som undertrykt og svag eller også eksisterer han slet ikke, mens moderen omvendt er overmægtig og undertrykkende, først og fremmest i forhold til børnene. Fædrene, mændene blir idealiseret som ofrene og de blir – oftest i flash-backs – idealiseret som de tryghedsgivende og harmoniske figurer, mens mødrene er kolde, følelsesafstumpede og prægende deres døtre i retning af driftsfortrængning og jeg-svaghed.

På mange måder er disse karakteristika udtryk for det samme problemkompleks, nemlig *faderløshedens*. Socialpsykologisk kan denne udvikling i instruktørernes værker og deres beskrivelse af familiære relationer ses som en afspejling af og en kunstnerisk bearbejdning af ændringer i autoritetsstrukturer og dermed af ændringer i familiens medlemmers rolle igennem de sidste årtier, først og fremmest af ændringer i faderens rolle. Usynliggørelsen af den fædrene autoritet bevirker således, at det er de mødrene dominanser der blir det vigtigste kendetegn og den væsentligste aktør for primærsocialiseringens deformationer, mens patriarkalske strukturer, som er virksomme bag om faderfigurens svækkelse ikke tematiseres. Jeg-svagheden, som disse ændringer medfører, og som i en vis forstand kan siges at være et psykologisk karakteristikum ved senkapitalismen, blir endvidere overført på kvindeskildringerne, sådan at de kvindespecifikke

problemstillinger samtidig kan ses som videreførelser af de beskrivelser af psykologiske problemstillinger, identitetsproblemer, som også har været indeholdt i instruktørernes øvrige produktion.

Den manglende far optræder altså ikke blot som forklarende struktur, men også som tema i flere af disse instruktørers værker. At instruktørerne har forskellig socialhistorisk og individuel baggrund, samt at de har rod i forskellige kunstneriske traditioner, ex. at Bergman stikker dybt i den svenske efterkrigsmodernismes idealistiske kapitalismekritik, forhindrer ikke, at deres værker kan være udtryk for de samme abstrakte tendenser, førende frem til at de laver film med stort set identisk tema.

Eksempelvis handler Claude Goretta's film *Pas si mechant que ça*, som blev vist i dansk TV efteråret 1979, om en møbelhåndværker, som den dag da faderen, som ejer møbelvirksomheden, dør, går fuldstændig i opløsning – lige som den lille møbelvirksomhed gør det. Hans svigtende realitetssans bevirker, at han systematisk begynder at foretage bankrøверier og uden om sit småborgerligt pæne ægteskab indleder et forhold til postkontorbestyresken, det første sted han forsøgte sig som røver.

Woody Allens selvbiografiske hovedpersoner i *Mig og Bogart/Play it again, Sam* (1972), i *Mig og Annie/Annie Hall* (1977) og i *Manhattan* (1979) er labile og konstant på jagt efter mulige idealfigurer og autoriteter. I *Mig og Bogart*, ex. fremstilles Bogart som den manglende far, hos hvem Woodys substitut, Alan, hele tiden søger råd. Filmen handler så om, hvordan Alan integrerer denne idealfigur gennem sin selvstændige udvikling, ved egen omgang med realiteternes verden (bl.a. igennem et vellykket forhold til sin bedste vens kone). Ved at være sig selv, »small enough and ugly enough« lykkes det Alan at blive det, han i starten af filmen troede han aldrig ville blive.

Personerne i Ingmar Bergmans film har altid været på jagt efter autoriteter, oftest legemliggjort i Gud eller kunsten. Bergman er dog ambivalent over for denne søgen. På den ene side er filmenes autoritære personligheder hæslige undertrykkere (og oftest personificeringer af Bergmans barndoms autoritet – hans patriarkalske præstefar). På den anden side handler mange af Bergmans senere film om angsten for livet, som følge af far-

gudens død, som Maria Bergom-Larsson skriver i sin bog: *Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin*. Hun viser, hvorledes billedet af den fædrene gud mere og mere mister sin gyldighed, og efterlader sine personer i et eksistentielt intet, fra *Som i et spejl/Såsom i en spegel* (1960-61) over *Stilheden/Tystnaden* (1962) og frem til *Hvisken og Råd/Viskninger och rop* (1972), hvor præsten ved den døde søster Agnes dødsseng taler om livet »under en tom og grusom himmel«. Heller ikke kunstneren er for Bergman mere nogen autoritet. I en tidlig film som *Gøglernes aften/Gycklarnas afton* (1955) forherliges denne som martyr, i en senere film som *Passion/En passion* (1969) er han en kold intellektuel på linje med Allens intellektualistiske kunstnere.

Kvindeportrætter som selvportrætter

På den ene side er det sandsynligt, at instruktørerne ikke er upåvirkede af de landes kvindebevægelser og diskussioner om kvindeundertrykkelse og kvindefrigørelse, som de lever og arbejder i; på den anden side viser lakuner og skæve og ufuldstændige forklaringer i filmenes kvindeskildringer, at instruktørerne også er ude i andre ærinder i beskrivelsen af de kvindespecifikke problemstillinger. Dette viser sig ved en kritisk analyse af både *Høstsonaten* og *Rene Linjer*. *Rene Linjer* er en meget præcis analyse af forholdet mellem en dominerende, egoistisk og undertrykkende, kvinde, Eve, indretningsarkitekt, hustru til en sagførerægteemand og mor til tre døtre, og så disse tre døtre. Dette er den ene side af filmen. Den anden er, at der ikke gives nogen forklaring på moderens karakterstruktur, lige som filmen opstiller et positivt modstykke til hende i en umiddelbar, livsnydende og sanselig kvinde, Pearl, der bliver gift med Eves fraskilte mand. Hun kommer til at stå for alt det, som den intellektuelle og golde Eve ikke besidder. Denne modsætningsstruktur positiverer dels et problematisk kvindeideal, og den gør beskrivelsen af mor-datter relationen til et særtilfælde, men Woody Allen har (lige som i den foregående film *Mig og Annie* og den efterfølgende *Manhattan*) fået demonstreret sit had til det intellektuelle

mellemlags livsform. Filmen er således i sidste ende en *projektion* af dette had og dermed en projektion af en specifik Allen'sk problematik.

Til trods for de mange gode indsigter filmen rummer sker der det, som Susanne Fabricius skriver i sin gode anmeldelse af filmen i *Levende Billeder* (febr. 79), at »ved at overføre de forhadte egenskaber til kvinder opnår Woody Allen på en gang at gøre dem ekstra odieuse og at lægge dem bort fra sig selv«.

Ingmar Bergman lavede sin film om mor/datterrelationen omtrent samtidig som Allen lavede *Rene Linjer*. *Høstsonatens* styrke er, at den, i modsætning til *Rene Linjer*, formår at fremstille mor/datterrelationen som sådan som årsag til de to kvinders konfliktfyldte forhold. Men samtidig forholder Bergman sig ambivalent over for sin egen analyse, i sin skildring af moderen, den store pianistinde Charlotte. I filmens flash-backs, både i Charlottes og i datteren Evas erindringer, fremtræder beskrivelsen af Charlotte som en klar beskrivelse af konflikterne mellem en magtfuld kvinde, der ønsker at leve sit eget liv og ikke indskrænkes af morrollens snærende bånd, og en svigtet og jaloux datter. Men på filmens nutidsplan: når Charlotte skal forklare sin tidligere adfærd over for Eva, og når filmen viser hende alene i sit soveværelse, beskrives hun overdrevent hadefuldt og afstandtagende, som karrieresyg, mandligt penge kalkulerende og egoistisk.

I sidste ende kommer det dybt borgerlige kvindesyn som Bergmans produktion indeholder til at kolliderer med en bestemmelse af de frustrationer, som den kvinde der vælger mere end morrollen, afstedkommer og udsættes for. Et kvindesyn der har moderskikkelsen med stort M som ideal (som den frodige, æble-spisende amme/tjenestepige i *Hvisken og Råb*), som oftest som modstykke til den negativt beskrevne, narcissistiske kunstner. Og som det også kan læses ud af beskrivelsen af den kvindelige kunstner Elisabeth i *Persona* (1966) er der lagt yderligere afstand til de kvindelige kunstnere, idet de, som Maria Bergom Larsson skriver, repræsenterer et udpræget mandligt princip – i og med fortrængningen af moderskabet og *dermed* af kvindeligheden. I Bergmans konstante faderopgør og selvopgør bliver også hans kvinder projektfigurer, repræsenterende både den

idealiserede mor og den forhadte far.

Det gælder for de to andre fremhævede instruktører, Bille August og Claude Goretta, at deres film ikke er så personlige som hverken Bergmans eller Allens. De går i deres tematik bl.a. ud over deres egen klasseplacering: konflikten i *Jeg elsker dig* udspiller sig mellem damefrisørelven Beatrice og den studerende, overklassedrengen Francois, i *Honningmåne* udspiller den sig mellem fabriksarbejderen Jens og den af lavere middelklasse oprundne Kirsten.

Det der udløser den kvindelige konflikt og bevirker kvindernes sammenbrud, synes at være mødet med manden overhovedet – sammen med umuligheden af at kommunikere følelser. Og sammenbruddene er alvorlige: Beatrice ender som psykotisk patient på et hospital, Kirsten er i en kortere periode indlagt for en angstneurose. I skildringen af Beatrice viser Goretta, hvorledes denne stille kvindes identitet gradvis nedbrydes i ægteskabet som følge af de modsatrettede krav Francois stiller til hende. Han ønsker på den ene side, at hun ved at tage en uddannelse, klassemæssigt skal stige til hans mellemlagsintellektuelle stade. På den anden side beskriver filmen dette som kolliderende med hans implicitte ønske om at Beatrice skal garantere, at han uforstyrret kan studere, ved at være hans mor. *Honningmåne* viser, hvordan Kirsten bryder sammen og af sin mor presses til at forlade ægteskabet på grund af manglende evne til at formulere sine behov og manglende evne til at modstå det pres, som Jens ubevidst lægger på hende om at indgå i rollen som hustru i et forstadsparcelhuskvarter.

For begge instruktører repræsenterer kvinden den samfundsmæssige undertrykkelse og den hverdagslige elendighed stillet hermed i relief. Men dette medfører, at i begge instruktørers iver efter at lade kvindernes liv og psyke gå op i den almene elendighed, tenderer kvinderne, i disse meget pessimistiske og deterministiske film, mod blot og bart at blive ofre for en fjendtlig omverden og destruerende mænd. De psykiske mønstre, som virker sammen med yderverdenen i skabelsen af de kvindelige forståelsesformer, og dermed også i skabelsen af den måde hvorpå de reagerer over for deres omverden, bliver ikke begrebet og kan dermed ikke tematiseres. Den eneste brudflade findes negativt

udtrykt i det, at kvinderne krakelerer, i psykose eller angstneurose. Individualiteten går blot restløst op i socialisationens pervertering og deformation af menneskene.

2. Cassavetes og kunsten at lave film

Herefter vil jeg vende tilbage til John C, som på den ene side beskæftiger sig med de samme temaer og hvis film viser de samme symptomer, som de øvrige nævnte. Men som på den anden side ikke i samme grad er selvportrætter, end sige så deterministisk tænkende. Cassavetes dykker ned i de modsætninger i kvindebevidstheden og kvindelivet, som fastholder undertrykte positioner, men som også kan føre til selvkonstituering og selvbevidsthed.

Hvad det er der bevirker, at han i modsætning til så mange andre filminstruktører kan lave bevægende kvindeportrætter, der også bevæger sig, vil jeg anføre nogle synspunkter på i det følgende.

John Cassavetes er født i New York i 1929, søn af græske immigranter tilhørende det højere mellemlag. Efter en 1-årig uddannelse på N.Y. Academy of Dramatic Arts (1953) fik han forskellige roller på TV (bl.a. i Hitchcock's TV-film) og som film-skuespiller. Cassavetes lavede sin første, uafhængigt producerede, film, *Shadows*, i 1959, en overvejende improviseret film om storbyungdom, om storby-jazz og om raceproblemer, derefter to film lavede i kommercielle studier, *Too Late Blues* i 1962 og *A child is waiting* i 1963. Den sidste, som han ikke selv skrev manuskriptet til – en film om handicappede børn – blev han fyret fra af producenten. Og efter *A child is waiting* den række af film, som jeg allerede har omtalt.

Cassavetes betragter sig selv som en *uafhængig producent* (»Amerikas eneste succesfyldte uafhængige instruktør«), der selv har finansieret flere af sine film, bl.a. ved egen skuespiller-virksomhed, ex. i Polanskis *Rosemarys Baby*, og ved at lade sine skuespillere skyde deres penge i projekterne. En kvinde under indflydelse og de efterfølgende film har Cassavetes lavet på eget produktionsselskab.

På flere film er Cassavetes også *sin egen distributør* (»Alle der har været med til at lave filmen går ud og sælger den«), det vil sige, at skuespillerne både rejser rundt med filmene til festivaler og også promoverer dem ved biografpremierer.

Cassavetes nægter at arbejde i den kommercielle filmbranche, dels fordi han ikke vil indgå i dennes rationaliserede produktionsmåde, hvor man ikke optager den enkelte films scener i kronologisk orden, men af hensyn til budgettet hakker manuskriptet i småstykker, som han siger i et interview i *MacGuffin* 20. Og fordi han ikke vil være i stand til at koncentrere sig om optagelser på et sted, hvor der laves flere produktioner på en gang (»Jeg er ligeglad med de andres problemer. Det eneste der interesserer mig er mine egne« (*The filmdirector as superstar*, s. 77)).

Betingelserne for denne uafhængighed er, at Cassavetes arbejder med en fast skuespillerstab, af hvilken halvdelen er hans og Gena Rowlands familie i flere generationer, og af hvilken størsteparten af resten er gode venner (bl.a. Peter Falk, som spiller rollen som Nick i *En kvinde under indflydelse*). At familien bliver involveret i produktionen medfører da også en større accept af og forståelse for en total og nærmest sindssyg optagethed af de enkelte produkter (at det kan tage 4 års manisk stædighed at klippe *Faces* ex.).

Cassavetes er således på den ene side inkarnationen af en selvbevidst og selvmytologiserende kunstner. Skabningsakten er i sig selv sublim – og problemløs, og den er kun retfærdiggjort løstrevet fra samfundsmæssige sammenhænge: i 1970 skriver Cassavetes i forordet til bogudgivelsen af manuskriptet til *Faces*, om sine tekniske medarbejdere: »Disse folk arbejdede som død og helvede, hverken for penge eller for at blive berømte, men udelukkende for den fornøjelse der ligger i at skabe noget«. På den anden side arbejder han også seriøst politisk på at skabe nogle andre produktionssammenhænge, hvor relationen mellem producerende (skuespiller) og produkt (scene, akt, film) er ikke-fremmedgjort, og hvor produktionsprocessen er styret af kollektivt samarbejde: »Ved prøverne diskuterer vi tingene igennem i fællesskab, og det sker sommetider, at vi skriver sekvenser helt om. I de fleste film møder skuespillerne slet ikke hinanden. Jeg

har selv oplevet, når jeg har spillet med i en film, først bagefter at opdage at den eller den skuespiller også var med. I mine film mødes vi igennem flere uger før indspilningerne, om aftenen f.ex., og læser manuskriptet igennem sammen» (*MacGuffin* 20, s. 19). Og både Cassavetes og Gena Rowlands understreger i interviews, at de sammen diskuterer hvad der skal stå i dialogerne og sammen planlægger temaer for nye film, men at det dog er ham der laver det endelige manuskript.

Dette at alle er med i en kollektiv forarbejdningsproces, at Gena Rowlands har været med til at undfange ideerne i sine større roller (i *En kvinde under indflydelse* og *Opening Night*), og at skuespillerne i høj grad kan udtrykke sig på deres egne præmisser (i mimik, gestik osv.) – inden for rammerne af manuskriptet, er højst sandsynlige grunde til at kvindeskildringerne i de to nedenfor behandlede film er komplekse, fyldt med indre spændinger og spændende registreringer af kvindeliv, i den første film i forhold til familielivets rolletildelinger, og i den anden i beskrivelsen af den seksuelle identitets tvang og udfrielsen af denne.

3. En sammenbrudshistorie

»Hverken virkelig gale kvinder, eller kvinder, som bliver indlagt for indlært kvindeligt adfærd, er stærke revolutionære. Deres forståelse og adfærd er lige så svækket som dyb. Sådanne kvinder handler alene ifølge regler, som der ikke er nogen »mening« i og som står i modsætning til vores kultur. Deres adfærd er 'gal' fordi den repræsenterer et socialt magtesløst individs forsøg på at forene krop og følelse« (*Er I rigtig kloge*, s. 189). Citatet, som er oversat til dansk fra Phyllis Cheslers bog *Women and Madness*, kapitlet Asylums (Psykiatriske Hospitaler), udtrykker titelrolleindehaveren, Mabel Longhettis rolle, adfærd og udvikling i *En kvinde under indflydelse*. I analysen ser jeg Mabels adfærd og hendes reaktionsmåder over for sin mand, minearbejderen Nick, sin familie og sin nabo som en form for oprør. Denne problematik videreføres i Cassavetes' efterfølgende *Opening Night*, men her med meget videre handlemuligheder for den kvindelige hovedperson, skuespillerinden Myrtle Gordon. Hen-

des oprør antager da også en anden karakter, bl.a. grundet i de to kvinders forskellige samfundsmæssige placering.

Den kvindelige ambivalens

I en af de første scener i filmen om Mabel og Nick Longhetti kommer Nick efter nat- og overarbejde ved minen hjem med sit arbejdssjak for at få morgenmad, spaghetti, hos Mabel, og en af arbejderne præsenterer sig ved at sige »Jeg arbejder sammen med Nick«. Hertil svarer Mabel: »Jeg lever sammen med Nick«. Denne bemærkning fremstiller helt præcist Mabels situation og hendes opfattelse af sig selv; der er for hende en verden til forskel mellem at arbejde og at leve med Nick. Da en anden arbejder, som Mabel tidligere har været sammen med, præsenterer sig, kan hun ikke huske ham, men hun kan huske hans kone, som da også var til stede; Mabel hæfter sig ved de personer, der eksisterer i samme »rum« som hun.

I denne scene optræder Mabel som husmor og som Nicks kone; i filmens første scene, hvor hun sender børnene på week-end med deres mormor, ser man hende som mor. Mabel forsøger at være en god værtinde, small-talker med de tilstedeværende herrer, men overskrider også grænsen for den gode værtinderolle, idet hun dels, i sin iver efter at være så venlig og imødekomende som muligt, tilsyneladende kommer til at gøre nar af en af gæsterne, dels insisterer på at foretage nogen ting, de ikke har lyst til (hun opfordrer ihærdigt de trætte arbejdere til dans), og dels også iklæder sig en til lejligheden upassende morrolle, idet hun taler til hver enkelt af herrerne som til et barn.

I slutningen af filmen er der en tilsvarende spisebordscene. Den dag Mabel kommer hjem efter sit lange nervesanatorieophold har Nick inviteret gæster, og Mabel underholder den samlede familie med en tåbelig vittighed, med sin samlede brug af gestik og mimik. Bagefter begynder hun at tale om hospitalsbehandlingen (dette er det eneste sted i filmen vi overhovedet får at høre om, hvad der skete Mabel i de seks måneder der er gået, fra hun blev indlagt til hun kommer hjem igen), men Nick forsøger at stoppe hende ved at forlange, at man skal sludre – om vejret,

to om hvordan man har det, osv. De to scener – en før og en efter hospitalsopholdet – belyser de krav der stilles til hendes forskellige roller og viser hvor svært hun har ved at tilpasse sig dem.

I begge scener er børnene fraværende, men det er i forhold til dem, Mabel kan realisere sig selv, at hun kan bruge den »varme person«, som hun karakteriserer sig selv som. Sammen med børnene produceres den enhed af tidsløs behovsopfyldelse, hvis positive værdi hun selv udtrykker ved at sige til dem, at hun ønsker de aldrig vil »blive store«.

Tilbage til den første middagsscene: Kameraet viser os Mabel siddende for enden af spisebordet (husmoderligt glædende sig over at *de andre* spiser) med et skilt, hvorpå der står »Private« over hovedet – det hænger på en dør bag hende. Sammenhængen mellem Mabel og skiltet kan dels forstås som en varemærkning af hende, dels glorificerer det hende bogstaveligt talt. Billedet udtrykker ambivalensen i Mabels livssammenhæng: På den ene side kan hun kun udfolde sig og få følelsesmæssigt afløb for sine kvindelige værdier i forholdet til børnene (og – men i mindre grad – Nick), på den anden side må hun opleve, at de er begrænset til et ganske snævert område, det private område, kernefamiliesammenhængen, og herudover er udtryk for galskab. Denne ambivalens er det Mabel søger at ophæve med den gestiske og mimiske kommunikation, som hun bruger, men sproget misforstås både af Nick og af Mabels øvrige omgivelser; det blir opfattet som et neurotisk symptom.

Kvinderollen og mandsrollen

Mabels identitet er for det første uløseligt knyttet til hendes børn, uden hvis nærhed hun konstant føler savn, og over for hvem hun kun opfylder sine egne (sexuelle) behov med dårlig samvittighed. For det andet er hendes identitet knyttet til manden.

Følgende sekvens illustrerer Mabels afhængighed af børnene: Hun sender de tre børn på søndagstur hos sin mor for at kunne hygge sig med Nick, men bebrejder sig, straks da moderen er kørt afsted med dem, at hun lod dem drage af. På grund af savnet

af dem (og med intention om at lave et selskab for dem om eftermiddagen for at råde bod på sin dårlige samvittighed over at have sendt dem bort med mormoderen) drager Mabel dagen efter ud i trafikken for at hente dem ved skolebussen, og kameraet viser hende da som et stort forvokset barn: Hun bliver fotograferet i total og synes nærmest fortabt på den befærdede gade, vandrende utålmodigt frem og tilbage ved busstoppestedet, som et barn spørgende tilfældige personer på gaden, hvad klokken er. Det barnlige bliver yderligere understreget af hendes påklædning, kort kjole, små strømper og hestehale. Med sin infantile fremtoning synes hun totalt socialt utilpasset, men indgår i en harmonisk enhed med børnene, da hun spadserer med dem hjem og fortæller dem, at hun aldrig har lavet noget af værdi udover »dig. Jeg lavede dig og dig og dig«. Samværet med børnene tilfredsstiller hende også kropsligt, ex. når en af drengene giver hende massage og hun undrer sig over, at hænder føles så gode. Omvendt kan børnene også opfylde hendes konstante narcissistiske behov. Hun appellerer til dem ved at spørge dem om, hvordan de opfatter hende, og den ældste dreng Tony siger: »Du er smart og du er smuk, men du er også lidt nervøs«.

Denne verden af kropslig og følelsesmæssig nærhed er forbedt kvinden, og filmen viser dette i forhold til manden som en mangelsituation. »Jeg kender jo ikke mine egne børn«, siger Nick, da han sammen med en af sine arbejdskammerater skal med børnene til stranden. Han fremstilles som kejtet og uvant med børns behov lige som hans og vennens egne infantile oplevelsesmåder (glæden ved at arbejde med vådt sand, ex.) synes at blive hentet frem bag lag af fortrængninger.

Manden Nick fremstilles som fanget af sit arbejde, hårdt fysisk arbejde, mere end han fremstilles som uinteresset i intimsfærens problemer. På den ene side er det således et brud på et vandrør på hans arbejdsplads, som bevirker at han ikke når hjem til Mabel, den dag hun har sendt børnene på week-end. På den anden side er han mere angst for, hvordan Mabel reagerer på beskeden om overarbejdet end han funderer over, hvorfor hun måtte reagere som hun gør.

Filmene viser altså også mandsrollens samfundsmæssige bestemtthed; lønarbejdertilværelsen strukturerer Nicks forståelses-

former og behovssammenhænge som en følelsesmæssig deformation, hvor han hele tiden er i en latent aggressiv forsvarsposition over for anderledes behovsorienterede relationer. Til gengæld fremstilles han som tryk i sit mandlige fællesskab med arbejdskammeraterne.

Den gode husmor

I starten af filmen siger Nick til en af sine arbejdskammerater, da det viser sig at han ikke kan opfylde sin aftale med Mabel om en »kærlighedsnat«: »Mabel er ikke skør. Bare lidt for sig selv. Hun er ikke skør, så sig ikke det! Hun laver mad, syr, reder senge, skurer badeværelset. Hvad fanden er skørt ved det?« Mabels husmoraarbejde beskrives af Nick som en dagligt genkommende rutine, og dets udførelse er der netop ikke noget skørt i. Men så snart Mabel forsøger at overskride rutinens oplevede tvang, dagligdagens fastlåste husmoderlige mønstre og kontrollerede handlinger, er der noget galt. Når hun forsøger at bryde hverdagens tidsstruktur ved at opfordre de trætte arbejdere til sang og dans – i den første middagsscene; når hun opfordrer til uindskrænket driftsudfoldelse som til børneselskabet, hvor hun lader børnene boltre sig med udklædning i hendes og Nicks tøj, eller når hun, som i sidste scene, åbenlyst taler om sine drifter: hun opfordrer familien til at gå hjem med den begrundelse, at hun ønsker at gå i seng med Nick.

Nick reagerer i alle tre situationer aggressivt; første gang verbalt over for Mabel (»Get your ass down«) og anden gang ved at lade sin aggressivitet og angst forskydes på den udefrakommende, naboen hr. Jensen: Nick kommer hjem mens børnene løber rundt i hele huset iført mærkelige gevandter eller uden tøj, og mens hr. Jensen forgæves prøver at gøre Mabel det begribeligt, at han er bange for sine børns ve og vel, da hun »opfører sig lidt mærkeligt«. Nicks reaktion er at råbe til hr. Jensen at han skal forsvinde med sine børn, eller også »myrder jeg både dig og dine unger«.

Tredie gang anmoder han også Mabel om at hidse sig ned.

Hvad Nick (ubevidst) kommunikerer er et krav til Mabel om

at være den almindelige passive mor, husmor og hustru. Han har derfor indirekte skylden for Mabels følelse af identitetsløshed: hun ber Nick fortælle hende »hvad du gerne vil ha' jeg skal være og hvordan du gerne vil ha' jeg skal være. Jeg kan det hele«. Lige som han ikke har noget sprog at imødekomme hende med udover aggressioner, eller et infantilt ikke-artikuleret sprog som under den sidste middagsscene, hvor Nick i sin nervøsitet over den uvante situation og sin angst for at Mabel ikke skal være rask slæber hende ind i den mørke trappeopgang til husets 1.sal og ber hende om at sige »bebe«. Nick optræder her typisk klassespecifikt: konformt og sprogligt uformående, lige som der tydeligvis ligger afmagt og angst over for psykisk afvigende adfærd i hans reaktion.

Nicks og Mabels primære referencerammer er uforenelige, og da Nicks er den stærkeste, må Mabel tabe: Nicks forsvarsværn i forhold til Mabel er både arbejdskammeraterne (som han tager med hjem, da han har svigtet Mabel første gang, ved ikke at komme hjem til deres kærlighedsscene), lægen (da han har svigtet Mabel anden gang ved at tillade, at lægen lader hende indlægge), og vennekredsen (da han svigter hende tredje gang: Af angst for at være alene med Mabel, når hun kommer hjem fra sanatoriet og i stedet for at hente hende der, har Nick inviteret alle venner og al familie til fest).

Mabels forsvarsværn er børnene, som hun er symbolsk forbundet med gennem en »navlestreng«: da Nick vil have hende indlagt bruger hun regressionen som forsvar, idet hun kæmper for at komme oven på ad trappen til børnene. Men denne bevogtes af filmens onde heks, Nicks dominerende og jaloux mor: »Jeg kan ikke li' den kvinde ved trappen. Hun vogter den trappe. Oven på er mine børn og mit hjem«. Omvendt viser børnenes gentagne forsøg på at komme ned ad trappen til deres mor og hjælpe hende mod lægen og de overgreb, de føler bliver foretaget imod hende, at de også lades i stikken ved denne navle-båndsoverklipping.

Oprør som sygdom

Mabels mimik, hendes nervøse ansigtstrækninger, og hendes brug af hænder og arme, kan i denne scene, der fører til hendes indlæggelse, ses som et forskudt aggressivt forsvar mod forsøgene på at binde hende, bogstaveligt talt her at få hende anbragt på en psykiatrisk institution. Denne ageren ligger i forlængelse af Mabels øvrige kropslige udtryksformåen og skal som kommunikationsform ses både som en protest imod og et forsøg på at overskride indordningen af hendes person og hendes liv i en på forhånd struktureret dagligdag, hvor hendes kvindelige produktivkræfter (varmen, tætheden, nærheden i den aktive interaktion med børnene) må stride imod de gældende produktionsforhold (dagligdagens fastlagte arbejdsstruktur både i intimssfæren og i socialssfæren, sidstnævnte personificeret i Nick) (for at bruge Ulrike Prokops betegnelse, *Kvindelig livssammenhæng* s. 63 ff), hvis hun insisterer på at brede dem ud over sin totale livssammenhæng. Gør hun det blir hun betragtet som gal. Typisk for hendes oprørsforsøg er da også, at de henter deres indhold fra sammenhængen med børnene, hvor hendes kropssprog og hun ikke er gal, men »sød og sjov – og lidt nervøs«, som Tony udtrykte sig.

En reaktionsmåde der gentager sig flere gange, er *dansen* eller opfordringen til dans – som reaktion mod en fastlåsende husmorrolle (første middagsscene) eller en fastlåsende hustrurole: under den sidste middagsscene rejser Mabel sig op i sofaen for at danse, som reaktion på Nicks og den øvrige families krav til hende om at være almindelig, og som reaktion på Nicks dobbeltbundne holdning til hende: Han starter med at sige til hende at hun skal være sig selv, og når hun derefter er det, ber han hende om at beherske sig og ikke give for meget los.

Også *gestikken* blir af Mabel brugt i aggressivt øjemed, som oprør. Ex. udfører hun en fantastisk mimisk akt efter en telefonsamtale med Nick. Han ringer under børneselskabet, men smækker røret på, efter at Mabel har rost sig selv hektisk og i høje toner for sine evner til at bestride morrollen, og har berettet om det forvirrede skue omkring hende.

Men også når Nick lægger bånd på hende eller når husmorrol-

len gør det, opfører hun veritable pantomimer. Endelig kommunikerer hun gestisk i solidarisk enhed med børnene, som oprør imod voksne.

Eller hun bruger sin *fantasi* – danser »Svanens Død« og opfordrer børnene til at klæde sig ud i fantastiske kostumer for at kommunikere over kløften til naboen, hvis stivhed og reserveethed hun ikke synes at ville acceptere.

De mange forsøg på at ophæve ambivalensen i sin livssammenhæng kolliderer mere og mere med den faktiske realitet og dagligdag og ender reelt med sammenbruddet; nervøsiteten vinder over oprøret i Mabels kropsudfoldelse, men det sker vel at mærke først, da Nick *har* svigtet hende og har ringet til huslægen; da eksisterer grundlaget for hendes styrke til oprør ikke mere, bevidstheden om at være elsket.

»Så længe der bliver vasket op«

Tilsyneladende er intet forandret, da Mabel kommer hjem fra nervesanatoriet. Hun starter sine forsvars/oprørsforsøg igen, dels, som oven for omtalt, på grund af Nicks forsøg på at presse hende ind i en normeret rolle, dels på grund af familiens reaktion over for hendes følelsesmæssige udbrud. De viser både berøringsangst ved hendes kontaktforsøg og åbenlys frygt for at hun overskrider grænser og dermed viser tegn på sygdom.

Men i modsætning til de andre synes Mabel nu i ringere grad at være så narcissistisk omverdensafhængig. I kontrast til Nicks forsøg på infantil kommunikation, og i modsætning til Mabels tidligere behov for at fastholde børnene som små børn, synes hendes kærlighed til dem at være fritaget nogle tvangsmæssige træk. (»Kom herover Maria/Vil du gerne have at jeg skal komme?/Hvis du vil/Du vil gerne have det?/Hvis du vil/Okay, så bliver jeg her« lyder dialogen mellem Mabel og hendes datter, da Mabel skal sige goddag til børnene).

Filmen slutter med, at Mabel og Nick i fællesskab rydder op efter festen, og Mabel bemærker husmoderligt, at hun skal se at få købt noget mad. Ud fra denne sidste scene konkluderer den amerikanske filmanmelder, David Degener, i en god analyse af filmen i *Film Quarterly* (XXIX, 2, 1975-76), at der i hvert fald

er sket den udvikling igennem filmen, at Nick ikke vil sende Mabel tilbage til klinikken; det gør nemlig kun mænd, siger han ved at citere Phyllis Chesler, hvis koner »nægtede at fungere som husmødre ved at gøre rent, lave mad, passe børn og købe ind« . . . »De (mændene, m.a.) virkede mere villige til at acceptere ekstremt barnlig og uselvstændig adfærd hos deres koner . . . når der bare blev vasket op«.

Betingelserne for at blive gal

I samme analyse kritiserer Degener filmen for at reproducere tavsheden om sindssygdomme, der sædvanligvis, siger han med endnu et citat af Chesler, bliver »skubbet ud af syne, gjort til en skam, forrået, afvist og frygtet«. Han mener, at filmen hverken gør tilskueren klogere på, om en mand uden videre kan tillade sig at indlægge en kvinde, eller gir et indtryk af, hvordan kvinder blir »helbredt« på et psykiatrisk hospital. Filmen understøtter i sin udvælgelse af tema og i sin form Nick, mener Degener, når denne siger, at Mabel skal holde op med at snakke om hospitalsopholdet, og offentliggør ikke de kvindelige erfaringer. »*En kvinde under indflydelse* fortalte mig slet ikke noget om kvinder og sindssygdomme« konkluderer han. (Den samme kritik blev i læserbreve fremført mod filmen fra flere kvinder, da den kom op herhjemme).

Det tomme rum omkring den kvindelige hovedperson, som flere anmeldere altså kritiserer filmen for at indeholde, blir af Cassavetes markeret med et sort billede, hvorpå der med hvide bogstaver står »Seks måneder senere«. Denne afbrydelse af filmen indicerer, at Cassavetes godt er klar over, at der er noget han har undladt at beskrive, men den siger netop også, at det tilskueren ser er en film, der handler om *betingelserne* for at blive gal, der handler om mands- og kvinderoller og mandsspecifik og kvindespecifik produktion som værende ude af stand til gensidig behovsopfyldelse.

Under familiemiddagen reproducerer Mabel mekanisk gangen i den mekaniske strukturering af dagen på hospitalet: »De kommer ind hver morgen, og så giver de dig en sprøjte, og så tar

sygeplejersken dig med hen på wc'et, og så går du i terapien, og så gir de dig chokbehandlinger«. Når Nick derefter siger: »Hold op. Det er noget dumt noget at snakke om. Lad os nu have det rart«, så siger det kun noget om Nick og hans nærmest »vanvittige« angst for ukontrollable situationer. Det siger ikke noget om Cassavetes svigten i forhold til sin kvindeskildring.

4. Håbet

Der ligger tydeligvis også regressive træk i Mabels overperfektionistiske forsøg på at være en god mor og husmor. I analysen har jeg dog lagt vægt på at se de neurotiske træk i Mabels person som extroverte oprørsforsøg og hendes mimiske og gestiske kommunikation som forsøg på at etablere en kommunikationsform der kan tilgodese hendes behov. Det aggressive og handlingsorienterede der lå i Mabels sammenbrud bliver også en del af karakteristikken af den kvindelige hovederson i Cassavetes' sidste film *Opening Night*, som beskriver en kvindes selvkonstitueringsproces. Derfor har jeg sammenfattet analysen af denne film under overskriften Håbet.

I modsætning til Cassavetes' tidligere film foregår *Opening Night* ikke i familierummet, men på et teater, hvor der dog øves på og spilles et ægteskabsdrama mellem en mand og en kvinde. Men filmens hovedhandling er centreret omkring primadonnaen, Myrtle, og hendes identitetskonflikt, som kvinde i forhold til sine medarbejdere og som skuespiller i forhold til publikum. Hendes personlige udvikling er forudsætningen for den endelige udførelse af teaterstykkets ægteskabskonflikt; Myrtles identitet er således også hendes rolles identitet.

»Alle vil elskes«

Problemet for Myrtle er, at hun ikke kan identificere sig med den rolle hun skal spille på teatret, nemlig rollen som den midaldrende kvinde Virginia; »jeg nærer ingen illusioner om at være teen-ager«, siger hun, »men jeg er ikke parat til at spille bed-

stemødre.« Denne rolle er det hun kæmper for at ændre i filmens løb, ved hele tiden at afprøve den på publikum og ændre den under teaterforestillingerne i provinsen frem mod den endelige og rigtige premiere i New York, som vi oplever i slutningen af filmen. Det egentligt problematiske for Myrtle er, at i og med gennemspilningen af rollen som midaldrende, vil publikum fremover identificere hende som midaldrende kvinde. Hun vil da blive puttet i en ganske bestemt bås, som vil indebære, at hun må sige farvel til at spille Kvinde og Sexuelt Væsen – den rolle hun tidligere har været identisk med. En sådan ændring af sin status i forhold til publikum blir af Myrtle, som hun ser handlingen i den aktuelle opførelse, opfattet som et »tab af min magt som kvinde«. Stykket indeholder for hende »ydmyselser« og indeholder ikke »hope«.

Problemet er altså på en gang at skulle spille bortfaldet af sexualværdi, men også at skulle opleve det i forhold til det publikum, i hvem Myrtle spejler sin egen værdi, når stykket ikke samtidig gir hende mulighed for at sætte nogen positiv identitet i stedet. Publikum er normsættende – når Myrtle vægrer sig ved at spille dette tab af magt som kvinde, så hænger det sammen med, at tabet også bliver hendes eget tab.

Ved hjælp af teaterspillet i fiktionen kan Cassavetes altså belyse en kvinderolle og det fundament den hviler på uhyre komplekst. Dens indhold, ungdom og sexualværdi, får sin afslutning i og med tidens fylde og derefter er det egentlige liv forbi, som manuskriptforfatterinden Sarah mener, når hun taler om Myrtles rolle: »Det er for sent; den kvinde er lige som dig og mig« – det er for sent at lave om på noget, at forlange selvopfattelse, når »den unge pige i os« er død. Men rollens ophør er også ophør af identitet overhovedet, i og med at identitet er så tæt forbundet med voyeurisme og objektgørelse: Publikum og mændene er spejl for Myrtles dobbelte markedsværdi. Slaget, som Myrtle i stykket skal modtage af sin samlever, og som tvinger hende i knæ, er igen ikke bare et udtryk for at stykkets Virginia spiller fallit, men opleves af Myrtle som hendes egen knæsættelse; deraf de voldsomme forsøg på at undgå det.

Filmen visualiserer i og med sin teateriscenesættelse den dobbelte bestemmelse af den sekundære narcissisme, som også Ulri-

ke Prokop drager frem (*Kvindelig livssammenhæng*). Den kvindelige skuespiller er på en gang billedet på den oprindelige primærnarcissistiske enhed, i sin enhed af tilbød stjerne og rolleindehaver på scenen, og den sekundære narcissismes tomhed derigennem at fylden bestemmes af tilskuerne. Når Myrtle i starten af filmen siger til det publikum, som kameraet først panorerer hen over ved en af provinsforestillingerne, at »alle vil elskes«, så er det nærmest en eksistentiel sandhed for hende. Men det gode ved filmen er altså at den netop tematiserer problemkomplekset i dets kvindespecificitet.

Reelt erkender Myrtle, at hun ikke er ung mere og ikke kan spille det samme seksuelle spil som før; *hendes* søgen går da ud på at finde en måde at spille Virginias rolle på, og dermed en måde at forme og leve *sit* jeg på, der har som resultat, at hun ikke fornædres i kønsspillet som følge af en ikke-identitet.

»Jeg har denne her døde pige«

'Nancy' figurens fremtræden og destruktion afspejler Myrtles krise. Nancy er i første omgang en af Myrtles mest ivrige fans, som blir kørt ihjel af en bil lige efter en af Myrtles forestillinger. Myrtles oprøres voldsomt af hændelsen, og derefter begynder Nancy at optræde i Myrtles fantasier, først som en fortrolig veninde, senere mere og mere aggressivt.

Figuren er dels et symbol på en del af Myrtles jeg, og den fremstiller Myrtles psykiske krise som en alvorlig jeg-svækkelse, idet fantasifiguren bliver en reel del af Myrtles virkelighed; i *sit* sidste alvorlige opgør med Nancy opfører Myrtle sig som om denne var en reelt eksisterende person. Nancy forestiller det billede, Myrtle har haft af sig selv, men som ikke mere er tilstrækkeligt: den unge pige for hvem »følelserne lå lige på overfladen«, for hvem livet er driftsudfoldelse og for hvem teatret er een erotisk sammenhæng (»Jeg elsker sex – det er teater – som sex med folk«, siger Nancy). Denne døde pige »har« Myrtle, som hun mumler til den lille kreds omkring sig, instruktøren Manny, manuskriptforfatteren, den ældre kvinde Sarah og medskuespilleren Maurice. Sætningen udtrykker dels det udvendige, men alli-

gevel forbundne forhold til pigen (»jeg har . . .«), og dels at pigen er død, fortidig – i Myrtils livshistorie. Første gang Myrtle møder 'Nancy' i sit påklædningsværelse er mødet harmonisk og håbefuldt. Myrtils ansigt ses helt tæt på kameraet i et sløret fotografi, der gør ansigtet nærmest fladt. Derefter klippes til pigen og så til et nærbillede af de to kvinders hænder, der møder hinanden. Til sidst klippes mellem kvindernes ansigter, der intenst opstemt stirrer på hinanden – ingen af dem siger noget). Allerede næste gang de mødes forløber det mindre harmonisk; ved det tredje og fjerde møde er 'Nancy' udtalt aggressiv, men hun bliver til sidst overvundet og slået ihjel af Myrtle, i en symbolsk aktion, hvor Myrtle går til angreb på et hotelmøblement.

Forløbet illustrerer den psykiske bearbejdning og opløsning af Myrtils konflikt idet det endelige mord på 'Nancy' skal ses som en *indoptagelse* af denne/af det unge jeg i Myrtils personlighed, sådan at det nu bliver et forhistorisk, men altså ikke fortrængt led i det jeg, som nu er nået til en realitetsbetonet erkendelse af sig selv og dermed også til en overskridelse og aflægning af forhåndsstrukturerende, krævede kønsrollemasker, hvad Myrtils efterfølgende udførelse af Virginias rolle indikerer. At 'Nancys' adfærd er så aggressiv skal ses som en psykologisk bekrivelse i symbolsk og billedlig form af Myrtils angst for at den unge pige/det unge jeg ikke skal lade sig indoptage, at 'Nancy' og dermed det driftstyrede jeg vil vinde.

Til den indre kamp mellem de to kvinder svarer på det ydre plan Myrtils forsøg på at bekræfte sig selv som elsk-værdig, i forhold til Manny og i forhold til Maurice. Sidstnævnte er især en udfordring, fordi han åbenlyst har nægtet at tilfredsstille Myrtils sekundære narcissistiske behov. Han har tilsyneladende tidligere været Myrtils elsker, men da hun stærkt oprevet over sin fans død ber om, at Maurice følger hende op på hotelværelset og dér tilbyder ham en drink, siger han: »Du er ikke en kvinde for mig mere, du er en professionel« (skuespiller underforstået). Da Myrtle senere kommer op i hans lejlighed for at diskutere teaterstykket med ham (det er Maurice, der spiller hendes mand i stykket) afviser han hende også. Manny derimod opfatter både Myrtle som »den bedste skuespiller« og som en »forførende, erfaren, spændende kvinde, som jeg finder umådelig attraktiv«.

Han prøver at forstå Myrtles problem, men står magtesløs over for det. Han kan ikke engang forstå kvinden i stykket, siger han. Han prøver således dels at hjælpe hende ved at bekræfte hende i forhold til rollen, og bekræfter hende som kvinde i og med sin erotiske forholden sig og sit erotiske forhold til hende. Men han kan ikke hjælpe hende, idet han står i samme midalderens problem som hun; Manny fortæller som en trøst Myrtle om en 19-årig pige, som han havde en affære med og som forlod ham, fordi han var for gammel, og som også var ligeglad med Mannys forhistorie i forhold til den øjeblikkelige præstation. »Hele mit livs arbejde gik hun i seng med«, siger han bittert konstaterende.

Manny vedbliver at være den passivt lidende over sin tabte værdi som mand. For ham er tilbage at udføre det job, han ikke kan lide mere. Men Myrtle sejrer, i mere end en forstand.

»Vinder hun eller taber hun« spørger Myrtle Manny, da hun ønsker at diskutere rollen med ham under et besøg han aflægger på hendes hotelværelse. Men Myrtle op-hæver spørgsmålet i den endelige udførelse af skuespillet på premiereaftenen, ved at opløse kønsrollemaskerne og etablere et underfundigt spil mellem sig og Maurice som to lige-værdige partnere; et spil som Maurice også – omend modstræbende – tvinges til at deltage i, således at Myrtles triumf er dobbelt. Hun etablerer en egen identitet og etablerer en menneskeværdig omgangsform overhovedet – her på scenen, men også i forhold til virkelighedens Maurice, der ellers stædigt forsøger at fastholde hende i den gamle rolle ved under spillet at gentage de undertrykkende replikker, der er sagt på og bagved scenen i forbindelse med prøverne. Her på scenen *gennemspilles* altså et udviklingsforløb, der i sit væsen handler om at gøre historien til en integreret del af personligheden; den bliver og er ikke mere blot et overflødigt element i forhold til et nutidigt driftstilfredsstillelsesbehov. »Bag maskerne er de helt andre personer, som de dårligt selv kender, men som kan erkendes og bringes til live igen«, skriver Peter Kirkegård i sin anmeldelse af *Opening Night* i *Levende Billeder* (6, 1979).

Narcissismen som livsvilkår og som bane er hermed overskredet i og med etableringen af en sproglig og gestisk kommunikation, der er rolle op-hævende og dermed fundamentalt overskriddende. Og som sagt – i dette spil er Myrtle stjernen, hvilket

pointeres ved, at det er Maurice der falder omkuld under deres leg, lige inden tæppet falder.

Kvinden og kunsten

Både formmæssigt og indholdsmæssigt tematiserer filmen forholdet mellem kunstneren og hans/hendes publikum, og den handler da også om kunsten. Således belyses enheden i Myrtles problem foran og bagved scenen kunstnerisk igennem *selvspejlingen* bag ved scenen (i påklædningsværelsets spejle især) og *spejlingen i publikum* på scenen. De mange billeder af Myrtles ansigt filmet igennem et spejl op til den afgørende konfrontation med 'Nancy' indikerer det ikke-autentiske i Myrtles øjeblikkelige tilstand. Et smukt billede af Myrtle og Manny i spejlet i hendes påklædningsværelse inden en forestilling (efter at de tilsyneladende har været i seng med hinanden) er netop i al sin stiliserethed et udtryk for det billede Myrtle *ønsker* at se af sig selv, og som vi, biograftilskuerne, derfor også kun kan se som et fladt billede i et spejl. Konflikten i Myrtle mellem den reelt eksisterende og den fantaserede 'Myrtle' i 'Nancy' billedet er markeret i en scene med Myrtle foran toiletbordet, hvor hun fotograferes direkte i ultranær, sådan at billedet fremstår groft og i mørke farver; derefter klippes til et billede af Myrtle i spejlet, som da bliver lyst, lidt udflydende og sløret – og straks efter optræder 'Nancy' i billedfeltet.

Til Myrtles forsøg på at indoptage Nancyskikkelsen og ikke leve hende, hører hendes natlige selvdestruktive forsøg på Sarahs soveværelse på hotellet; hun banker sit hovede mod dørkarmen, samtidig med at hun siger: »Jeg vil gøre det her mod mig selv«. Handlingen skal ses som et forsøg fra Myrtles side på at gøre sig uattraktiv, for dermed at undgå at spille/skulle spille objekt, men som et ydre, ikke radikalt og blot destruktivt forsøg. Nogle *tilsvarende* ydre handlinger foretager hun på scenen, idet hun under opførelserne forsøger på at træde uden for stykkets fiktion.

Dagen efter forsøget med dørkarmen ankommer Myrtle, iført kæmpesolbriller for at skjule det ophovnede ansigt, til en restau-

rant, og lige som tjeneren siger til hende, at hun »ser fortryllende ud i dag«, således er publikum blot uforstående over for Myrtles forsøg på at opløse dets umiddelbare indlevelse i skuespillet, blandt andet ved direkte at henvende sig til det og sige, at »vi må aldrig glemme, at det her kun er et teaterstykke«. Myrtle har ikke etableret nogen kontakt til publikum i hverken det ene eller det andet tilfælde. Tjeneren ser hende i bogstavelig forstand ikke i en ændret, tilredt skikkelse, og den ændrede skikkelse Myrtle skal optræde i på teatret, ønsker hun ikke, at publikum skal identificere hende med, lige som hun omvendt heller ikke ønsker, at publikum skal identificere sig selv med den. Ophævelsen af kunstillusionen på scenen er altså heller ikke nogen løsning for Myrtle. Hun tror på den indlevende kunsts muligheder og kæmper for opretholdelsen af liv og kunst i sig selv.

Hvad Myrtle da ønsker – og opnår – er etableringen af en identifikation fra hende til publikum, som rækker langt ud over den narcissistiske selvspejling, og hvad filmen viser igennem kunstneren Myrtles spil er, at den store (kvinde)-kunst kan kommunikere direkte og op-løftende til publikum, og at den kan etablere en overskridende kollektivitet og samhørighed, som hverdagslivet ikke kan etablere. Denne opfattelse skaber filmen ved under Myrtles store præstation på premiereaftenen at klippe til Dorothy, Mannys kone, der med et udtryk af befrielse og opløftelse følger Myrtle på scenen. Manny og Dorothy, og især sidstnævnte, synes låst fast i en kedsomhedens udsigtsløshed: »Du taler, jeg sover« siger Dorothy desperat grinende til Manny under en scene på deres hotelværelse, hvor Manny taler til hende om det kedsommelige i sit arbejde. Dorothy er blot den beskæftigelsesløse skygge til Manny, og er heller ikke direkte i kontakt med Myrtle. Men her fra scenen kan der etableres en egentlig forbindelse mellem dem, og Myrtle kan i sin fulde kvindelighed stå som et symbol for Dorothy på muligheder for meningsfylde og styrke.

5. Afslutning

Cassavetes' familiesammenhænge er hovedsageligt klaustrofo-

biske, destruerende og selvdestruerende. Først i *En kvinde under indflydelse* tematiseres overhovedet muligheden af at sætte sig imod disse sammenhænge, idet Mabel forsøger en udadvendt, ikke sproglig, men kropslig systemoverskridelse, der dog vendes imod hende selv. Den modsætning, at familien for Mabel på den ene side (om ikke fuldt) gir muligheden for nærhed og varme, men at hun samtidig også blir gal af den, kan Cassavetes ikke opløse og han forlader med sine næste to film intimsfæren.

Når Myrtle kan komme ud på den anden side af sit sammenbrud, så er det fordi der for Cassavetes ikke er indbyggede grænser for hendes selvkonstituering. Myrtle kan bearbejde sine egne indre modsætninger, fordi de samtidig er bundet til hendes arbejdsmæssige identitet som skuespiller. Hun kan bearbejde sin ydre verden, fordi hun er en dygtig kunstner, og dette er både årsag til og afhængigt af bearbejdningen af den indre verden. Arbejdet bliver således bæreren af den positive identitet, om end filmen antyder, at dette er sket på bekostning af nærmere familierelationer.

Og der står Cassavetes nu, med en produktion båret af kritik af en kernefamiliestruktur, som han selv er bundet til, og hvis roller han qua sit generationsmæssige tilhørsforhold ikke kan finde noget alternativ til, og – som (foreløbig) løsningsmodel herpå en selvgyldig kvindeidentitet defineret i forhold til et (kunst)arbejde, som har udgrænset de positive værdier, som Cassavetes mener kernefamiliesammenhængen har. Ligeledes er han endt med nogle patetiske mandsportrætter (Manny i *Opening Night* og Cosmo i *Mordet på en kinesisk bookmaker*), som ikke har styrken og den visionære fantasi til at skabe den nødvendige basis for forandringer, som *Opening Night* antyder, at kvinderne har: fællesskabet.

juni, 1980

Litteraturliste

- Bergom-Larsson, *Bergman och den borgerliga ideologin*, Pan 1976.
Bergman/Bergman, Rhodos 1971.
Bergman, specialektion om, *Kosmorama* 137, 1978.
A conversation with John Cassavetes, Columbia College, Chicago, 1975.
Degener, David: *Director under the influence*, Film Quarterly 29,2/1975-76.
Fabricius, Susanne: *Rene Linjer, Levende Billeder*, februar 1979.
Gelmis, Joseph: *The filmdirector as superstar*, Doubleday, 1970.
Interview med John Cassavetes: *MacGuffin* 20, 1976.
Kirkegaard, Peter: *Opening Night, Levende Billeder* 6, 1979.
Ulrike Prokop: *Kvindelig Livssammenhæng*, GMT 1978.