

Tine Andersen

Omkring *Else Kant*

I foråret 78 viste dansk TV ikke mindre end to stykker dramatik - produceret for Danmarks Radio af kvinder, der i deres produktioner klart fik demonstreret deres kvindepolitiske holdning og intention. Jeg tænker her på *Else Kant* skrevet af Kirsten Thorup og instrueret af Line Krog og *Er det løgn hva' jeg si'r* skrevet og instrueret af Mette Knudsen og Elisabeth Rygaard. *Else Kant* blev sendt over to aftener i januar og *Er det løgn hva' jeg si'r* på en aften i februar.

Man kan godt undre sig over, at den nye kvindebevægelses aktiviteter - der trods alt har været igang i 8-9 år - først nu sætter sig spor i TV's dramatiske produktioner, især når man betænker, hvilken strøm af kvindekunst der er kommet frem i de senere år. Men på dette som på alle andre områder må man huske på, at DR aldrig har set det som sin opgave at fremme den alternative kunst- og kulturproduktion, snarere tager institutionen sin opgave som beskytter af den etablerede kunst særdeles alvorligt. De summer, der er ofret på *Else Kant* og *Er det løgn hva' jeg si'r*, er dråber i havet ved siden af de beløb, det har kostet at filmatisere f.eks. *Fiskerne* og *Ludwigsbakke*, og DR finder det stadig langt mere væsentligt at transmittere Det kgl. Teaters Holbergforestillinger frem for transmissioner af f.eks. Solvognens opførelser på Christiania.

Såvel *Else Kant* som *Er det løgn hva' jeg si'r* er som sagt skrevet og instrueret af kvinder. Begge stykker har kvindelige hovedpersoner, og i *Else Kant* er de kvindelige personer langt i overtal. Endvidere er begge stykker koncentreret om at vise et kortere eller længere uddrag af en kvindes livshistorie, udformningen af hendes bevidsthed og hendes oplevelser af kvindeundertrykkelsen i dens forskellige former. Om *Er det løgn hva' jeg si'r* i lighed med *Else Kant* ender med et oprør mod undertrykkelsen kan diskuteres, men i filmens sidste sekvens følger kameraet Jytte, der kører afsted med familien, mens man på lydbåndet hører en stemme gentage spørgsmålet: »Hvad mener *du* egentlig, Jytte?«. Filmen kan dermed ses både som et forsøg på en påvisning af og dermed bevidstgørelse om undertrykkelsens åbenlyse og skjulte former og som en opfordring til såvel hovedperson som seer om at overveje og diskutere denne undertrykkelse.

Begge stykker imødekommer dermed de krav og ønsker, der er fremsat mange steder fra, om at kvinder i højere grad præsenteres for deres egne kvindespecifikke erfaringer og oplevelser i vores massemedier. Kritikken af de mandsdominerede udsendelser i radio og fjernsyn har i de senere år været udbredt, og

den førte sidste sommer til en generel diskussion i Radiorådet om kønsroller i DR. Når man hører, at generaldirektøren efter denne debat konkluderede, at de tilfælde af diskrimination mod kvinder, der var påvist i udsendelserne, »nok skyldtes manglende *agtpågivenhed* hos DR's medarbejdere«, og at en sådan agtpågivenhed helt sikkert ville være til stede i fremtiden, så kan man nok ikke forvente, at DR's holdning til kvindepolitikken bliver væsentligt ændret fremover.

Jeg mener imidlertid også det er vigtigt at gøre sig klart - bl.a. når man betragter resultaterne af en sådan radiatordebat - hvor i samfundet ændringen af kvindens situation og kampen mod kvindeundertrykkelsen reelt finder sted. En ændring af massemediernes udseende finder nemlig ikke sted på baggrund af en enkelt radiatordebat eller to, den finder kun sted i sammenhæng med og som et produkt af de faktiske ændringer, der sker i det samfundsmæssige liv, og det vil nærmere bestemte sig de ændringer, der finder sted i forbindelse med den nye kvindebevægelses aktiviteter i basisgrupper og partier, på arbejdspladserne og på det forskningsmæssige område. Såvel Mette Knudsen og Elisabeth Rygaard som deres hovedperson Litten Hansen har siden begyndelsen af 70'erne haft en tæt tilknytning til den nye kvindebevægelse og universiteternes kvindeforskning, og Kirsten Thorup og Line Krog har i deres produktion af *Else Kant* haft et samarbejde med kvindelige forskere, der har arbejdet med Amalie Skrams to romaner. Uden denne tilknytning havde det ikke været muligt for de to forfatter- og instruktørpar at give en så indgående skildring af kvinders livs- og opvækstvilkår. Helt konkret kunne man jo prøve at forestille sig, hvad der var kommet ud af det, hvis DR havde bedt f.eks. Klaus Rifbjerg om at lave en dramatisering af *Professor Hjeronimus* og *På Sct. Jørgen!!!* Der er ingen tvivl om, at der i hvert fald var kommet noget ganske andet ud af det, end det der nu foreligger.¹

Har man gjort sig dette sammenhæng mellem de to TV stykker og den nye kvindebevægelse klart, bliver det også muligt at se stykkernes mangler og »huller« som mangler, der også kendetegner den nye kvindebevægelse. Manglerne ved *Else Kant* skal jeg vende tilbage til nedenfor; i forbindelse med *Er det løgn hva' jeg si'r* synes jeg, det er et problem, at hovedpersonen Jytte ikke fremstår som nogen helt realistisk og troværdig person. Hun er forsøgt skildret som en typisk arbejderkvinde, der er vokset op på landet i fattige kår, har været ekspeditrice i København, og som senere er blevet gift med en mekaniker. Elisabeth Rygaard og Mette Knudsen har dermed forsøgt at gå udenfor det mellemlagsmiljø, de selv og de fleste af kvindebevægelsens medlemmer har deres baggrund i. Dette betyder, at Jytte bliver en arbejderkvinde, som de to forfattere *forestiller sig* at en sådan ser ud. Præcise og autentiske erfaringer om det har de ikke, og dermed bliver Jytte en postuleret skikkelse. Dette skal ikke primært forstås som en bebrejdelse mod de to forfattere, da jeg faktisk mener, at deres film re-

præsenterer noget af det mest spændende, der længe er blevet præsenteret i dansk TV. Det skal derimod understrege og tydeliggøre den vidensblokering, der optræder hos 70'ernes mellemlag, hvorfra også den nye kvindebevægelse har rekrutteret sine medlemmer. Hvilke ting, der har været bestemmende for arbejderkvinders og kvinder som Jyttes udvikling og bevidsthed, kan man kun læse sig til på et meget *abstrakt* og *generelt* plan, en *realistisk* fremstilling derimod kræver enten et meget tæt og længerevarende samarbejde mellem de forskellige grupper af kvinder eller også kræver det, at kvinder fra arbejderklassen selv medvirker ved udarbejdelsen af produktionerne.

I det følgende vil jeg koncentrere mig om *Else Kant*, om de intentioner der har ligget bag dramatiseringen af Amalie Skrams to romaner, om resultatet og om perspektiverne i en sådan dramatisering. I denne forbindelse vil jeg godt understrege det »svære« i at behandle en film, hvor man hverken er i besiddelse af manuskript eller drejebog. Selve analysen af, hvad det er, filmen udsiger i tekst og billeder, må derfor sammenholdes med mine egne *subjektive* oplevelser som seer. Det betyder, at min tolkning og vurdering af filmen nødvendigvis er styret af disse subjektive oplevelser. Andre kan meget vel have oplevet bestemte sider af filmen i stærkere eller svagere form, end jeg har, hvilket må få indflydelse på den endelige bedømmelse af filmen. Det følgende må altså ikke opfattes som analysen eller vurderingen af *Else Kant* men blot som et bud på samme.²

De to romaner

Om din hovedperson Else Kant siger Kirsten Thorup d. 13.1.78 til dagbladet Politiken: »Det er klart, at jeg har gjort hende mere handlende, (end Amalie Skrams Else Kant) jeg har måttet skrive scener til for at dramatisere, hvad der foregår i hendes hoved«. Og sammesteds siger hun om Else Kants udvikling: »Hun oplever at hun, fra at have et privat psykisk problem begynder at se det hele i en social og politisk sammenhæng«. Om denne udvikling i hovedpersonen også bliver tydelig i filmen, skal jeg vende tilbage til, først vil jeg imidlertid kort anføre tre betydningsfulde ting fra Lise Busk-Jensens analyse af *Professor Hjeronimus* og *På sct. Jørgen*.

Lise Busk-Jensen viser for det første i sin gennemgang af de to romaner, at det psykiske billede af Else Kant er temmelig sammensat. Else Kant er hos Amalie Skram fra begyndelsen til enden splittet i hustru/mor/kunstner rollen og splittet mellem de forskellige psykiske krav, disse roller stiller til hende. I sammenhæng hermed viser Lise for det andet, at Amalie Skrams hovedperson *ikke* får løst denne konflikt, men snarere forsøger at fortrænge den ved at hengive sig udelukkende til hustru/mor rollen. Problemerne med kunstnerrollen la-

der hun dermed ligge. Denne »løsning« hænger for det tredje sammen med Lises påvisning af fraværet af alternative løsningsmuligheder på Else Kants problemer.

Amalie Skram får dermed tegnet et billede af en kvinde, der er fastlåst i en modsætningsfuld situation, og som ikke kan finde nogen udveje for at løse de psykiske modsætninger, der gør hende syg. At denne skildring var realistisk viser en lang række lignende skildringer af datidens kvindelige forfattere. Økonomisk var det umuligt for en kvinde at leve af at være kunstner, ligesom lønnen i de fleste kvindeerhverv lå et godt stykke under eksistensminimum, og også psykisk var det næsten umuligt for kvinderne at opvise den fornødne styrke til udelukkende at satse på kunstnerhvervet og samtidig fortrænge følelsesmæssige og seksuelle behov - hvilket var nødvendigt i forhold til den daværende borgerlige moral. Jeg ser hermed Amalie Skrams to romaner som *historiske* vidnesbyrd om, hvor modsætningsfyldt og fastlåst kvindens situation var i slutningen af sidste århundrede.

Fra bog til skærm

Hvis en sådan beretning i dag skal kunne anvendes og samtidig være meningsfuld i forhold til vores situation som kvinder, må man, så vidt jeg kan se, opstille mindst to krav til behandlingen.

På den ene side er det vigtigt, at den historiske samtid fastholdes. Dvs. at filmen må klargøre hvordan kvinders situation var dengang i familie og samfund. Den må vise, hvordan kvinder også dengang blev syge af de modsætningsfyldte krav.

På den anden side må behandlingen også indoptage den ændring, der er sket i kvinders situation siden da, og den må samtidig pege på den dynamik, der ligger bag den ændrede situation.

Hvis en skildring af Else Kant skal have en kvindepolitisk funktion i dag, må den både vise, at undertrykkelsen af hende også handler om undertrykkelsen af os i og med at det borgerlige kapitalistiske samfund, som betinger vores undertrykkelse, netop i 1890'erne brød igennem for alvor, og den må også vise, hvordan det har været og er muligt for os at påbegynde en rejse bort fra Else Kants håbløse situation.

Ovenfor har jeg gennem min fremhævelse af henholdsvis Kirsten Thorups og Amalie Skrams opfattelse af deres respektive hovedpersoner allerede antydnet nogle ret væsentlige forskelle mellem de to Else Kant'er. Hvordan disse forskelle bringes frem, skal jeg nu forsøge at vise.

Else Kant

Den ydre handling i filmproduktet følger i store træk de to romaners forløb.

1. del *Hustruen* indledes med en lang sekvens fra ægteparret Knud og Elses hjem. Vi følger Else i hendes forskellige gøremål, først og fremmest som *hustru* i forhold til Knud, som *mor* i forhold til sønnen Tage og som *kunstner* i forhold til malerierne. Hun skildres endvidere som en kvinde fra et socialt bedre stille lag. Hun har barnepige til Tage og en stuepige til at klare det huslige. I denne indledende sekvens tegnes et billede af en kvinde, der har svært ved at leve op til de krav, der stilles til hende som hustru og mor i familien. På Knuds foranledning indlægges hun på 6. afd. på Kommunehospitalet hos professor Cornelius. Efter et ophold her, der skildre ret indgående i filmen, beslutter Cornelius, Knud og Elses huslæge i fællesskab, at hun skal overflyttes til Sct. Hans.

I 2. del *Søstrene* følger vi først Else på den lange køretur til Roskilde - betydningen af denne skal jeg vende tilbage til, og i resten af filmen følger vi hendes ophold her, hendes forhold til personalet og de øvrige patienter, hendes kamp for at overbevise læger og sygeplejersker om, at hun ikke er syg og hendes sluttelige afsked med stedet bragt istand ved hjælp af veninden fru Hein.

På trods af lighed i ydre handling bliver indholdet af *Else Kant* temmelig anderledes end indholdet af de to romaner. Forfatter/instruktør har udeladt forskellige personer og givet andre en større plads, og de har flyttet personer og hændelser fra 1. til 2. del og omvendt. Dette har de gjort for tydeligere at kunne understrege det bærende element i dramatiseringen nemlig *kontrasten* og det dynamiske udviklingsforløb mellem 1. og 2. del.

Når man skal undersøge, hvad en film udsiger, er der mange flere ting at tage højde for end der er, når man analyserer et stykke skrevet litteratur. Handling, persontegning, værdier osv. beskrives ikke ved ord alene. Også billederne og det vil sige kameraindstilling, belysning, farvekombinationer m.m. udsiger bestemte ting, ligesom forholdet mellem billede og lyd også giver en ganske bestemt mening. Til forskel fra den skrevne tekst formår filmen at bearbejde flere af modtagerens sanser, og i kraft af den fastlåste situation modtageren er placeret i - teksten kan ikke lægges væk for at blive taget frem igen senere - bliver det muligt for filmproducenten at give seeren nogle stærkere og mere bestemte psykiske og sansemæssige associationer og oplevelser.

I *Else Kant* er det primært *kontrasteringen*, der er bragt i anvendelse. På det indholdsmæssige plan kontrasten mellem sygdom/død og helbredelse/liv og mellem mænd/autoritet/magt/undertrykkelse og kvinder/kollektivitet/oprør. På udtrykssiden er det kontrasten mellem mørke og lyse farver, nat og dag, sol og gråvej, lukkede rum og åbne rum osv.

Disse kontraster fungerer på et generelt plan mellem 1. og 2. del, i 1. delen er det imidlertid ikke så meget kontrastering, der er brugt, som det er forstærkelse.

Ligesom Else gennemgår en udvikling i løbet af 1. del fra at være »ude af balance« til at være på randen af galskab får seeren en oplevelse, der starter med let utilpashed ved at se Else Kant i hjemmet og som udvikler sig til en oplevelse af psykisk tortur og psykisk udmattelse i løbet af skildringen af opholdet på 6. afd.

Jeg ser dermed 1. delens skildring af Else Kant i familien og på 6. afd. som beskrivelsen af to situationer, der har væsentlige lighedstræk men hvor undertrykkelsen og umyndiggørelsen på 6. afd. antager næsten groteske former. I hjemmet er Else skildret som en kvinde med let barnlige træk. Hun hjælpes flere gange i seng af Knud, men har dog en mulighed for at stå op, når det passer hende. På 6. afd. lægges/tvinges hun straks i seng af de to plejersker og må forblive der, indtil hun får tilladelse til at stå op. I hjemmet har hun svært ved at få tid til at male på grund af de mange afbrydelser, på hospitalet *må* hun ikke male og må end ikke have en pen hos sig. I hjemmet banker Knud ikke på, når han kommer ind i hendes værelse, hvortil døren trods alt er lukket. På hospitalet er dørene ikke lukkede og alle går ud og ind som det passer dem. I den lange indledende sekvens fra hjemmet er Knud og Elses hjem skildret som et *lukket rum*. Kameraet bevæger sig aldrig udenfor. Gardinerne er trukket tæt for vinduet og de mørke farver dominerer. På et enkelt tidspunkt lukker Else vinduet op for at få luft, men gardinerne forbliver tillukkede. På 6. afd. er rummet i bogstaveligste forstand lukket. Yderdøre og mellemdøre er låst, »ligesom hjemme hos os« siger Knud, da han følger Else til 6. afd. Vinduerne har indvendige skodder, der det meste af tiden er lukket hermetisk til. De mørke og grå farver dominerer. Det meste af handlingen foregår om natten i *mørke* og på lydsiden høres stærke og uhyggelige lyde fra de øvrige patienter.

En delaljeret gennemgang af 1. delen ville således vise, at en lang række af de elementer, der optræder i familiescenen også optræder i scenerne på 6. afd. men nu i en noget grovere form. Dermed får Kirsten Thorup og Line Krog både vist *sammenhængen* mellem undertykkelsen i familien og på hospitalet, og de får vist, hvordan anbringelsen på hospitalet virker som en forværring af Elses sygdom. At professor Cornelius har den samme status på hospitalet, som Knud har i hjemmet, tydeliggøres i en scene, hvor Else har en hallucination, hvor hun først ser Cornelius stå i al sin myndighed, hvorefter billedet glider over i et billede af Knud. På dette tidspunkt er Else meget nær ved at bryde sammen. Det samme er man som seer, og den eneste redning bliver at komme væk derfra hurtigst muligt. Denne følelse af angst og uhygge, der langsomt opbygges hos seeren i løbet af 1. del, tror jeg ikke er specifik for mig. I hvert fald havde de 6 andre kvinder, jeg så filmen sammen med, nogenlunde den samme oplevelse. Om mænd derimod bliver påvirket i samme grad, vil jeg stille mig tvivlende overfor, bl.a. fordi angstfremkaldelsen forudsætter, at seeren selv har oplevet angsten og ydmygelsen i situationer, der ligner dem, der skildres på skærmen³.

Når jeg finder denne angst så vigtig at fremhæve, så skyldes det, at 2. delen

af *Else Kant* ikke blot for Else men også for seeren virker som en *forløser* af denne angst.

Hvor 1. del hed *Hustruen*, og i sin forløb var koncentreret om en enkelt kvindes forløb og situation i en patriarkalsk familie og et patriarkalsk samfund, der viser 2. del, der hedder *Søstrene*, flere kvinders situation og sammenhængende hermed Else Kants udvikling fra at være hustruen til at være en af søstrene.

På rejsen til Roskilde, der varer adskillige timer, møder Else for første gang en kvinde, der formulerer hendes egne følelse af mistillid først og fremmest til ægtemanden Knud. »Mænd er noget skidt«, konstaterer den gamle og udtrykker samtidig skepsis med hensyn til, og Knud nu også, som Else tror, vil stå på Sct. Hans og vente på hende.

Den rejse, Else har påbegyndt, fører ikke i første omgang til en bedring af hendes situation. I starten på Sct. Hans holder hun sig for sig selv, spiser alene og flygter, når de andre patienter nærmer sig. Et vendepunkt indtræder, da en af patienterne, Fru Henderson, spørger hende direkte: »Er De for os eller imod os, Dame?«. Else nikker forskrækket og er fra da af mere optaget af de øvrige patienter, end hun er af personalet. Hun begynder at spise sammen med de andre kvinder i spisesalen, hun går tur med dem i haven, og hun holder fest sammen med dem. På et tidspunkt stjæler hun ovenikøbet en kniv, hvilket må ses som et oprørstegn.

Elses isolerede og angstfremkaldende situation i 1. delen er dermed blevet afløst ikke blot af et liv i fællesskab og solidaritet med de andre kvinder, men også af forsøg på oprør mod autoriteterne. Autoriteterne er ikke forsvundet, lægen har stadig det sidste ord, men i den kollektive kamp og handlen er der peget på en mulig udvej fra den altomfattende undertrykkelse.

Jeg har ovenfor fremhævet, hvordan modsætningen mellem 1. og 2. del og udviklingen fra 1. til 2. del formes ved hjælp af en kontrastering. Hvis man stiller de to deles personkarakteristik og billed- og lydside op over for hinanden, får man følgende modsætninger:

1. del Hustruen

Det lukkede, sygdomsfremkaldende og angstfremkaldende rum.

Patienterne er en *grå* masse, *ens påklædte* temmelig gale kvinder. Urealistiske oprørsforsøg som selvmord og flugt. Ingen kontakt mellem Else og de andre.

Interiøret er gråt og kedeligt. Jernmøbler. De grå og mørke farver dominerer.

2. del Søstrene

Det åbne, helbredende og samlende rum.

Patienterne er tegnet individuelt. Der gives antydninger af forklaringer på deres sygdom. Ind imellem har de deres eget tøj på. Har nær kontakt til hinanden og markerer tydelig afstand til læger og sygeplejersker.

Interiøret er lyst og venligt. Værelserne er møbleret med almindelige møbler. De lyse farver dominerer.

Foregår inden for hjemmets og hospitalets fire vægge. Elses flugtforsøg - ud i haven - mislykkes. Det er vinter.	Foregår på hospitalet og i haven, hvor Else og de andre patienter går tur. Det er forår.
Mændene dominerer billederne.	Kvinderne dominerer talmæssigt billederne og det er dem, der er taget i fokus.
Mange uhyggelige lyde på lydbånd.	I starten få uhyggelige lyde, efterhånden forsvinder de helt.
Alle yderdøre er låst.	Alle yderdøre er åbne - patienterne går tur i haven.
Dørene til værelserne er åbne, kvinderne har intet privat liv. Ingen banker på.	Dørene til værelserne er lukkede. Alle banker på.
Else kan ikke arbejde.	Else begynder igen at tegne.

At 2. delen ikke viser et billede af *friheden* slet og ret, understreges af, at patienterne straffes og belønnes af personalet, at Fru Hendersons flugtforsøg mislykkes gang på gang, at Frk. Hald kun skal hjem på sommerferie for at vende tilbage om efteråret, og af at Else er den eneste, der slipper ud, i kraft af det indtryk Fru Hein har gjort på overlægen.

For seerens oplevelse er det imidlertid vigtigt at understrege, at 1. delens uhygge og terror i 2. delen bringes til ophør ved hjælp af de indtryk, man får af ro, optimisme, kærlighed og solidaritet mellem kvinderne. Det psykiske forløb, som mange kunstværker fremkalder hos seeren, læseren, tilskueren osv. nemlig et forløb der starter med kaos, desorganisering og angst og slutter med organisering af de kaotiske følelser og afslappelse, udfoldes således også i *Else Kant*. Hvor de traditionelle kunstværker og ikke mindst spændingsfilm og triviallitteratur imidlertid vender tilbage til udgangspunktet og *genopretter* harmonien *indenfor den herskende ordens rammer*, der betyder forløbet i *Else Kant* en faktisk udvikling bort fra autoriteterne og den herskende orden hen mod en nedbrydning af autoriteterne og en begyndende opbygning af *en anden orden*. Filmen får tydeligt understreget, at en tilbagevenden til udgangspunktet - den patriarkalske kernefamilie - er umulig, samtidig med at den får understreget, at en mulig vej ud af sygdommen er den kollektive kamp og det kollektive oprør.

I modsætning til Amalie Skrams *Else Kant* giver filmen et billede af en kvindes udviklingsforløb *fra* en tilværelse som isoleret og passivt individ *til* en tilværelse som en fri og selvstændig kvinde. Udover dette individuelle plan kan filmen ses som en beskrivelse af mange kvinders udvikling fra at være syge og opsplittede enkeltindivider i familien og på hospitalets lukkede afdeling til at gøre forsøg på at bryde isolationen og sammen gøre oprør. Dette oprør rummer også en kamp ikke blot mod *manden* som ægtemand, men også mod ham som

autoritet i hospitalets hirarki, ligesom det rummer en mistænkeliggørelse af og afstandtagen fra de øvrige af systemets bærere - jvnf. Elses og de øvrige patienters afgrænsen sig fra sygeplejerskerne på Sct. Hans.

Endelig mener jeg også, at filmen på et meget generelt plan handler om udviklingen i kvindens situation i de sidste hundrede år. Hvor udgangspunktet i filmen er ødelæggelsen af kvindens psyke i den borgerlige patriarkalske kernefamilie er det *foreløbige* slutpunkt opkomsten af et »organiseret« kvindefællesskab og kvindeoprør. Denne tolkning laver jeg bl.a. på baggrund af den centrale plads den lange rejse til Roskilde har fået i starten af 2. del, en rejse som systemets magtbærere (ægtemand, huslæge og professor) ironisk nok selv har sendt kvinden (Else Kant) ud på.

Else Kants forholdsvis korte »sygehistorie« kan dermed ses som en beskrivelse af familiens og kvindens historie i de sidste hundrede år.

Perioden 1890-1977 rummer ikke blot en udvikling, hvor familiens opløsningsproces sætter sig stadig tydeligere spor - en opløsningsproces der bl.a. er fremkaldt af den stærkt stigende anvendelse af kvinders arbejdskraft i stat og industri efter 1960. Den rummer også opkomsten af en organiseret kvindebevægelse og en kvindekamp, der har forsøgt at bekæmpe både de samfundsmæssige årsager til kvinders psykiske lidelser og de institutioner, der istedet for at helbrede understøtter sygdommene. Thorkild Vangaard sagen var blot det første skridt på vejen i bekæmpelsen af de institutioner, der forsøger at fastholde kvinder inden for de sygdomsfremkaldende rammer.

Denne udvikling kunne Amalie Skram selvsagt ikke tegne for sin hovedperson i 1894. Dengang repræsenterede Knud Pontoppidan den progressive fløj inden for psykiatrien, og Dansk Kvindesamfund så det bestemt ikke som sin opgave at »pille« ved kernefamilien - hvilket Socialdemokratiet og fagbevægelsen, der endnu havde et revolutionært skin over sig, for den sags skyld heller ikke gjorde. Det udviklingsforløb Kirsten Thorup har givet *sin* hovedperson har det først været historisk muligt at tegne i 1970'erne, hvilket dog trods alt viser, at betingelserne for en kamp mod kvindeundertrykkelsen *har* ændret sig.

Dermed være ikke sagt, at *enden* på sygehistorien nu er nået. Else Kant forlader nok Sct. Hans, men dels må hun efterlade de andre, der alle er socialt og uddannelsesmæssigt dårligere stillet end hun selv, bag murene, og dels er den kommende kamp uden for og inden for murene end ikke antydnet. Fru Heins og Else Kants afskedsord til stedet er: »Vi klarer os selv, tak«, men hvordan de gør det, og hvad de vil bruge deres selvstændighed til, må man gætte sig til. Her vil jeg nok engang henvise til mine indledende bemærkninger om sammenhængen mellem de to TV-film *Else Kant* og *Er det løgn hva' jeg si'r* og den nye kvindebevægelse. Heller ikke Kirsten Thorup har været istand til at løse den nye kvindebevægelses mest aktuelle problem - nemlig på hvilket grundlag kampen skal føres, og hvorhen den skal bevæge sig.

Opsummering

Jeg har i det foregående forsøgt at vise, hvorledes *Else Kant* kan opfattes som et historisk vidnesbyrd om nogle af kvindeundertrykkelsens former anno 1894 og 1977. Dette gør den i og med, at den får skildret nogle af rædslerne fra dengang, som desværre også ligner rædslerne i dag. Den får derudover også skildret *det* begyndende oprør mod disse rædsler, et oprør som finder sted her og nu. Det bliver dermed også min vurdering, at *Else Kant* er god, fordi den opfylder begge de to krav om en historisk og aktuel udnyttelse af det litterære forlæg.

Den er endvidere god, fordi den i sit forløb giver seeren en mulighed for at få udløst en del af den angst, der kendetegner de fleste menneskers psykiske situation i dag. Den får vist, at angsten bl.a. opstår i kernefamiliens og hospitalets tvangssammenhæng. Den får også vist, at denne angst ikke kun er knyttet til et enkeltindivid (*Else Kant*), og dermed ikke kun er et privat problem. Tværtimod viser den, at angsten er knyttet til de herskende familiære og samfundsmæssige magtsystemer. Det er ikke blot *Else Kant*, der lider på 6. afd. Det samme gør de andre patienter og afdelingens personale. I anden omgang får den endelig vist, hvorledes det er muligt at stille noget op mod dette magtsystem. Dette noget er i filmen en fremhævelse af kærlighedens, solidaritetens og venskabets betydning, begreber man som seer umiddelbart må føle sig tiltrukket af. Denne vurdering bygger dels på mine egne oplevelser som seer, en oplevelse der nok blev forstærket temmelig meget af, at jeg så de to afsnit i direkte forlængelse af hinanden og ikke ventede 4 dage på »forløsningen«. Dels bygger den på de intentioner, som jeg i det foregående har ment at kunne påvise i forfatters og instruktørs opbygning af de to afsnit af filmen.

Filmens funktion som delvis forløser af en angstfyldt tilværelse, en funktion som kunsten som oftest har i det kapitalistiske samfund, synes jeg her er søgt brugt i en politisk progressiv retning, bl.a. fordi den får peget på kollektiv handling som eneste alternativ. Samtidig vil jeg dog godt understrege, at det hverken er i TV eller i stuen foran TV, at kampen mod og ændringen af systemets undertrykkelse finder sted, selvom det kan være et vigtigt sted at starte - i familiens »skød«.

Ovenpå alle disse »roser« synes jeg selvfølgelig også, der er nogle mangler ved *Else Kant*. Ud fra min egen situation synes jeg, der er mange spørgsmål, der er væsentlige og uafklarede.

Hvordan går det f.eks. til, at *Else Kant* bliver i stand til at gennemgå en udvikling fra *passivitet i familien til aktivitet* på Sct. Hans? Fra egen erfaring og fra Amalie Skram ved jeg, at det er en temmelig hård proces at ændre de passive, opgivende, tilpassende og masokistiske strukturer, som vi er opdraget med til handlende og aktive strukturer. Og hvad gør *Else* med sit barn og sin seksua-

litet, når hun forlader Sct. Hans og beslutter sig til aldrig mere at se Knud? Hvad gør hun (vi) med alle sine (vores) følelsesmæssige og seksuelle behov? Hvad kan/skal endvidere kvinde-fællesskabet helt konkret bruges til? I filmen peges der på en udvikling af kærlighed, kollektivitet og solidaritet, elementer som jeg i hvert fald finder uundværlige også i den revolutionære kamp, men hvordan bruges udviklingen af disse ting i kampen mod et samfundssystem, der i hvert fald indtil nu har været stærkt og effektivt nok til at bremse eller indoptage alle oprørsforsøg?

Disse spørgsmål mener jeg imidlertid ikke Kirsten Thorup og Line Krog ene og alene er istand til at svare på. De kan først blive besvaret i de kommende års diskussioner og kamp i kvindebevægelsen og den øvrige del af venstrefløjen.

Noter:

1. Hvor vigtig denne tilknytning er og hvor tydelig *mangelen* på den er kan bl.a. også ses i produktioner, som er lavet af kvinder placeret *uden for* eller *i modsætning* til den nye kvindebevægelse. Jeg tænker her på Eva Bendix' og Kika Mølgårds fremstilling af Mathilde Fibigers liv i filmen »Det begyndte med Mathilde« sendt i TV d. 19.11.78. I vores bog »Mathilde Fibiger - Clara Raphael. Kvindekamp og kvindebevidsthed i Danmark 1830-1870« forsøger Lise Busk-Jensen og jeg at vise, at Mathildes livsvilkår og nederlagshistorie også handler om kvinders (og vores) livsvilkår i dag. At Mathilde Fibiger i sine romaner kræver den frihed og lighed i samfundet for kvinderne, som det liberale borgerskab op til 1848 har tilkæmpet sig for i hvert fald borgerskabets mænd. Endvidere at hun i sit liv måtte erkende, at det selvsamme borgerskab *ikke* havde nogen objektive interesser i at opfylde disse krav, ligesom det borgerlige samfund siden da *ud fra materielle interesser* har videre ført kvindeundertrykkelsen i såvel familien som i samfundet generelt. Dette indhold i Mathilde Fibigers livshistorie kom ikke frem i filmen, bl.a. fordi de to forfattere ikke har været interesserede i og motiverede for at trænge om bag kvindeundertrykkelsens umiddelbare fremtrædelsesform.
2. Jeg mener selvfølgelig ikke dermed, at tolkningen af en film udelukkende sker ud fra subjektive »følelser«. En analyse af en film kan meget nøjagtigt påvise de strukturer og mønstre, der er til stede. *Styrken* i den effekt forløbet får på seeren er imidlertid også bestemt af hans/hendes rent subjektive psykiske situation.
3. I en sådan indholdsmæssig bestemmelse af effekten på henholdsvis en mandlig og en kvindelig seer ligger et evt. udgangspunkt for den stående debat om mandlige versus kvindelige anmeldelser af kvindekunst. Når nogle af de mandlige anmeldere fandt filmen *Else Kant* uvedkommende og til tider monoton i sit forløb, så skyldes det bl.a. at mænds erfaringsverden og identitet ikke i samme grad som kvinders er bundet til og modtagelig for familiens modsætningsfyldte univers. Får man ikke i filmens 1. del *aktiveret* sin angst omkring familielivet, oplever man heller ikke 2. delens *forløsning* fra denne angst.