

Anne Jerslev

# George Cukor's »Gaslight« og det mødrene rum

## *Analytikerens gys*

En torsdag eftermiddag i slutningen af 70'erne så jeg George Cukors film *Gaslight* fra 1944 i fjernsynet. Jeg husker tydeligt, at jeg vandrede til og fra skærmen fuldstændig overvældet af filmens klaustrofobiske rum og den horror, den gav fra sig. Det var den uhyggeligste film, jeg nogen sinde havde set, og følelsen blev siddende som erindring i mig, uden at jeg reflekterede nærmere over, hvorfor jeg havde oplevet den sådan. Mere end 10 år senere, sidste efterår, blev filmen så sendt i TV igen. Jeg optog den på video - uden at se den. Og den eneste måde, hvorpå jeg derefter har kunnet klare at se den, er med notesbog og blyant i hånden - med et distanceret, analytisk blik.

I en vis forstand kan man sige, at min taktik for at nærme mig filmen har været at bruge dens egne midler mod den selv; jeg vender dens undersøgende, svagt paranoide blik om. Sådan er der vel momenter af paranoia i enhver analyseproces; objektet som skal gøres til genstand for den »aggressive« undersøgelse er til en vis grad valgt, fordi det fungerer som projektion af egne indre rørelser. Men analyse er ikke blot forsvar; det er også en lystfyldt undersøgende investering i noget andet, noget dragende. Og den følgende analyse af *Gaslight* skulle gerne være båret af en forening af to lystfyldte blikke: Den kvindelige analytikers på én gang distanceret undersøgende og indlevet gysende.

## *Spor i den feministiske filmteori*

Men bortset fra min egen historie med *Gaslight* har dele af den feministiske filmforskning trukket den frem som et eksempel på en undergenre, *the gothic film* eller *the paranoid woman's film*, under *the woman's film*.<sup>1</sup>

Nogle forskere betragter endvidere 'the woman's film' som en genre under melodramaet, hvis tematiske strukturer, indre spændinger, modus og historiske oprindelse litteratur- og filmforskningen i de senere år har beskæftiget sig med.<sup>2</sup> 80'ernes feministiske filmteori har i et metateoretisk perspektiv undersøgt, hvad der sker med den klassiske Hollywoodfortælling, når en kvinde bliver hovedperson og synsvinkelbærer. Her er det bl.a. en pointe i melodramastudierne, at et kvindeligt fokus kun med besvær kan iscenesættes inden for en narrativ og visuel organisering, der har kvindens 'to-be-looked-at-ness' som nødvendig omdrejningsakse, og hvis fascination er knyttet til et mandligt ødipalt projekt.

Med fundament i Laura Mulveys - for den feministiske filmteoris udvikling banebrydende - essay »Narrative Cinema and Visual Pleasure« (1975) har én af denne teoris hovedteser været, at det entydige omdrejningspunkt for den fantasmatisk investering i og synslyst i forhold til den klassiske Hollywoodnarration er kastrationskomplekset. Den lystgevinst, den mandlige tilskuer tilbydes, ligger i en identifikation med et bemestrende blik og projekt, hvori kvinden på én gang er visuelt objekt og samtidig altid repræsenterer det gådefulde andet og påminder om mangelen. Denne mangels fundamentale trussel for det mandlige har 'Hollywood' to tekstuelle/visuelle strategier overfor: narrativt at tildele det kvindelige skyld og/eller at fetichere det æstetisk.<sup>3</sup>

Blandt andet i et forsøg på at bringe Laura Mulveys spændende og øjeåbnende, men også enstrengede teorier videre har forskningsinteressen siden 70'ernes slutning bevæget sig mod melodramaet bredt, men i særdeleshed til »kvindefilmen« fra 30'erne til 50'erne - og især til 40'ernes »kvindefilm«. Mulveys teorier var undfanget i de bastante halvfjerdere, hvor feminismen ikke havde kvinders fascination af filmfortællinger på programmet, - hvis den havde, var den forbeholdt den avantgardistiske kvindefilm. Men dels fordi der vel for et kvindeligt forskerpublikum ligger stor fascination i melodramaet og dels i et opgør med mandlige forskerkollegaers potensering af de subversive elementer i melodramaet begyndte kvindeforskerne at kigge på disse forkætrede film.

Laura Mulveys teser om blikkets køn og filmenes kønnede adresse blev fastholdt som udgangspunktet, men kvindefilmene blev set enten som interessante undtagelser fra reglen, eller som film der på grund af forskellige indre spændinger fik det i øvrigt entydigt sammenkittede filmiske system til at vakle, uden dog at vakle grundlæggende.

Forskerne spurgte sig selv: Når det kvindelige er 'det andet' i Hollywoodfilmen, hvordan kan den kvindelige subjektivitet, som disse film angiveligt drejer sig om, så udtales? Og hvordan kan kvinden i *den gotiske*

*film* udstyres med det undersøgende blik, hun ellers aldrig tildeles. Det kan hun da også kun med besvær, er svaret, hvilket det så har været melodramateoretikernes projekt at (be)visе.

I forlængelse af denne tradition for at se på indskrivningen eller altså især mangelen på indskrivning af en kvindelig subjektivitet i Hollywoodfilmen konkluderer f.eks. Mary Ann Doane (1987) i sin diskussion af *Gaslight*, at det undersøgende blik nødvendigvis i sidste ende må delegeres til den mandlige aktør, Brian, der oven i købet repræsenterer Loven (den patriarkalske orden). Denne narrative konstruktion ser hun altså som et eksempel på, at selv om kvindefilmen på mange måder såvel indholdsmæssigt kritiserer patriarkalske familie- og seksualstrukturer og tydeliggør et kvindeligt begær, som narrativt øver et tryk på det filmiske system, så er dette system stærkt nok til altid at lave undvigemanøvrer.

Hermed skriver Doane sig ind i det sidste årtis diskussioner om melodramaet blandt feministiske teoretikere, som eksplicit placerer sig i opposition til teoretikere som Thomas Elsaesser (1972) og Geoffrey Nowell Smith (1977/78). Såvel Elsaesser som Nowell Smith har været nyskabende for filmforskningens opfattelse af og vurdering af Hollywoodmelodramaet. Med teoretisk udgangspunkt i auteurteorien indfører de overhovedet betegnelsen melodrama som seriøs kategori i filmteorien, og de ser de melodramatiske elementer - eller udbrud - i f.eks. Douglas Sirks produktion: den extravagante mise-en-scène, kostumer, musik, som subversive eller progressive, fordi de synes at *afdække* modsætningsfyldtheder i filmenes ideologiske system. Heroverfor siger bl.a. Laura Mulvey (1977/78 og 1981), at melodramaet med dets fokusering på familie og seksualitet snarere kan ses som en æstetisk formgivning af og dermed som en lynafleder for de modsætningsfyldtheder, der *altid* findes i ideologien. Set fra et kvindesynspunkt er melodramaet som narrativt system først og fremmest interessant, fordi det åbenbarer den *modsætningsfyldte* indskrivning af kvindeligheden såvel i patriarkalske strukturer som i et patriarkalsk filmsystem. Det er film, der kun med besvær kan arbejde sig hen mod en narrativ afslutning (closure) og som, hvis de gør det, f.eks. med heltens og heltindens forening, insisterende påpeger denne »happy endings« skrøbelighed og konstruerethed. På lignende vis finder Barbara Creed (1977) på baggrund af en analyse af tre melodramaer (*Dark Victory* 1939, *The Old Maid* 1939 og *Now, Voyager* 1942) »an axis of female transgression, desire, sexuality, temporary happiness, opposition, separation, atonement and capitulation« (s.31).

I sidste halvdel af 80'erne har interessen forskudt sig fra at betragte Hollywood som et entydigt og modsigelsesfrit til et mere flertydigt og modsætningsfyldt system. Forskere som Kaja Silverman (1988), Gaylyn

Studlar (1985) og til dels Tania Modleski (1988) står som eksponenter for en lidt anden teoretisk interesse i forhold til den narrative film. Deres projekt er stadig at undersøge, hvordan kvindelighed indskrives i og ud-tales i en patriarkalsk diskurs. Men blikket er flyttet fra ødipale til præødipale struktureringer og tematiseringer.<sup>4</sup> Og de har i højere grad været interesseret i at teoretisere det klassiske filmsystem som et *i bund og grund vaklende system*, der konstant er på vej til at blive undermineret. For Kaja Silvermans vedkommende er det teoretiske udgangspunkt en radikal Freudlæsning, hvori hun ser ækvivaleringen mellem kvinde og mangel, altså kastrationstruslen, som et dække over, en projektion af en mere fundamental mangel i *såvel* det kvindelige *som* det mandlige subjekt, den der uundgåeligt skrives ind i, ja er en betingelse for subjektkonstitueringen i den lacanianske teoridannelse. Det bliver således meget forskellige ting, det analytiske blik retter sig imod. Hvor én vinkel i den feministiske filmteori ser »kvindelige« positioner bryde med »mandlige«, ser andre generelt langt mere flydende kønslige positioner såvel aflæse sig i teorien som konstituere sig i og gennem den klassiske realistiske film.

Jeg skal vende tilbage til Kaja Silverman og Gaylyn Studlar, lige som jeg gentagne gange vil referere til Mary Ann Doanes analyse af kvindefilmen i hendes bog *The Desire to Desire* (1987). Men her i første omgang vil jeg tage udgangspunkt i bestræbelserne på at forstå Hollywoodnarrationen som ambivalent og på ingen måde i stand til entydigt at konstruere et »mandligt« kontrollerende blik og en »mandlig« tilskuerposition. Jeg vil ligeledes lægge mig i forlængelse af opfattelsen af, at det er præødipale positioner mere end ødipale positioner, denne narration tilbyder sin tilskuer. Jeg vil diskutere *Gaslight* som en film, der bl.a. som følge af sin genre er struktureret omkring symboliseringer af moderen, og jeg vil argumentere for, at den angstfyldte position, den placerer sin tilskuer i, har med samme psykiske kompleks at gøre. Jeg vil endvidere diskutere, om det ikke ligesåvel er manden Gregory som kvinden Paula, der er paranoid i denne »paranoid woman's film«. Og jeg vil endelig i polemik med Doane diskutere Brian figurens funktion i denne gotiske fortælling.

### *Den gotiske film og »Gaslight«s blik*

George Cukors *Gaslight* er produceret af MGM i løbet af 1943 med Ingrid Bergman og Charles Boyer i hovedrollerne som Gregory og Paula Anthon. Filmen blev en publikumssucces og endnu en personlig triumf for Ingrid

Bergman. Hun havde netop været stjerne i *Casablanca* (1942) og *Hvem ringer klokkerne for* (1943) og vandt en Oscar for sin rolle i *Gaslight*.

*Gaslight* bygger på et engelsk drama fra 1938 af Patrick Hamilton og blev første gang filmatiseret i England i 1940 af Thorold Dickinson. Den første *Gaslight*-version blev trukket ud af distribution af MGM, negativten blev efter sigende søgt destrueret af det amerikanske studie, og først i 1965 blev en kopi af Dickinsons film fundet frem og vist igen.<sup>5</sup> Såvel teaterstykket som de to filmatiseringer foregår i den victorianske kulisse, vi ser i *Gaslight*, men den amerikanske filmversion adskiller sig på et for min fremstilling væsentligt punkt fra såvel dramaet som den engelske version: Oprindeligt er den kvindelige hovedpersons redningsmand en bister, pensioneret politimand; i *Gaslight* er det en ung kavaler af tilsyneladende god familie, spillet af Joseph Cotton.

*Gaslight* tilhører genremæssigt den gotiske film. Den bliver først og fremmest placeret på linje med Hitchcocks *Rebecca* (1940) og *Suspicion* (1941), men f.eks. også med film som Robert Siodmarks *The Spiral Staircase* (1946), Robert Stevensons *Jane Eyre* (1944) og Fritz Langs *Secret Beyond the Door* (1948). Genremæssigt har denne filmtype naturligvis aner i den lange tradition for den gotiske roman, hvis start (stort set) knyttes til slutningen af 1700-taller og Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* fra 1794. En vigtig forskel mellem den litterære tradition og den gotiske film, som er koncentreret i 40'erne, er dog, at hvor den gotiske roman i vidt omfang er skrevet af kvinder til et kvindeligt publikum, er de gotiske film instrueret af mænd; de er ofte, om ikke altid, baseret på tekster skrevet af mænd, men udarbejdet med et kvindeligt biografpublikum i tankerne. Det er således tydeligt, at en vis viden om dette til kvinder rettede kiosklitterære kredsløb indgik i instruktørens og fotografens bevidsthed i fastlæggelsen af *Gaslights* mise-en-scène. F.eks. svarer nogle indstillinger af Paula, der ligger på sin seng og rædselsslagent kigger op i loftet, efter at hun er kommet hjem fra Lady Dalroys selskab, til elementer af forsideikonografien på den gotiske roman (jvf. Kehane 1980).

Jeg skal vende tilbage til den gotiske genre, men ført omtale begrebet »the woman's film«, kvindefilmen. Som afgrænselig genrekategori er filmene blevet kaldt »tear-jerkers«, »weepies«, »four-handkerchief pictures«, med en stemning og en slutning, som Molly Haskell (1973) siger »of wet wasted afternoons« (s.154). I almindelighed har »kvindefilmen« en kvindelig hovedperson, den fortæller ud fra hendes synsvinkel og har et forløb, der oftest er centreret omkring et traditionelt kvindeligt erfaringsrum: »the familial, the domestic - those arenas where love, emotion and relationships take precedence over actions and events« (La Place 1987, s.139).

Som produktionskategori spillede kvindefilmen en betydelig rolle i studiestystemet i Hollywood i 30'erne og 40'erne. Sociologen Leo Handel (1950) konstaterer i en gennemgang og diskussion af primært 40'ernes sociologiske undersøgelser af biografpublikummets størrelse, dets alders- og kønsmæssige sammensætning og dets genre-mæssige præferencer, at der i filmindustrien har været kraftige formodninger om, at en overvældende del af biografpublikummet var kvinder (op til 65%). Det var oftest filmstudierne selv, der finansierede undersøgelserne af, hvilke genrepræferencer mænd og kvinder havde, og om de foretrak mandlige eller kvindelige hovedrolleindehavere. I præferencehierarkiet rangerer »story type« under »cast«, når det gælder »drawing power« (Handel 1950, s. 118). Og på baggrund af resultaterne, der viste en tendens til, at et kvindeligt publikum foretrak kvindelige stjerner, og at det foretrak »musical comedies«, »serious dramas« og »love stories, romances« (Handel 1950, s. 124) foretog studierne så deres produktionskalkulationer. Marie La Place konkluderer på baggrund af sin gennemgang af Handels bog, at »in one sense, the woman's film can be viewed as the attempt to cover as much of this territory as possible« (La Place 1987, s.139).

Kvindefilmen fremstiller altså en voldsom emotionalitet: Kvinder der ofrer sig for deres børn (*Stella Dallas* (1937) med Barbara Stanwyck i hovedrollen) eller dør uden at fortælle om deres lidelser til deres mænd (*Dark Victory* (1939) med Bette Davis i hovedrollen). Kvinder der lever et helt liv i uigenkaldt kærlighed til en mand (Max Ophuls *Letter from an Unknown Woman* (1948) med Joan Fontaine i hovedrollen) eller omvendt, i bevidstheden om at de ikke har lang tid igen at leve i, kæmper mod en rivalinde for at vinde den mand de elsker (det engelske Gainsboroughdrama *Love Story* fra 1944 er her et eksempel).<sup>6</sup>

Den gotiske film ser som undergenre noget anderledes ud, idet den også henter genretræk fra gyseren og horrorfilmen. Den handler om frygt mere end om kærlighed og om aggressivitet og voldelighed mere end om opofrelse (Doane 1987). Filmene er bygget over et nogenlunde enslydende skema.<sup>7</sup> En ung uerfaren kvinde møder en charmerende mand, som hun meget hurtigt gifter sig med. De bosætter sig eller vender, som i *Gaslight*, tilbage til et gammelt hus, hvori der synes at ske uhyggelige ting, hvis udspring det er umuligt at få entydige forklaringer på. Men heltinden begynder langsomt at blive usikker på, om den mand hun har giftet sig med i virkeligheden er morder. Det er film, der som Mary Ann Doane siger, artikulerer »the uncanniness of the domestic« og som kobler ægteskab og død (»wedlock is deadlock« siger Tania Modleski (1988)). Derfor er filmene

også af den feministiske filmkritik blevet set som film, der implicit kritiserer kvindens indskrivning i ægteskabsinstitutionen og familien.

Hovedpersonens projekt drejer sig i forhold til denne usikkerhed om at få adgang til viden. Derfor tildeles kvinden ofte *et undersøgende blik*; filmenes suspense knyttes til kvinden, der bevæger sig undersøgende rundt i det gamle hus, der ofte er stort, uoverskueligt og fremmed, et hus hvori det er svært at fiksere blikket. Derfor er den gotiske films mise-en-scène et usikkert skue, hvor det kendte i et og samme øjeblik kan blive gjort ukendt. Et ofte genkommende træk i filmene er, at der er et ukendt rum i huset, som kvinden ikke har adgang til. Og har mange af disse film ellers passive heltinder - som i *Gaslight* - så er gysset ofte knyttet til billeder af den kvindelige hovedperson, der skrækslagent forsøger at få indblik i det lukkede rum. Visuelt er *spillet med lys og skygge* et ikonografisk kendetegn - her låner den gotiske film træk fra en anden 40'er-»genre«, film noir'en. De mange billeder af og den hyppige gennemspilning af konfliktfyldte episoder på *trapper* er et andet.<sup>8</sup>

Er trappen det sted i den klassiske Hollywoodfilm, hvor den kvindelige hovedperson udstilles, gør sin entré, så at sige tildeles en fikseret position, er den i den gotiske film ofte en slags nedbrydelsens passage, en vej til det værste (det forbudte rum) eller det sted hvor det værste kan ske. I *Gaslight* finder alle Paulas kriser sted på trapperne i det store hus. Hermed bliver trappen også et symbol på den manglende sammenhæng i det jeg-hus, som den gotiske films hus repræsenterer.

Kan den gotiske film, som Mary Ann Doane siger, ses som en slags metafilm, der udforsker grænserne for repræsentationen af det kvindelige undersøgende blik og dermed en kvindelig subjektivitet inden for såvel det klassiske Hollywoodparadigme som helhed som »kvindefilmen«, så gælder dette *ikke* for *Gaslight*. Paula Anthon er en ganske passiv heltinde, der aldrig tildeles et undersøgende blik. Hun er altfor skrækslagen til at ønske at finde ud af, hvad der går for sig på loftet, hvilket først og fremmest er forårsaget af, at hun systematisk bliver berøvet evnen til at tro sine egne øjne og ører. Betingelsen for et undersøgende blik er en fast forankret oplevelse af et 'indenfor' afgrænset fra et 'udenfor', og denne sikkerhed fratages Paula af sin ægtemand Gregory. Han tiltager sig - og kan tiltage sig - magten over Paulas perceptive apparat, idet han indfanger hende i et net af paranoide forestillinger, som han selv er mester for. Paula bliver underlagt Gregorys fortolkning af hende, og hun bliver underlagt hans hypnotiserende, næsten penetrerende blik.

Tages filmens victorianske mise-en-scène for pålydende kan *Gaslight* ses som en film, der handler om (omkostningerne ved) det kvindeliges

underkastelse under patriarkalske magtstrukturer i et højborgerligt samfund. Men ulig mere interessant for en moderne tilskuer er det at se filmen som en iscenesættelse og visualisering af det *gensidige* spil og den *gensidige* afhængighed, der ligger i ethvert forhold. Og dermed at se dens tekstuelle iscenesættelse som gennemspilninger af modsætningsfyldte strukturer i en kvindelig *såvel* som i en mandlig subjektivitet. Her ligger én, men ikke den eneste grund til dens vedvarende fascinationskraft for (et kvindeligt) publikum, tror jeg, i dens ambivalente identifikation med en underkastelsesposition.<sup>9</sup>

Er Paula ikke subjekt for et undersøgende blik, er hun heller ikke objekt for noget erotiseret blik - hverken fra Gregory (hvad hun længes efter) eller i forhold til tilskueren. Spørgsmålet er da, hvilken position filmen konstruerer for tilskueren, for det intenderede kvindelige publikum. Der er umiddelbart kun et mistænkeligt utroværdigt mandligt blik at identificere sig med - for Paula ser ikke.

Et interessant aspekt ved denne gotiske film er da, at *det undersøgende blik delegeres til tilskueren* og med det tilbuddet om en vis *adgang til viden* og en vis *lystfyldt suverænit*et over fiktionen. »Hun« placeres af filmen næsten fra første scene i en position, hvor »hun« tvinges til at udforske Gregory for at finde ud af, om han er suspekt eller ej. Og hvor »hun« må beskytte Paula. Dette tildelte blik er da anderledes end det spiddende blik, hvormed de nyfigne og sensationslystne byboere ser på den unge Paula, da hun kommer ud fra huset i filmens første scene - og som filmen eksplicit lægger afstand til.

*I en vis forstand delegeres til tilskueren et blik, der gør ham/hende til »master of suspense«.* Æstetisk set kan dette lade sig gøre ved en bestemt brug af *fokusering*. F.eks.: Da Paula allerførst i filmen fortæller Gregory, at hun vil tage væk en uge for at tænke over deres forhold, ses de sammen i et nærbillede: Hun, der netop har fortalt om sin beslutning, i forgrunden, ude af fokus, han i fokus i baggrunden. Hvad der er på færde her, er altså ikke, at vi skal identificere os med Paulas mod eller med hendes indre vaklen over for beslutningen. Det er slet ikke *hendes* mod eller *parrets* kærlighed, der er interessant, men *ham*, øjensynligt; i hvert fald tvinger kameraet os til at fokusere vores blik opmærksomt på ham. Og samtidig pakkes Paula billedligt talt ind af det uskarpe billede, som var der lagt en beskyttende hinde omkring hende. Kameraet delegerer altså samtidig en slags *omsorgsfuldt blik* til tilskueren.

Det på én gang undersøgende og omsorgsfulde blik bekræftes yderligere i den følgende scene i toget, hvor Paula er på vej til Comosøen. Først placeres det i en for et kvindeligt publikum velkendt intertekstualitet: Den



ældre kvinde i kupeen, den engelske dame Miss Twaites, genfortæller plottet i den roman, hun sidder med, der genremæssigt straks kan identificeres som gotisk: En ung kvinde gifter sig med en mand, der viser sig at have 6 hustruer begravet i kælderens. Dernæst gentages fokuskemikalen: Mens Miss Twaites intetanende eksalteret snakker videre om virkelighedens makabre hændelser, om et mord, der blev begået på Thornton Square for 10 år siden - det selvsamme mord, som er kernen i Paulas traumatiske forhistorie, mordet på hendes elskede tante - trækkes Miss Twaites i fokus i baggrunden af billedet, mens Paula i forgrunden er ude af fokus. Igen er det ikke Paula, der er interessant, men Miss Twaites eller rettere dennes fortælling, idet den giver et hint til publikum om fortolkningen af filmens tvetydige hændelser. Og igen forhindres identifikationen med en lidende Paula, tværtimod forsøger kameraet omsluttende at skærme hende mod Miss Twaites' sensationslystne stemme.

Filmen iscenesætter altså et på én gang undersøgende og omsorgsfuldt blik, som også den kvindelige tilskuer inviteres til at tage på sig - samtidig med identifikationen med Paulas lidende eller masochistiske position. I en vis forstand er dette blik da vældig komplekst. Det er et langt stykke ind i filmen ikke sikkert på, hvad det ser - også fordi Charles Boyer er rollebesat imod sit stjerneimage; en intertekstuel viden hos publikum i 40'erne har været, at han var en af amerikansk films store elskere. Men det er også et delvis klart blik, på distance. Og dét er en anden grund til at filmen er så uhyggelig. For vi ved - næsten - at det, der foregår i det store hus på Thornton Square, er rivende galt. Vi gennemskuer sadismen i Gregory - og vi kan intet gøre for Paula, ikke engang stedfortrædende. Så meget mere fryder vi os med hendes forløsning til sidst, da hun hævner sig på Gregory i det forbudte rum, i en slags excessfuld uddrivelse, der frisætter en voldsom aggressivitet. Havde det ikke været for Brian og for den romance, der er lagt op til, for iscenesættelsen af en lystfyldt fantasi om en lykkelig fortsættelse på historien,<sup>10</sup> så havde Paulas excesser sprængt rammerne for repræsentationen af det kvindelige. Brians figur kan således ses som en nødvendig konstruktion for at holde den aggressivitet på plads, som filmen samtidig åbner for.

Det interessante ved *Gaslight* er da, at den tilbyder en anden, mere tvetydig tilskuerposition end den »kvindelige«, der implicit ligger i den feministiske filmteori, der har teoretiseret over filmsettingen og fortællingens »male gaze«.

Mary Ann Doane diskuterer i såvel *The Desire to Desire* som »Film and the Masquerade« teoretiseringen af den »kvindelige« eller feminiserede position. Hun taler om den »kvindelige« tilskuerpositions overidentifikation

med det kvindelige, om en uundgåelig, klaustrofobisk nærhed, fordi synslysten ikke er bygget op på voyeurisme og fetichisme som mandens. Den »kvindelige« tilskuerposition indeholder således ingen distance mellem subjekt og objekt. Hvis »hun« skal på distance, må »hun« identificere sig med den mandlige hovedperson i, hvad Doane (og også Mulvey (1981)) kalder en transvestitisk position.

Men i modsætning til, hvad *Gaslight* rent faktisk beretter om, tilbyder den for såvel sin mandlige som sin kvindelige tilskuer *en dobbelt position og et dobbelt blik*. Den ene side af dette er et ikke-erotiseret, men nøgternt og distanceret blik, der minder om det, der benævnes som det mandlige. Men det eksisterer vel at mærke ikke alene gennem en »transvestitisk« identifikation med en mandlig aktør. Det er et opspærret, undersøgende blik knyttet til filmens suspense, og en slags moderlig omsorgsfuldhed; paradoksalt nok al den stund filmen på et andet niveau også er struktureret omkring angstvækkende moderimagoer.<sup>11</sup> Den anden side er en kropsligt fastspændt tilskuerposition og et blik, der ønsker ikke at se, i en slags masochistisk identifikation med Paulas position. *I denne dobbelthed mener jeg altså på én gang lysten og uhyggen ved filmen ligger*: at den konstruerer et på én gang udadvendt og indadvendt blik, at den placerer tilskueren i en position, der på én gang kan karakteriseres som »mandlig« og »kvindelig«, delvist overskuende, delvist underkastet.

Så på samme måde som Brian-figuren er nødvendig for at holde Paulas afsluttende excesser på plads, bliver denne til dels suveræne tilskuerposition tilbudt også det kvindelige publikum, i sidste ende forankret i en mandlig figur i fortællingen. Såvel det undersøgende som det omsorgsfulde blik bliver altså defineret som et element i Loven (den symbolske orden).<sup>12</sup> Paula forankres trygt i en velkendt (patriarkalsk) fortælling -og det samme gør, kan man muligvis sige, den kvindelige tilskuer.

### *Paula og det mødrene rum*

Når *Gaslight* ud over ved sin placering af tilskueren kan forekomme så uhyggelig, er det, fordi den konstruerer et rum uden entydige grænser, et på én gang umådeligt grænseløst og klaustrofobisk rum. Det gælder i fortællingen, hvor Paulas problem er, at hun på den paranoides facon ikke kan skelne mellem ydre og indre og ikke har en klar forestilling om et 'jeg' over for et 'du'. Men opløsningen foregår også på udsigelsesniveauet, hvor den klassiske fortællings entydige tidslige kontinuitet og rumlige relationer er brudt op. *Mise-en-scène* er konstrueret sådan, at det hele tiden er uklart,

hvordan huset ser ud. Vi må således hele tiden spørge os, hvor på etagerne vi er, og hvor trapperne er placeret i forhold til husets dimensioner. (Dette er uhyggeligt tydeligt i en indstilling på Gregory, da han kommer ind på Paulas værelse efter at have opdaget, at hans skrivebord er brudt op; trappen toner frem bag ham som symbol på uhyggens sted; men dér burde den ikke kunne ses; i andre billeder går den op på loftet ved siden af parrets værelser.)

Et andet æstetisk greb, hvormed *rumdimensionerne bringes imod opløsning* er det tydeliggjorte kulissepreg, f.eks. i brugen af bagprojektioner i den centrale scene i Tower: hvadenten det er villet eller ej, synes Gregory og Paula blot at mime, at de spadserer hen mod rummet med kronjuvelerne. Her er det altså en entydig relation mellem geografisk indre og ydre, der opløses, og det sker vel at mærke første gang vi åbenlyst bliver vidne til Gregorys sande natur, en natur skal det vise sig, eller rettere en psyke, der i sandhed er paranoid. For i begge de omtalte eksempler er de rumlige sammenbrud knyttet til personen Gregory, ikke til Paula.

Ligesom filmens rumlige grænser er opløst, er de tidslige det. Filmen gestalter visuelt en *tid-løshed*. Der er knap forskel på dag og nat i det store hus, og der er ikke forskel på uger og måneder, understreget ved filmens hyppige brug af overblændinger til at markere skift i scener - og dermed i tid. Overblændinger skaber bløde overgange, der snarere synes at sammensmelte end at adskille tid og rum. Husets eneste tid er: Gregory ude, Gregory hjemme.

*Gaslights* dilemma er da, at den skal formidle hovedpersonens fornemmelse af, at al tid er hørt op, samtidig med at vi skal følge en fortælling, der etablerer sin progression og hvis suspense forstærkes gennem markører for netop en *tidslig* udvikling. Dette løser filmen ved at lade markørerne ligge i personernes replikker: Miss Twaites gør ved Gregorys og Paulas ankomst til London Paula opmærksom på, at de mødtes for en måned siden; Gregory minder inden udflugten til Tower Paula om, at det er tre måneder siden, de blev gift; Brian taler til politibetjent Williams om, hvad der er foregået på Thornton Square de sidste få måneder. Men det er en *svag* løsning i betragtning af, at billeder traditionelt har større sandhedsværdi end ord i den klassiske narrative diskurs. Så at placere denne »paranoide« kvinde i hovedrollen skaber betydelige problemer for narrativiteten. Eller sagt på en anden måde: Det uhyggelige og drevne ved filmen er, at den jeg-opløsning, som filmen handler om, fordobles på filmens niveau.

På filmens tematiske plan knyttes både den tidslige og den rumlige opløsning til historien om Paula, der på den klassiske paranoides facon hører lyde (trin på loftet som hendes omgivelser ikke kan eller vil bekræfte) og ser

syner (som hendes omgivelser enten dementerer eksistensen af eller afviser med velmenende rationelle forklaringer, der ikke svarer til Paulas afsindige angst). Opløsningen af faste grænser mellem jeg og omverden forstærkes af, at Paula fratages enhver mulighed for at danne ydre billeder af sig selv, at se sig selv afspejlet og dermed få mulighed for at sige »du« og »jeg«: Maleriet af den elskede tante, Alice Alquist, bæres på loftet, den tjenende Elizabeth er gammel og døv, stuepigen Nancy tilhører en anden klasse, og Gregory gør hvad han kan for at lægge afstand mellem kvinderne. Mens vi flere gange ser Gregorys spejlbillede i et spejl, ser vi to gange Paula spejle sig. Men kun én gang ser vi hendes spejlbillede - præcis der hvor hun har gjort oprør mod Gregory ved at insistere på, at hun vil sige ja til invitationen til Lady Dalroys selskab. At se sig selv afspejlet er en del af at opleve sig selv. Men at det er en kort lykke, Paula skal opleve hos Lady Dalroy, antydes af, at vi aldrig får lov til at se hende se sig selv i øjnene. Vi ser hendes profil i spejlet (*ude af fokus*), mens hun selv kigger hen på Nancy. Derefter ser vi hende i et nærbillede kigge tilfreds ind i spejlet, uden at vi ser hende fordoblet i spejlet.<sup>13</sup>

På sin vis er dette da et eksempel på, at *Gregorys sadisme også bliver filmens*. Den nægter at knytte det undersøgende blik til sin hovedperson, og det delegerede undersøgende blik er hele tiden på vej mod at blive brudt ned. Således tildeles heller ikke tilskueren en mulighed for at forankres trygt i billedet af en stabil subjektivitet.

Hvad der i sidste ende gør *Gaslight* til at bære, er at Paula »fødes« i filmens afsluttende sekvenser - og det vil i filmens selvforståelse sige: indskrives i de rette patriarkalske rammer. Denne fødsel starter med *et skrig* (et råb på Elizabeth) og derefter følger filmens tydeligste billede af infantil regression: Paula beder med lillepigestemme Elizabeth om at hjælpe sig af med tøjet.

Kaja Silverman mener i sin meget spændende bog *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (1988), at skriget fra kvindens mund eller: den uarticulerede, betydningsløse lyd hun så ofte bringes til at udstøde på film, er det klareste udtryk for den auditive placering, som Hollywoodtonefilmen tildeler det kvindelige. Hun placeres i den nyfødte babys position, som en uløselig enhed af krop og pludren eller skrig. Det er Kaja Silvermans tese, at den filmiske autoritetsrelation mellem udsigelse og fortælling er kønnet på det lydige niveau. Auditivt set er brugen af voice-over, »the disembodied voice-over« et eksempel på en autoritativ udsigelsesinstans, siger hun; den er uden krop, uden fikseret og materialiseret position i fortællingen: »The voice-over is privileged to the degree that it transcends the body. Conversely, it loses power and authority

with every corporeal encroachment [...] synchronization marks the final moment in any such localization, the point of full and complete »embodiment«(s.49). Denne kropsløse voice-over er, siger hun nu, i det omfang den forbliver kropsløs, den ultimative symbolisering af det mandlige i det klassiske Hollywood fortælling: »in his most exemplary guise, classic cinema's male subject sees without being seen, and speaks from an inaccessible vantage point«(s.51). Det lader derfor til, konstaterer hun, med reference til andre teoretiseringer over det auditive rum, at »to embody a voice is to feminize it«(s.50). Modsætningen mellem fortællingen og udsigelsen, der etableres som en modsætning mellem en tekstlig »interiority« og »exteriority« kobles altså til en modsætning mellem kvindeligt og mandligt (og mellem kvindelige og mandlige aktører). Og det vil sige, at den kvindelige stemme altid er visualiseret i forankringen i kvindekroppen, »the identification of the female voice with an intractable materiality, and its consequent alienation from meaning«(s.61).

Brugen af voice-over som markør for fortællerinstansen tilhører typisk en afgrænset periode i Hollywood, 40'ernes film, men forstået bredere, som metafor for kønnede tekstlige udsigelsespositioner og fortællemæssige autoritetsrelationer, kan man sige, at den samme instans kan spores *inde* i fiktionen i andre perioder, f.eks. i 50'ernes »talking cure« film, hvor den kvindelige aktør relegeres til den mandlige analytikers briks - og fortolkning. Således at den klassiske filmfortælling »has elaborated a number of strategies for displacing the privileged attributes of the disembodied voice-over onto the *synchronized* male voice - mechanisms for reinscribing the opposition between the diegetic and the extradiegetic within the fiction itself«(s.54).

Gregory, og filmen, har altså placeret Paula som den uarticulerede bærer af krop. På sæt og vis tildeles Gregorys stemme autoritativt en *slags* voice-overfunktion i forhold til Paula - men vel at mærke *ikke på udsigelsesniveauet*. Han fortolker igennem hele filmen hendes tale, og hans stemme internaliseres til sidst som en indre »voice-over« i Paula - hvilket vi får at høre i en scene, hvor Gregorys stemme kommer til Paula ud af intetheden og gentager, hvad han i scenen umiddelbart før har sagt til hende, nemlig at hendes mor også var sindssyg.

Åbenbaringen af Gregorys stemme i Paulas indre korresponderer med en af filmens første scener, der altså meget tidligt demonstrerer Gregorys magt over Paula - og over fiktionen. Scenen indeholder et lydligt prægnant forvarsel om, at denne stemme hele tiden skal komme bag på hende, at *den svæver magtfuldt over hende, uden krop*. I denne første scene, hvor Paula skal møde Gregory, efter at hun har taget afsked med sin sanglærer og »far«,

senor Guardi, placeres stemmen, der blot kalder: »Paula«, et kort sekund i en filmisk udsigelsesposition, i en position hvor den synes at styre såvel Paula som fiktionen - for så sekundet efter at forankres i diegesen og dermed, i Silvermans terminologi, feminiseres: Paula vender sig tilsyneladende mod stemmen, der har kaldt hendes navn; der klippes til Gregory og stemmen får således krop og sin rette position som *voice-off* i fortællingen.

Transformationen fra *voice-over* til *voice-off* er på én gang en fortælle-mæssig mekanisme, hvormed et overvågende blik kan tildeles og fratages en figur i fortællingen; den er et eksempel på opbygningen og nedbrydningen af en tekstlig almagtsposition. Og, som det skal vise sig, så svarer denne montages forvandling af Gregorys position fra en udsigelsesmæssig almagt til fortælle-mæssig »afmagt« til den vaklende position, der gennemgående knyttes til Gregory i filmen - en tilsyneladende position af bemestring, der i virkeligheden dækker over det modsatte.

Men tilbage til »fødselssekvensen«.

Da Brian fortæller Paula sandheden om Gregory alias Sergius Bauer, mimer hun et næppe hørbart »me« - hermed kan man sige, at er hun på vej ind i den symbolske orden. Det sker *nøjagtigt* på det sted i Brians udredning, hvor han fortæller hende, at det var ikke andre end hende selv, der forstyrrede morderen, i sekundet efter at han havde dræbt hendes »mor«. Brians beskrivelse har form som psykoanalysens historie om urfantasi, fantasien om barnet der overværer forældrenes samleje; Gregory har da også på et symbolsk plan hele vejen igennem filmen mere ageret som den tyranniske far - eller mor - i forhold til sin uartige datter - end som en ægtemand i forhold til sin kone.

Brians ord indeholder da i kondenseret form hele filmens masochistiske fantasmatik, sammenkoblingen mellem seksualitet og voldelighed, og de indeholder forklaringen på, hvorfor det netop er her, Paula henånder sit »me«. Paulas fødsel er resultatet af en bevidsthedsrejse, en bringende frem som den gamle mand, der førte hende væk fra huset på Thornton Square, sagde hun skulle fortrænge, i filmens allerførste scene. At det er gjort godt og grundigt i de 10 år, Paula har været væk fra huset på pladsen, understreges visuelt af kameraets markering af et mærkeligt mørkt uigen-nemtrængeligt felt under maleriet af Alice Alquist, som vi med Paulas øjne ser på, mens hun hypnotiseret fortæller Gregory, at det var dér hun fandt liget.

Først efter at Paula endelig har påtaget sig 'Lovens' fortolkning af hændelsesforløbet, får hun *stemme* til at hævne sig. Filmens næstsidste scene, på loftet, har en vældig katharsisk effekt, visuelt understreget af, at vi her for første gang ser Paula hævet over Gregory på billedfladen; ellers

er hun konsekvent enten placeret i baggrunden af billedrummet og dermed lavere på billedfladen, eller siddende ned, mens han står op. På loftet, nu igen forbundet med »moderen« (dvs. maleriet af Alice Alquist) får hun den voksenhed, den subjektivitet, der er tilladelig inden for filmens og 'Lovens' rammer. I modsætning til Alice Alquist bliver Paula ikke dræbt af Gregory. Hun synger ikke med sin stemme som Alice Alquist, men råber; hun er på én gang kommet nær Alice og viser sin uigenkaldelige anderledeshed.

Portrættet af Alice Alquist er omdrejningspunktet for gestaltningen af denne tematik. Ligesom den gotiske roman på mange ledder handler om og konstruerer fantasmatisk udtryk for moderen og dermed præødipale komplekser (jvf. f.eks. Modleski (1988), Kehane (1980), Holland and Sherman (1977) og Fleenor (1983)), så gør *Gaslight* det. På mange niveauer gestalter den *ambivalente fantasier om den præødipale mor*. Som i den gotiske roman repræsenterer Paulas hus det mødrene hus, som Paula på den ene side bliver fanget i, men som hun også må tilbage til og ind i for at blive hel. Filmen gestalter da, i forhold til Paulas historie, på den ene side en rædselsfantasi om på én gang at være alt for nær moderen og have besvær med løsrivelsen fra hende, så nær så at denne mangel på forskel og grænsedragning bringer hende på kanten til identitetsopløsning. Men på den anden side indeholder filmen også en længselsfantasi om grænseløshed, om at være ét med moderen og at blive skabt ud fra hende som forudsætning for at kunne se sig selv i øjnene.

Dét er vel endelig årsagen til denne histories ubærlige tiltrækning, at den aktiverer latente ambivalente, komplekse og uforløste følelser til moderen. Og forløsningen i filmen kan da tale til et kvindeligt publikum om, *både* at »they are not their mothers«, som Modleski (1982) skriver om »læren« af den kvindeskrevne gotiske roman (s.71), *og* om den følelsesmæssige erkendelse af, at forudsætningen for etableringen af en kvindelig subjektivitet er en tilnærming til det moderlige, som også moderen repræsenterer.

Paula kommer ind i det lukkede rum, hvortil Gregory har forvist billedet af Alice Alquist. Loftsrømmet bliver da et billede på de voldsomme fortrængningslag i Paula, på angsten for og besværet med for denne i dobbelt forstand moderløse at tilnærme sig det *mødrene* rum. Og i bredere forstand kan det ses som et udtryk for fortrængte lag i kulturen, for kulturens fortrængte mødrene rum. I forhold til denne tilnærming bliver Paulas fascination af og bundethed til Gregory da forståelig. Han er nødvendig for hendes fødselsprojekt og i en vis forstand hjælperen, der forårsager at Paula vender tilbage til Thornton Square. Så hun har ikke mindre brug for ham end han for hende.<sup>14</sup>

Mary Ann Doane gør i *The Desire to Desire* opmærksom på, at maleriet af Alice Alquist ligner Ingrid Bergman/Paula påfaldende. Det samme siger filmens mænd, først senor Guardi, så Gregory (da han (gen)ser maleriet) og sidst Brian, da han i Towers gård siger, at han synes han så én gå forbi, der er død forlængst. For mig at se er det imidlertid mere det modsatte, der er påfaldende: Maleriet afbilder en dronningeagtig fallisk kvinde, Alice som »the empress Theodora«, der med krone og scepter i hænderne, fra en ophøjet position, stirrer nedad og ud af billedrammen. Og selv om Alices dragt minder om den kjole, Paula har på til Lady Dalroys selskab, er der på intet tidspunkt noget dronningeagtigt over Paula. Så spørgsmålet er for mig at se, hvorfor teoretikeren og analytikeren Mary Ann Doane først og fremmest ser ligheder, og hvorfor fortællingens tre mænd gør det. Og jeg vil mene, at svaret i virkeligheden har at gøre med det samme - også selv om Doane måske bliver en-øjet, fordi hendes omtale af billedet går ind i en bestemt argumentation i bogen: Hun opfatter den genkommende forekomst af malerier i den gotiske kvindefilm som en manifestation af, at de kvindelige heltinder er fanget i en gentagelsesstruktur, hvor de ikke kan skelne mellem jeg og du, og dermed som et udtryk for kvindens diskursive placering alene som et udifferentieret 'andet'.

Jeg vil mene, at hvad der er på færde i Doanes *The Desire to Desire* er en læsning af »the paranoid woman's film« styret af samme angst for sammensmeltning, som den der strukturerer filmens horror. Det fører til en voldsom distance til moderimagoerne, og det resulterer i en fokusering på billeder og symboliseringer af den falliske mor. En determination, der også ligger i Modleskis ovenfor citerede fortolkning af, hvad kvinder kan få ud af at læse gotiske romaner.

Mary Ann Doane argumenterer teoretisk for, at »it is clear that the female subject has more difficulty in freeing herself from the narcissistic dyade. It is thus more strongly true in the case of woman that she never quite attains the status of subject, never quite leaves the shadow of nondifferentiation associated with the maternal space« (Doane 1987, s.147). Og dette er også Paulas problem. Hun er »caught in the shadow of nondifferentiation«. Selvfølgelig er dette en meget vigtig pointe i analysen af disse film. Men jeg tror, det er både muligt og interessant at få blik for de markører i genren, der henviser til længslen efter fylde og den omsorgsfulde moders »sonorous envelope«, som Kaja Silverman siger. At »the paranoid woman's film« eller den gotiske film altså kan læses som en genre, der gestalter en modsætningsfyldt og farlig rejse *mod* subjektkonstituering. En rejse der er så meget mere rædselsvækkende fordi det objekt længslen er rettet mod, det mødrene rum, er fortrængt på et individuelt såvel som et kulturelt niveau.



Jeg vil hævde, at »the paranoid woman's film« og især *Gaslight* er spændende, fordi den konstruerer usikre positioner for såvel mandlige som kvindelige aktører i fortællingen og fordi den taler om, at »the shadow of nondifferentiation« måske nok er et af kvindelighedens brændpunkter, men ikke nødvendigvis konstituerende for kønsforskellen.

Så konsekvensen af Mary Ann Doanes fortolkning er efter min mening, at hun selv kommer til at placere det kvindelige uden for sproget og uden for betydning.

I forhold til maleriet kommer figuren Gregory til at foretage en bevidsthedsmæssig omvendning med samme mål - at placere kvinden uden for betydning, uden for sproget. Da han konfronteres med maleriet af Alice Alquist, udbryder han »she looks very much like you«. Han gør altså ikke Paula lig Alice Alquist, men reducerer aggressivt Alice til den sprogløse Paula. Det er et led i hans terrorisering af Paula. Men det er også et komplekst udtryk for hans forhold til denne moderfigur: På den ene side er omvendingen en måde at overkomme den angst på, som billedet vækker - at gøre den farlige lig den ufarlige. Omvendt er operationen også udtryk for længsel, såvel efter juvelerne som deres ejer: Alice Alquist - nemlig at gøre den døde lig den levende.

### *Gregory - en paranoid mand*

Jeg argumenterede tidligere for at afmagtspositionen altid følger umiddelbart i hælene på almagtspositionen i forbindelse med Gregory. Og har jeg i det foregående beskæftiget mig med den præødipale fantasmatik omkring den kvindelige hovedperson, skal jeg i det følgende vise, at den i ikke ringere grad er knyttet til Gregory. Faktisk knyttes en række traditionelt kvindelige træk til Gregorys figur.

Gentagne gange i løbet af filmen bryder Gregory ud i voldsomme vredesudladninger: Han tror, at det, at den naive og elskovssyge Paula finder et brev fra en for hende ukendt Sergius Bauer til Alice Alquist, udgør en fare; han spørger jaloux til, hvorfor Paula hilser så venligt på den fremmede (Brian) i Towers gård; han farer fuldstændig i flint, da Paula har lyst til at se Miss Twaites, der har anmeldt sit besøg; han mærker intuitivt en fare i nakken ved Lady Dalroys selskab - det er Brian der sidder i baggrunden af lokalet. Endelig ser vi ham i et mærkeligt synsvinkelskift chokeret abrupt skifte ansigtsudtryk: mens han sidder ved klaveret i stuen og spiller en melodi, han netop har hørt, spærres han forfærdet øjnene op, da han opdager, at et lille billede er blevet fjernet fra væggen. Alt i alt peger disse symp-

toer insisterende på, at *Gregory er den egentligt paranoide i dette parforhold* - forfølgelsesvanvid, jalousivanvid og erotomani (der kan spores i Gregorys relation til stuepigen Nancy) er i psykoanalysen forklaret som symptomer på paranoia.

Klinisk set er paranoia bestemt som et forsvar mod homoseksuelle impulser. I sin gennemgang af tilfældet senatspræsident Schreber knytter Freud paranoiaen til udviklingen af en »kvindelig«, passiv position i psyken. Paranoia knyttes til og er udtryk for en forstyrrelse i subjekt/objektrelationen igennem en narcissistisk fiksering: denne er forårsaget af en projektion af de forbudte følelser ud i omverdenen (hermed sker opløsningen af indre/ydre-modsætningen), og derefter er libidoen som forsvar igen trukket væk fra omverdenen - eller rettere fra projektionen -tilbage på jeg'et (jvf.Freud (1911), Doane (1987), Rose (1988)).

Så er Gregory retteligt symptombæreren, kan opløsningen af de skarpe grænser mellem ydre og indre, som filmens mise-en-scène så effektivt sætter i værk, *også* knyttes til Gregorys person. På det lydlige plan sker det i en melodramatisk scene henimod slutningen af filmen, med antydninger af en tilsvarende opløsning af *grænserne mellem Paula og Gregory* som i scenen hvor Paula hører Gregorys stemme i sit indre: Efter at Brian, Loven, har kastret Gregory med sin kniv ved at åbne hans skrivebord (men inden Brian vender tilbage for at redde Paula), kører de to ægtefællers stemmer og kroppe næsten sammen i en mærkværdig surreel sammensmeltning: Gregorys stemme hvisker henover Paulas, ligesom han gestisk følger hendes krop som i et forsøg på at trænge ind i den. Set med publikums øjne er suspensionen knyttet til, om Brian når frem i tide. Men scenens excessfulde udtryk markerer også, at Gregorys vakkende mandlighed nu er på vej mod sit endelige kollaps.

Hele vejen igennem filmen er han blevet knyttet til traditionelt kvindelige træk: Han udstyres med en »kvindelig« intuition (det er f.eks. ham, der må fortælle Paula, hvad vi, et kvindefilmekspertpublikum, forlængst har gættet, nemlig at Brian er forelsket i Paula), men først og fremmest forbindes han på mange niveauer symbolsk med Alice Alquist, med den kvinde som han engang akkompagnerede, dengang han var en fiasko og hun den berømmede sangerinde. Så hermed knyttes også et underkastelsesmotiv til Gregory. I Gregorys ækvivalering af juvelerne med Alice Alquist sker endvidere på et symbolsk niveau en sammensmeltning mellem Gregory og Alice - eller, med diamanterne som symbol på det kvindelige, en fantasmatisk sammensmeltning af Gregory med det kvindelige. Når Gregory siger til Paula i starten af filmen, at han har ventet på hende hele livet, så kan det ses som et forskudt udtryk for hans længsel efter de diamanter, som er årsag til, at

han gifter sig med hende. Men det er også et udtryk for længslen efter diamanternes bærer, den morfigur Alice Alquist repræsenterer, en længsel der, fordi den indeholder identifikationen med det kvindelige, samtidig er så angstfyldt, at han må fortrænge den. På sæt og vis er Paula og Gregory da *to alen ud af samme stykke*, udstyret med og repræsentationer af samme psykiske kompleks.

Ophævelsen af forskellen mellem ydre og indre, mellem diamanterne og Gregory, iscenesættes i scenen med kronjuvelerne i *The Tower*. Kameraet er placeret skiftevis udenfor, foran de beskyttende jernstænger og indenfor, på krondiamanternes plads. Men hvor billederne indefra viser os Gregory på den anden side af tremmerne og lader os høre ham læse op af guiden med forelsket stemme, har billederne udefra, hvor vi ser med Gregorys øjne, så at sige overskredet barrieren og er trængt helt ind bag tremmerne, som et billede på ophævelsen af afstand, som symbolisering af *en identifikatorisk inkorporering mere end en voyeuristisk lyst*. Billederne af Gregorys fastnaglede øjne udenfor tremmerne minder om de øjne, hvormed han ser på portrættet af Alice Alquist; begge blikke er hypnotiserede, det ene forelsket, det andet også fyldt af angst.

Den ambivalente, had-kærlighedsfyldte tiltrækning, der forbinder Gregory med juvelerne og Alice Alquist og som på et andet niveau knytter Gregory til længslen efter underkastelsen under en dobbelt morfigur og til kvindelighed, forankres endeligt og kulminerer, da Gregory finder og forbinder sig med juvelerne på loftet. Mary Ann Doane siger om de søgende kvinder i de gotiske film, at det de finder i loftsrummet er et billede af sig selv i en forvrænget skikkelse, ofte et billede af eller symboliseringer af deres ægtemænds tidligere hustru. Som sådan er de billeder på gentagelsesmønstret, noget kvinden smelter sammen med og ikke kan komme fri af. Med en analogi fra disse andre gotiske film til *Gaslight* kan man sige, at det *manden* Gregory da finder på loftet, nemlig maleriet af Alice Alquist, er en uadskillelig del af ham selv, som han ikke kan eller vil komme fri af, kvindeligheden, hele det præødipale kompleks, i billedet af den både opslugende og attræde mor.

Filmen gennemspiller da i forhold til Gregory og det præødipale *også* masochistiske positioner - samtidig med at han er sadismens agent. Her er altså et eksempel på, at på et fantasmatisk plan kan masochistiske strukturer knyttes til en mandlig person i fortællingen - hvilket jeg trækker frem i polemik med Kaja Silverman, der i artiklen »Masochism and Subjectivity« (1980) mener, at den mandlige tilskuer nødvendigvis må opleve masochistisk lyst gennem en kvindelig stedfortræder i den klassiske film. Dette er *ikke* blot tilfældet i *Gaslight*.

I en diskussion og kritik af hvad hun benævner den fiksering på den ødipale fase, der finder sted, når den feministiske filmteori skal diskutere den mandlige lystinvestering i forhold til den klassiske film, gør Gaylyn Studlar (1985) opmærksom på den masochistisk farvede lyst, der er knyttet til den præødipale mor, og at denne lyst kan aktiveres som en synslyst i forhold til film. Endvidere taler hun, med reference til Gilles Deleuze, om en masochistisk æstetik hvor »dramatic suspense replaces Sadian accelerating repetition of action, intimacy between mutually chosen partners replaces the impersonality of masses of libertines and victims«(s.605). Denne masochistiske æstetik, knyttet til fantasier om den præødipale mor, benytter *Gaslight* sig af en del af vejen. Men dens voldsomme klaustrofobi og stærke slutning viser også, hvor skræmmende og utilladelig denne lyst er. Og tilsidst erstattes den masochistiske æstetik af action-æstetik til glæde for såvel den mandlige og kvindelige tilskuer som for det filmiske system. Så den katharsiske effekt kan opleves af både den kvindelige og den mandlige tilskuer; af den mandlige fordi Brian kommer på banen og i bogstavelig forstand besejrer den masochistiske position.

Har jeg hidtil set på de præødipale symboliseringer, der bliver spændt ud mellem Alice Alquist og Gregory, er der ligeledes forbindelsestråde mellem tjenestepigen Nancy og Gregory, der på modsætningsfyldt vis knytter ham til det kvindelige. Dette gøres vi især opmærksom på i visualiseringer af Gregorys billede i et spejl sammen med Nancys. På den ene side bruges spejlbillederne til at placere koblingen af underklasse og (vulgær) seksualitet uden for Gregory; det er Nancy, der er den vulgære tjenestepige, og hun har et andet køn end ham. Men at de selvsamme størrelser også placeres i manden Gregory taler den mærkelige sammenblanding af de to personer i spejlet i den sidste spejlszene om: I scenen efter at Paulas teatertur er gået i vasken, er kameraet stillet op foran spejlet i entreen. Først ser man spejlbilledet af Gregory, og demæst afslører, eller afdækker det også Nancy - uden at vi har set hende med ryggen til os foran kameraet. Via denne kobling knyttes Gregory endnu engang til det kvindelige. Han placeres intertekstuelt i den diskursive position, som kulturen traditionelt har tildelt (underklasse)kvinden - uden for kulturen.<sup>15</sup>

Så ganske konsekvent forbindes Gregorys (afmagts)position med en »kvindelig« position i *Gaslight*. Det gælder, når filmen benytter sig af filmsproglige mekanismer som fortælle-mæssige markører: fra voice over til voice off, fra den »mandlige« til den »kvindelige« positionering af stemmen. Og det gælder i de symbolske eller fantasmatiske placeringer af personerne.

## *Brian og den mandlige mangel*

I denne gotiske film er en traditionelt kvindelig position og en usikker subjektposition altså i lige så høj grad knyttet til den mandlige som den kvindelige aktør. *Og det er af den grund at Brian er nødvendig.* Hans funktion er som omtalt at balancere den kvindelige aggressivitet og være fødselshjælper for indskrivning af kvindelighed i en patriarkalsk orden. På den måde er han, i overensstemmelse med hvordan Doane fortolker figuren, en nødløsning og en nødvendig løsning på et narrativt projekt struktureret omkring at tildele en kvinde et undersøgende blik. *Men:* det er ikke den eneste forklaring på figuren: først og fremmest, vil jeg hævde, er hans funktion, visuelt som narrativt, *at indstifte og garantere forskel*, ved at lægge låg på og fortrænge den umandighed, den masochistiske position og fiksering i præødipale mønstre, som Gregory, den mandlige aktør, står for, at fortrænge de i kulturen undertrykte elementer i den mandlige subjektivitet, som denne film vedvarende har bragt frem. Brianfiguren er altså nødvendig, fordi han i forhold til den vaklende mandlige subjektivitet, som filmen gestalter igen og igen, lige så vel skal indskrive og stabilisere en *heteroseksuel mandlighed* som at stabilisere et system, der vakler under den kvindelige hovedperson. *Det er den mandlige mangel, han skal skjule, ikke den kvindelige.* Og har jeg allerede tidligere bemærket, at Brian i symbolsk forstand kastrerer Gregory med sin kniv ved at åbne hans skrivebord, så være også bemærket, at den lethed, hvormed han gør det, viser, at der ikke er meget at kastrere. Brian er da også først og fremmest beskrevet ved sin forskellighed fra Gregory. Og for at vi ikke skal blive usikre på hans heteroseksuelle mandighed, får vi at vide, at han har været betaget af Alice Alquist siden han var 12 år! Som om filmen vidste, at Brian/Joseph Cotton ikke kan tiltrække sig den visualitet, som Gregory/Charles Boyer tiltrækker sig.<sup>16</sup>

## *Afslutning*

Jeg har med denne analyse prøvet at vise, at når *Gaslight* er så uhyggelig, er det fordi den i omfattende forstand gestalter mønstre, der symboliserer manglende grænsedragning, opløsning af forskelle mellem indre og ydre, mellem jeg og du. At den altså er struktureret omkring præødipale fantasier med visuelt omdrejningspunkt i det gotiske hus og maleriet af Alice Alquist. Tematisk set drejer filmen sig om en paranoia, der på et underliggende plan breder sig ud fra den mandlige aktør, og som også viser sig i den forløbsmæssige opløsning af tidslige og rumlige strukturer.

Men samtidig delegerer filmen - omend med besvær - et årvågent undersøgende og omsorgsfuldt blik til sin (kvindelige) tilskuer; »hun« placeres i en position, der omslutter uden at blive opslugt. Heri ligger balancen i filmen, at den ikke *alene* drager os ind i Gregorys paranoide forestillingsverden. Og er filmen et bekræftende eksempel på teorien om, at en kvindelig hovedperon ikke kan tildeles et undersøgende blik i den klassiske Hollywoodfilm, er den *dog* et eksempel på, at hun kan gives en stemme, i det mindste til glæde for et kvindeligt publikum.

Endelig er filmen ikke blot fyldt af angst for opslugning, men også af længslen efter det mødrene rum. Det gælder for de to hovedpersoner, men også på et overordnet plan i filmen. For med Kaja Silvermans ord er filmen omsluttet af »a sonorous envelope«, en fantasi om moderens stemme, det første barnet hører og som det fantaserer sig som lykkeligt omsluttet af. Thi det er Alice Alquists stemme, der lyder under filmens allerførste credits. Kaja Silverman mener, at den klassiske Hollywoodfilms mandlige ikke-kropslige voice-over som fortællerinstans bærer symbolske træk af denne mødrene stemme. Og hun undrer sig over, at omvendingen er sket, hvorved kvinden er blevet relegeret til *det indre* af fiktionen. Er Alice Alquists mødrene stemme brutalt og for altid forstummet i *Gaslight*, synes den dog ikke desto mindre at tone over filmen, svagt, u-sprogligt, på vej til helt at falde ud. Men den er der.

*Jeg takker mag.art. Hanne Møller for en inspirerende samtale om manuskriptet til denne artikel.*

## Noter

1. Jeg bruger i det følgende ordet i Molly Haskells betydning, som en produktionskategori, en betegnelse for film lavet i 30'erne og 40'erne med et kvindeligt publikum i tankene og en kvinde i hovedrollen. Det er således et andet begreb om kvindofilm end 70'ernes. Kvindofilm blev da forstået som film lavet af kvinder.
2. Jvf. en lang række artikler, samlet i Gledhill (1987), Doane (1987) og Haskell (1973). En fortrinlig artikel om udviklingen i de teoretiske positioner findes i Cook (1985).
3. For en videre diskussion af den feministiske filmteori, jvf. min artikel »Rejsen til det mørke kontinent - om *Blue Velvet*« i *Kultur & Klasse* 64. I samme artikels første note gør jeg opmærksom på forskellen mellem at snakke om tilskuere som sociologisk kategori og som position i forhold til udsigelsen. Også i denne artikel forsøger jeg at holde de to yderst forskellige begreber om

tilskueren adskilt. Når jeg i det følgende, markerende med gåseøjne, taler om henholdsvis »mandlige« og »kvindelige« tilskuerpositioner, taler jeg ikke nødvendigvis om faktiske biologiske køn eller om faktiske tilskuere.

4. Denne forskydning i den teoretiske interesse falder sammen med en *general* accentforskydning i kvindeforskningen, internationalt men også i Danmark, jvf. Tine Andersen: »Når kvinder forsker« i Andersen og Møller (1988).
5. Jvf. Sarris (1976).
6. Molly Haskell konstaterer i *From Reverence to Rape*, at »there are as many kinds of women's films as there are kinds of women« (s.160) og prøver sig derefter frem med forskellige former for systematiseringer. En er mellem film om »the extraordinary woman« (spillet af f.eks. Katharine Hepburn og Bette Davis), den ynkværdige »ordinary woman« hvis muligheder ægteskab og børn har ødelagt, og så »the ordinary woman who becomes extraordinary« (s.161). En anden er at inddele filmene tematisk i fire kategorier efter om hovedkonflikten drejer sig om opofrelse, lidelse, det svære valg eller konkurrencen med en rivalinde.
7. Jvf. Waldeman (1983).
8. Begge genrer låner æstetiske træk fra den tyske ekspressionistiske film. Det gælder den dramatiske brug af sort/hvide billeder, men også anvendelsen af trappen som ikonografisk udtryk; således udspiller betydningsfulde scener sig på trapper i både *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919) og *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933).
9. På et realhistorisk og socialpsykologisk niveau skriver denne gotiske film fra 1944 sig ind i en modsætningsfyldt realitet præget af opbrud såvel som af forsøg på at restituere kønslige relationer - modsætninger mellem krigstidens opbrud i seksualnormer og fastholdelsen af traditionelle familienormer, modsætninger mellem ændrede arbejdsmæssige forhold for kvinden og fastholdelse af ideologien om husmoderen, stigningen i antallet af såvel (hurtigt) indgåede ægteskaber som skilsmisser i USA og det store antal familier hvor mænd og kvinder levede adskilt. Ifølge Waldeman (1983) levede ca. 6 millioner ægtemænd adskilt fra deres familier i USA i 1944 - enten af arbejdsmæssige grunde eller fordi de gjorde krigstjeneste. I 1946 levede stadig 2 millioner mænd og hustruer adskilt.
10. Jvf. Neale (1986).
11. Den narrative forudsætning for suspensen er ifølge Alfred Hitchcock at tildele publikum en viden, som filmens aktører ikke er i besiddelse af. Suspense etableres altså gennem æstetiske og narrative greb, men suspense er også betegnelsen for en emotionelt og kropsligt spændt tilstand af på én gang at se og vide og så ikke at kunne gøre noget. Suspense er da beslægtet med voyeurisme; der er tale om en synslyst etableret i kraft af afstand. Filmen tilbyder altså igennem sin suspense en slags voyeuristisk blik - endnu et eksempel på at denne kvindefilms blik ikke alene er feminiseret, overidentificeret.

12. Som om Brian-figuren ikke var tilstrækkelig, cementerer fiktionen yderligere denne kønsligt forankrede balance med sin ironiske holdning til den eneste person, der ellers har et nysgerrigt blik, gammeljomfruen Miss Twaites.
13. Der er en tilsvarende sekvens, der viser, hvordan den kvindelige hovedperson triumf hurtigt vendes til fornedrelse i en anden gotisk film, Alfred Hitchcocks *Rebecca* fra 1940. Som Paula endelig får sat Nancy på plads, får den kvindelige hovedperson (der spilles af Joan Fontaine) sagt til den grusomme Mrs. Danvers, at hun er Mrs. de Winther («I am Mrs. de Winther now»). Hun får altså placeret sig i en subjektposition. Men som Paula umiddelbart efter sin sejr over Nancy, til Lady Dalroys selskab bryder ud i hysterisk gråd og beskæmmet må forlade selskabet, da Gregory beskylder hende for at have stjålet hans ur, ydmyges den navnløse hovedperson i *Rebecca* umiddelbart efter at hun har sat Mrs. Danvers på plads. Til alles forfærdelse har hun - på Danvers opfordring og uden at hun selv ved af det - klædt sig ud som den døde Rebecca til et kostumebal, fordi hun tror, at hun derved kan vinde ægtemanden Maxims kærlighed.
14. Paulas skrækfyldte tilbagevendende til det mødrene hus har sin parallel i Sigmund Freuds beskrivelse af »Das Unheimliche« (eng. The Uncanny) i sit essay af samme navn fra 1919. Heri prøver han at bestemme den dybereliggende årsag til fornemmelser af uhygge. Han gør opmærksom på den etymologiske glidning mellem ordene »heimlich« og »unheimlich« i det tyske sprog og på baggrund af forskellige eksempler på, hvad der kan opleves som uhyggeligt: den vedvarende genkomst af det samme f.eks., eller usikkerheden på om noget dødt er levende, siger han, at det ikke er det nye eller det ukendte, der skaber uhygge. Det er tværtimod *det én gang velkendte*, der nu er blevet fremmed for bevidstheden gennem fortrængningen. I en konklusion tager Freud et eksempel op fra psykoanalytisk praksis, der, siger han, »furnishes a beautiful confirmation of the theory of the uncanny«: »Det sker ofte, at neurotiske mænd erklærer, at de føler, der er noget uhyggeligt ved de kvindelige kønsorganer. Dette »unheimliche« sted er imidlertid indgangen til alle menneskers tidligere »heim«, til det sted hvor vi alle hver især tidligere levede - i begyndelsen. Der er en vits, der siger, at kærlighed er hjemve. Og når en mand drømmer om et sted eller et land og siger til sig selv, i drømme, at: jeg kender det her sted, her har jeg været før, kan vi fortolke det sted som moders køn eller hendes krop. Også i dette tilfælde er »das Unheimliche« det, der engang var »heimisch«, velkendt; præfikset »un« er fortrængningens mærke« (Freud 1919, s.224) - min oversættelse.
15. Jvf. f.eks. i Studlar (1989) eksempler på teoretiseringer over koblingen mellem (underklasse)kvinde, perversion og en placering uden for kulturen.
16. Janey Place (1978) bemærker tilsvarende, at har nogle af film noir'ene ved siden af »the spider woman« eller den dødelige femme fatale en opofrende, kærlig kvinde, der elsker helten, så er det den farlige, forførende og onde kvinde der tildeles hele den visuelle udtrykskraft.



*Litteratur.*

- Andersen, Tine og Møller, Hanne (1988): *Rå Silke. Kropsnære kvindehistorier fra 1970 til i dag*, Gyldendal.
- Cook, Pam (1983): »Melodrama and Women's Pictures in British Film«, Institute Dossier 18: *Gainsborough Melodrama*, British Film Institute.
- Cook, Pam ed. (1985): *The Cinema Book*, British Film Institut.
- Creed, Barbara (1977): »The Position of Women in Hollywood Melodramas«, *Australian Journal of Screen Theory*, no 4.
- Doane, Mary Ann (1982): »Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator«, *Screen* 23, nos 3-4.
- Doane, Mary Ann (1987): *The Desire to Desire: The Women's Films of the 1940's*, Indiana University Press.
- Elsaesser, Thomas (1972): »Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama« in: Gledhill 1987.
- Fleenor, Julian F. ed. (1983): *The Female Gothic*, Eden Press.
- Freud, Sigmund (1911): »Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebene Fall von Paranoia«, *Gesammelte Werke*, vol. VIII. På dansk: *Schreiber*, Hans Reitzel 1990.
- Freud, Sigmund (1917): »The Uncanny«, *Standard Edition*, vol 17, Hogarth Press.
- Gledhill, Christine ed. (1987): *Home is where the Heart is, Studies in Melodrama and the Women's Film*, British Film Institute.
- Handel, Leo (1950): *Hollywood looks at its Audience. A Report of Film Audience Research*, University of Illinois Press.
- Haskell, Molly (1973): *From Reverence to Rape*, Penguin Books.
- Holland, Norman N. and Sherman, Leona F. (1977): »Gothic Possibilities«, *New Literary History*, vol VIII, Winter.
- Jerslev, Anne (1989): »Rejsen til det mørke kontinent - Om *Blue Velvet*«, *Kultur & Klasse* 64.
- Kaplan, E. Ann ed. (1990): *Psychoanalysis and Cinema*, Routledge.
- Kehane, Claire (1980): »Gothic Mirrors and Feminine Identity«, *The Centennial Review* vol 24, no 1.
- La Place, Maria (1987): »Producing and Consuming the Woman's Film. Discursive Struggle in *Now, Voyager*«, in: Gledhill 1987.
- Modleski, Tania (1982): *Loving with a Vengeance. Mass-produces Fantasies for Women*, Routledge.
- Modleski, Tania (1988): *The Women who Knew too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, Methuen.
- Mulvey, Laura (1975): »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen* 16, no 3.
- Mulvey, Laura (1977/78): »Notes on Sirk and Melodrama«, in: Gledhill 1987.
- Mulvey, Laura (1981): »Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', inspired by *Duel in the Sun*«, *Framework* 15/16/17.
- Neale, Steve (1986): »Melodrama and Tears«, *Screen*, vol 27, no 6.
- Nowell Smith, Geoffrey (1977): »Minelli and Melodrama«, in: Gledhill 1987.
- Penley, Constance ed. (1988): *Feminism and Film Theory*, Routledge
- Place, Janey (1978): »Women in Film Noir«, in: E. Ann Kaplan (ed.): *Women in Film Noir*, British Film Institute.
- Rose, Jacqueline (1988): »Paranoia and the Film System«, in: Penley (1988).

- Sarris, Andrew (1976): »Two or Three Things I Know About Gaslight«, *Film Comment*, May-June.
- Silverman, Kaja (1980): »Masochism and Subjectivity«, *Framework* 12.
- Silverman, Kaja (1988): *The Acoustic Mirror. The Female Voice and Psychoanalysis in Cinema*, Indiana University Press.
- Studlar, Gaylyn (1985): »Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema« in: Bill Nichols ed.: *Movies and Methods*, vol 2, University of California Press.
- Studlar, Gaylyn (1989): »Midnight S/Excess. Cult Figurations of »Femininity« and the Perverse«, *Journal of Popular Film and Television*, vol 17, no 1.
- Waldeman, Diane (1983): »At last I can tell it to someone!«: Feminist Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Film of the 1940's«, *Cinema Journal* 23, no 2.