

Ericas udfrielse

Poul Malmkjær skriver om
Paul Mazurskys »En fri kvinde«



Scener fra »En fri kvinde«. Herover med Michael Murphy (ægtemanden), t.v. med Alan Bates (elskeren), og nederst alene. Modsatte side – en tilbøder afvises.



Efter sædekomedien »Bob & Carol & Ted & Alice«, den aldrig herhjemme viste og – husker jeg – kun formelt interessante »Alex in Wonderland«, ægteskabsmoraliteten »Blume in Love« (Ud, så' min kone), »Harry og Tonto«, der er blevet beskrevet som en »tragedy of manners«, den smukt og klart erindrende 50'er-skildring »Next Stop Greenwich Village« og nu »An Unmarried Woman« (En fri kvinde), står Paul Mazursky i mine øjne helt i forreste række blandt Hollywoods auteurs. Hans fem samtidssfilm fortæller om individuelle begivenheder på en sådan måde, at de bliver til afdækninger af noget tidstypisk, moderne comedies of manners. Måden han gør det på – og han skriver selv sine manuskripter – er at blande tre elementer fra den nyere filmkunst, den selvoplevede, fordøjede erfaring, den varierede, iderige amerikanske fortællestil, og den fantastiske filmiske vision, som han især går til Fellini for at blive inspireret af (se i øvrigt Ib Lindbergs introduktion til Mazursky i »Kosmorama 118, 1973). Og selv om det nu er flere år siden jeg så »Alex in Wonderland«, vil jeg vove den påstand, at netop manglende afstand til det selvoplevede væltede filmens intentioner. Kun dens felliniske visioner blev tilbage. I sine øvrige film har han lagt afstand, og i »En fri kvinde« er han kommet så vidt, at han ligefrem kan forlade Blume og sætte focus på konen. Det har han fælles med en række af tidens store instruktører. Henimod slutningen af »En fri kvinde« ligger en scene, hvor hovedpersonen Erica og hendes datter sidder sammen ved klaveret og spiller og



synger Paul McCartneys »Maybe I'm Amazed«. Lidt hakende og lidt falsk går det, men de synger sammen, og sangens stemning rammer på en speciel måde deres stemning. Scenen klinger smukt i helheden selv, om den ikke 'på papiret' har nogen dramatisk funktion. Scenen er da også improviseret ind i filmen, da Mazursky så de to skuespillerinder synge sådan sammen imellem optagelserne, og den er et fantastisk smukt eksempel på, at det ikke drejer sig om at være en mandlig eller en kvindelig instruktør, men om at have evnen til at se, drage erfaringer, sortere og bringe orden i kaos.

Jeg fremhæver dette for at modgå det jævnligt opdukende synspunkt, at der skulle være en forskel på kvinders og mænds måde at instruere film på, et synspunkt der, hvis man ikke i tide får det analyseret ned i jorden, som sin konsekvens vil nære tesen om at kvinder og mænd også hvad hjernens indretning angår er ganske forskellige. Tilbage bliver så kun et groft spørgsmål om mode eller æstetik, om kommissærer eller kunstnere.

»En fri kvinde«s originaltitel kan i øvrigt undre al den stund hun rent faktisk har været gift – medmindre den har noget med ord som *undo* eller *unman* at gøre, men det er vist vilde spekulationer. Mazursky har selv berettet om en af hustruens veninder, som ved underskrivelsen af slutseddel i forbindelse med et huskøb, måtte føje et »unmarried« til underskriften, da ejendomsmægleren ikke fandt, at man kunne handle hus med gifte damer (underforstået: men med deres mænd). Historien gav ham inspirationen til filmen om den 35-årige Erica Benton (Jill Clayburgh), der er gift på 17. år med Martin (Michael Murphy), som arbejder med et eller andet på New Yorks Wall Street. De har et barn sammen, 15-årige Patti, som er ved at opdage kærligheden sammen med den jævnaldrende Phil. Erica har et halvdags-job på et kunstgalleri, og hendes liv er præget af kærlighed til kunst. Martin har i et års tid haft en elskerinde, og da han nærmest uden varsel en dag midt på gaden bryder grædende sammen og tilstår forholdet, kommer det som et chok for Erica. Han vil skilles, og under separationen er Erica lammet af rådvild angst. Hun søger hjælp til ny selvagtelse i sin lille venindekreds, »klubben«, og prøver at slippe af med sin angst hos en psykiater, og kun langsomt og pinefuldt kommer hun fri af den tanke, at et nyt forhold til en mand skulle være absurd. Det sker ikke uden skår og sår, men da hun møder den ganske overvældende forelskede maler, Saul Kaplan (Alan Bates), vover hun så småt at investere følelser i et nyt forhold, foreløbig dog uden konventionelle bindinger. Hun må opleve, at Martin gør et kort forsøg på at vende tilbage, og at datteren har svært ved at

klare sit eget følelsesliv såvel som hendes, før hun når til en sådan grad af selvkontrol og afklarethed, at hun kan modstå Sauls stormkur og holde deres forhold ude i armslængde – indtil videre.

Jeg har blandt meget andet sludret i Braad Thomsens Cannes-rapporter set det fremhævet, at hvis blot Mazursky havde nogle bedre historier, så ville hans film være lidt mere spændende. Fassbinders fatale forsøg på en filmatisering af Nabokovs gode historie er måske ikke det heldigste bevis at komme trækkende med, men bortset fra det naive i forsøget på at skille historien fra filmens endelige udtryk, der jo er 'historien', så er Mazurskys historie – så gammel dens litterære kerne, anekdoten, end er – spændende nok for den der vil fordybe sig i den. Se i denne forbindelse også anmeldelsen af Claude Goretta's »La Dentellière« i dette nr.

Mazursky har bygget sin film op som en naturlig rækkefølge af scener med to, tre eller fire personer, og han har ladet disse scener være relativt lange og udtømmende. Ofte får scenerne lov til at brede sig ud over det centrale tema – Erica Benton – og ud i illustrerede sidetemaer, der får lov at fungere som comic relief, som accentuering, eller som midlertidig afledning. Det er ikke mindst Ericas veninder, der får lov at stå for disse elementer med deres kommentarer til hendes og deres egne problemer med mænd, alder, selvagtelse etc., men også datteren Patti og hendes ven Phil får lov at spille relevante sideroller i Erica Bentons ned- og optur, denne datter med et ansigt som en erfaren kvinde og et følelsesliv som en 15-årig.

En pestilens i en række moderne film af såvel biograf som TV-typen, er det evindelige kissejav, hvor det for alt i verden gælder om at komme videre i filmen, som oftest for at skjule, at der ingen reel udvikling finder sted. Mazursky kan holde en scene til den har tjent sit formål, til den er færdig i indhold såvel visuelt som følelsesmæssigt. Tag nu scenen med Martins forsøg på at vende tilbage. Han og Erica mødes foran indgangen til huset, snakker sammen om et par praktiske problemer, hvorefter han fortæller om bruddet med pigen og om sit ønske om at de skal flytte sammen igen. Scenen rummer to dramatiske spændingselementer, hvor vi i første række interesserer os for Ericas reaktion: er hun stærk nok til at vide, hvad hun skal gøre, og hvordan gør hun det? Det andet er Martins deraf følgende reaktion og hvordan han tager det. Det første element er det stærkeste alene derved, at det knytter sig til hovedpersonen. Det er hendes udvikling, vi følger og lever med i. Det andet er en biting, en parentes i historien, men Mazursky fjerner parentesens ved at lade det stationære kamera følge Martin mens han går langs med husmuren og endelig efter en tid når hjørnet og forsvinder – og samtidig forsvinder ud af filmen. Det er ikke noget med »Who's sorry now?« men med masser af medfølelse i en sådan afslutning på en følelsesmæssig i forvejen delikat scene. Vi får ikke lov at køre med den fri kvinde op i elevatoren, men tvinges til at se efter den fri mand. Et andet eksempel på Mazurskys 'ny' historie er scenen med veninderne på sengen og Elaines stille gråd over talen om selvagtelse, i og for sig et optrin, man kender fra andre film med lignende tema, men Mazursky bringer den 15-årige Patti ind i scenen og lader den kulminere følelsesmæssigt med hendes tavse forlegenhed over at være vidne til denne åndelige blottelse, der kan virke lidt uanstændig. Endelig er der filmens i denne henseende flotteste scene, den lange gadescene efter Erica og Martins cafeteria-frokost, hvor hun i begyndelsen snakker løs om bl.a.





kvindeklubbens mentalhygiejniske funktion som »part Mary Hartman, part Ingmar Bergman«, indtil han chokerer hende – og publikum i biografen, der gik et sug gennem salen – med at bryde grædende sammen og tilstå sin utroskab. Ericas reaktion er først to korte, foragtende bemærkninger, hvorefter hun går alene, langt og i totalbilleder, indtil hun standser og kaster op i en papirkurv, den sidste indstilling halvnær. Scenen er med rette fremhævet i mange anmeldelser. Den rummer den nuancerigdom, den følsomhed og takt og det instruktørmød til at vove nye udtryk, til at gå lidt længere ind i personerne, som er så karakteristisk for Mazurskys talent. Martin er i de foregående scener beskrevet som noget ude af balance: hans lidt for heftige reaktion på hundelorten, den disharmoniske sencescene, der er holdt i grøn-blå farver, og som rummer en dialog, der længe er såpas misfarvet, at vi frygter det værste.

Erica frygter ingenting. Hun har i en let og ubesværet montagesekvens danset »Svanesøen« af lutter harmonisk overskud og selvagtelse. Når Martin så bryder grædende sammen på åben gade, kan vi – i modsætning til Erica – analysere det som dels oprigtig fortvivelse, dels en portion hysteri, og derved får vi følelsesmæssigt overskud til at koncentrere os om Ericas reaktion, hvor det ellers traditionelt ville være det stærke følelsesudbrud, vi ønskede at få slutningen på. Men her står Martin tilbage som en lille bitte skikkelse i gadebilledet og i støjen, mens vi og kameraet følger Ericas tilsyneladende kontrollerede reaktion.

Paul Mazursky er vel den af Hollywoods fremtrædende yngre instruktører, der synes stærkest påvirket af europæisk film og europæisk kultur i det hele taget. Blumes kærlighedsliv afklaredes under opholdet i Venedig, Alex fandt sin forløsning i den felliniske kæmpevision af den eksploderende Sunset Boulevard, Harrys figur var fra begyndelsen i New York karakteriseret ved en solid basis af den gamle, europæiske dannelse, et præg, der ændredes imod den kendte folkløse efterhånden som han nærmede sig den amerikanske vestkyst. Også Erica Benton er præget af det New York, som for europæere vel er indgangen til USA, men som for amerikanerne også er porten til Europa, ikke mindst når det drejer sig om kulturel udveksling og påvirkning. Erica er et musisk menneske i dannet europæisk forstand, og det er lutter logik, at hun umiddelbart føler sympati for den engelske maler, der f.eks. i sin hele adfærd er en velsignet modsætning til det enstrengede hanvæsen, billedhuggeren Charlie. Ja, selv i Ericas samtaler med psykiateren Tanya Berkel fornemmer man en anden tone, som ikke kun har noget med Mazurskys evne til at finde det andet og bedre udtryk at gøre. Afsnittene her er mærkeligt rå og afskrællede, næsten som improvisationer, og deres indhold synes ofte at arbejde imod den gængse opfattelse af, hvad der – i dramatisk form – bør foregå under en sådan konsultation. F.eks. er Ericas følelse af angst et stikord til en lang og i forhold til stikordet selvmodsigende snak om puberteten og den første menstruation, en snak der alligevel synes at fungere mentalhygiejnisk. Og så sidder man som tilskuer samtidig med en overvældende lyst til at lægge noget i de to sølle kaktus, der er placeret i vindueskarmen imellem de to kvinder. Jeg ved ikke hvad, og jeg gør det ikke, men rørende og befordrende for stemningen er det, hvadenten denne er lys eller mørk. Sådan er kaktus i virkeligheden.

Erica hos psykiateren

Det var Richard Corliss, der i »The Hollywood Screenwriters« (1972) kaldte Mazursky for en »post-Vietnam version of Preston Sturges...«, men det turde stå klart at Mazursky i filmene siden har bevæget sig et godt stykke bort fra denne lidt snævre satiriske komediebås med dens moralske tømmere og langt ind i nye genrer og nye mennesker. Vel er hans beskrivelse af fænomener ofte præget af en ironisk distance, men hans kamera og hans scener afslutning røber altid hans usentimentale medfølelse.

Paul Mazursky er New Yorker, og lige som hos Woody Allen mærker man, at her er han på hjemmebane, her er hans åndelige og kulturelle hjemsted. Han kan ironisere med dead-pan-distance til vestkysten – klare i »Bob & Carol & Ted & Alice« – og vel er der megen humor og megen satire i »En fri kvinde«, men den er varmere og ligesom mere indforstået. Den er ikke så meget en satirisk skildring af menneskeskabt latterlig eller begrædelig adfærd som en skildring af tilværelsens humoristiske sider, som man selv kan fremhæve dem for at gøre livet lidt lettere at leve – tydeligst hos den barske Jeannette i »klubben« – eller i den selverkendte over-reacting hos Martin, da han i filmens start træder i en hundelort og hans ærgrelse kulminerer med synet af den besudlede træningssko, der vugger af sted på floden. Han kan ikke holde den sure stil, og sekvensen ender i harmoni og i sengen. Men også selve byen New York er skildret med større varme end f.eks. Los Angeles og Las Vegas er blevet det i hans film. Byens egenart, kolorit og skønhed fremhæves i Arthur Ornitz' rolige, mættede totalbilleder af de skiftende årstider på Wall Street, i Soho eller over Hudson River; man fornemmer ligefrem en slags dobbelt forelskelse, i byen såvel som i Erica, når Mazursky illustrerer hendes forelskelse ved at klippe til skøjtebanen ved Radio City – hun i halvnær med den berømte skyline i baggrunden – hvor hun danser af glæde – for anden gang i filmen.

Vist holder Mazursky sig heller ikke i »En fri kvinde« fra satiren og den ironiske distance, der er så velgørende anti-poppet og i bund og grund seriøs. Tag begrebet selvagtelse, der tilsyneladende er et nøgleord og et nøglebegreb i filmen. Uden selvagtelse ingen fri kvinde, synes Mazursky at sige, når han så markant lader Elaines flæbescene over ordet ligge centralt i filmen og i en central lokalitet, nemlig i

Ericas seng. Men scenen er – som en række lignende scener i filmen – andet og mere end regulært drama (hvad den også er), nemlig en ironisk kommentar til den moderne amerikanske hang og trang til selvanalyse. Interesserede bedes opøge samtlige Woody Allens film, der udgør alt, hvad man kan behøve af beviser, eksempler og kommentarer til fænomenet. Og vist er Ericas situation alvorlig og fuld af problemer, men omkring hende i den situation er der så meget fup og klister, at Mazursky let og ubesværet kan drysse sine satiriske stænk ud over historien blot ved at holde et spejl op, f.eks. ved »klubben«s næsten absurde snak om mænd, ikke mindst problemerne med den helt unge elsker, ved lægens automatiske flirt, i »one night«-Charles skikkelse ved vinduet, da han ser efter Erica, som forlod ham uden at sige hverken tak eller rend mig i røven, ja selv i Sauls »frigjorte« (europæiske?) forelskelse og stormkur, og i psykiateren, hvis ophøjethed af nærmest guru-agtig udtalt visdom får et knæk ved oplysningen om, at hun selv er fraskilt, og hvis air truer med helt at fordufte med hendes entré ved partyet. De to kaktusser bliver endnu mere påtrængende i erindringen.

Mazursky har en sund satirisk åre, der tager brodden af traditionen for indlagte etiske budskaber i amerikansk film, og han har dertil en energisk vilje til som filmskaber at se ud over en række andre traditioner og bringe fornyelse i de evige og eviggyldige sædekomedier, der altid er gode historier.

I slutningen af »En fri kvinde« leger Mazursky med det, jeg tidligere har nævnt som værende inspireret af Fellini, den fantastiske, filmiske vision. Erica og Saul hejser et af hans kæmpelærreder ned fra atelieret på øverste etage. Billedet er en abstraktion i brede vandrette striber med et centralt rødt motiv, der kan ligne en solopgang. Det er i hvert fald et billede, der ser optimistisk ud. På fortovet beder han hende om at holde det, og idet han sætter sig ind i sin bil for at køre på ferie – hun ville ikke med – forærer han hende billedet. Filmen slutter med en sekvens af store totalbilleder af Erica, der bakser rundt i New Yorks gader med sin solopgang, sin ny optimisme. Lærredet fanges af vinden, så hun aldrig er helt sikker på, i hvilken retning hun bevæger sig. Det kan af og til ligne en desperat kamp. Sekvensen er ikke så morsom. Kun fantastisk og befriende åben.

Jill Clayburgh og Michael Murphy
(da han bekender sin utroskab)



Jill Clayburgh -en ny stjerne

Poul Malmkjær

Når Jill Clayburgh fik en pris i Cannes i år som bedste skuespillerinde (for sin rolle i »En fri kvinde«), kan man næppe indvende noget. Prisen var vel endda nok så meget udtryk for, at selve filmen burde have været præmieret, men nu var Guldpalmerne altså allerede givet til Olmvis »Træskotræet«. For Jill Clayburgh har med sine seneste, få, film etableret sig som stjerne af den substans og kvalitet, som Hollywood i de senere år har ledt med lys og lygte efter – med ofte beklageligt oppustede og hastigt eksploderende fænomener som resultat. Man har simpelt hen manglet kvindelige personligheder, der kunne møde de mandlige på lige fod. Illustrerende for den ofte paniske situation er tilfældet Diane Keaton, som har plejet sit kønne talent først og fremmest i en række Woody Allen-film, men som af publicity og presse for længst er lanceret som den store nye og vidunderlige stjerne. Det er for meget af det gode, selv om hun næppe eksploderer, som tilfældet var det med f.eks. Margaux Hemingway.

Jill Clayburgh er – som mange af de mere substantielle Hollywood-stjerner – ikke helt ung. Men hendes type er ingen hindring for roller, der ligger nær teenage planet, som f.eks. ludderen i TV-filmene »For penge«, hendes egentlige gennembrudsfilm. Hun var 31 år, da hun indspillede den, men netop hendes slanke, langlemmede skikkelse og ansigtet med de store flader, der er så gode at sminke, og de ganske markante træk, der kan vise et vældig bredt register af følelser mellem smilet og gråden, blev brugt så energisk insisterende på umodenhed, at figuren i tilskuernes bevidsthed aldrig havde nået de 21 år. De markerede linier fra næsen og ned langs mundvigene, som i »En fri kvinde« får lov til at understrege erfaringen efter 17 års ægteskab og bitterheden over separationen, er i »For penge« næsten ikke til at få øje på for lutter øjne og mund og lange ben. For mange store skuespillere gælder det, at de spiller ligesom på trods af et eller andet, på trods af at de egentlig er for små, på trods af at de egentlig er skeløjede, at de egentlig er for buttede, eller at de ikke tager sig ud af noget særligt etc; 'handicap'et' bliver en ansporing til at insistere yderligere på talentet og præstationen og måske endda gøre det til en dyd, jfr.

f.eks. Bogarts alt for store kroner på tænderne, som gav ham talebesvær og som gjorde det svært for ham at få overlæben fri af fortænderne efter et smil. Jill Clayburgh har tilsyneladende ingen sådanne lyder. Hun er en moderne kvindetype, der passer ind i det moderne, urbane samfundsbillede, naturlig velplejet og med en almindelig frihed i klædedragt og adfærd som gør hende let at anvende. Hun må så finde udfordringen i genrerne og i stilen. Der var måske ikke så meget udfordring i Lombard-rollerne i »Gable og Lombard« eller i sekretær-rollerne i »Chicago-ekspressen«, selv om hun i den sidstnævnte fik mulighed for at bevise, at hun beherskede en moderne udgave af den kvikke replikkunst, som blomstrede i 30'ernes lystspil, og at hun med fryd kunne nuancere tvetydigheder og hawks'ske verbal-dueller med personer af de modsatte køn.

Jill Clayburgh synes ikke – som tilfældet er det med en række *method*-spillere – at søge grimhedens udtryk i de sjælsrå, afskrællede scener. Hun kan græde sine øjne ud i selvmedlidenhed, hun kan presses op i en fortvivlelsens krog, hvor ingen klæder eller sminke camouflerer sorgen, men hun vil ikke søge den Joanne Woodward'ske appel til vor benovelse over at se en stor stjerne vende vrangen ud på sig selv. Nogle anmeldere kalder det »hudløshed«. Jeg kalder det teknik. Jill Clayburghs »metode« er mindre spektakulær, men så meget mere indtrængende og overbevisende.

En bemærkelsesværdig detalje er hendes brug af hår og frisurer til præcist karakteriserende understregninger, hvad enten det er en enkelt krølle, som bruges i den noget nervøse enetale i »En fri kvinde«, eller det er hele frisuren, der står som en gylden ramme om en lykkelig kvindes ansigt i begyndelsen af samme film. Hun bruger det diskret og upåtrængende som styret af en indre nødvendighed i spillet mere end af et ydre, teknisk behov for at fylde på, og her står hun i en markant modsætning til f.eks. Barbra Streisand, hvis tomgangseffekter Miss Piggy så præcist har skabt en levende figur over, beautiful hair and everything. Miss Piggy ville ikke ane, hvad hun skulle stille op med en Jill Clayburgh som forbi- lede.



Jill Clayburgh.

Leksikon

CLAYBURGH, Jill (30.4.1944) – amerikansk skuespiller. Født i New York. Studerede filosofi og dramaturgi på Sarah Lawrence College i Bronxville og kom derfra i 1966 til Charles Playhouse og siden Theatre Company i Boston, hvor hun spillede sammen med Al Pacino. Efter roller i musicals som »The Rothschilds« og »Pippin« på Broadway teatre fik hun sit dramatiske gennembrud som Desdemona i »Othello« i en Los Angeles-op sætning med James Earl Jones i titelrollen, og som Judith i »Djævelens discipel« for »The American Shakespeare Festival« i Connecticut. Hendes første større filmrolle var som den prostituerede i Joseph Sargents Emmy-nominerede TV-film »Hustling«, og i 1978 fik hun i Cannes en delt skuespillerindepris for »An Unmarried Woman«.

Film:

69: The Wedding Party (prod. 66). **71:** The Telephone Book. **72:** Portnoy's Complaint/Alexanders stående problem. **73:** The Thief Who Came To Dinner/Charmetyven. **74:** The Terminal Man. **75:** Hustling/For penge (TV). **76:** Gable and Lombard/Gable og Lombard – en duft af skandale; Griffin & Phoenix: A Love Story/Sidste dag på stranden (TV + europæiske biografer); Silver Streak/Chicago-ekspressen. **77:** Semi-Tough/Alle kneb gælder. **78:** An Unmarried Woman/En fri kvinde; La luna. (MB)