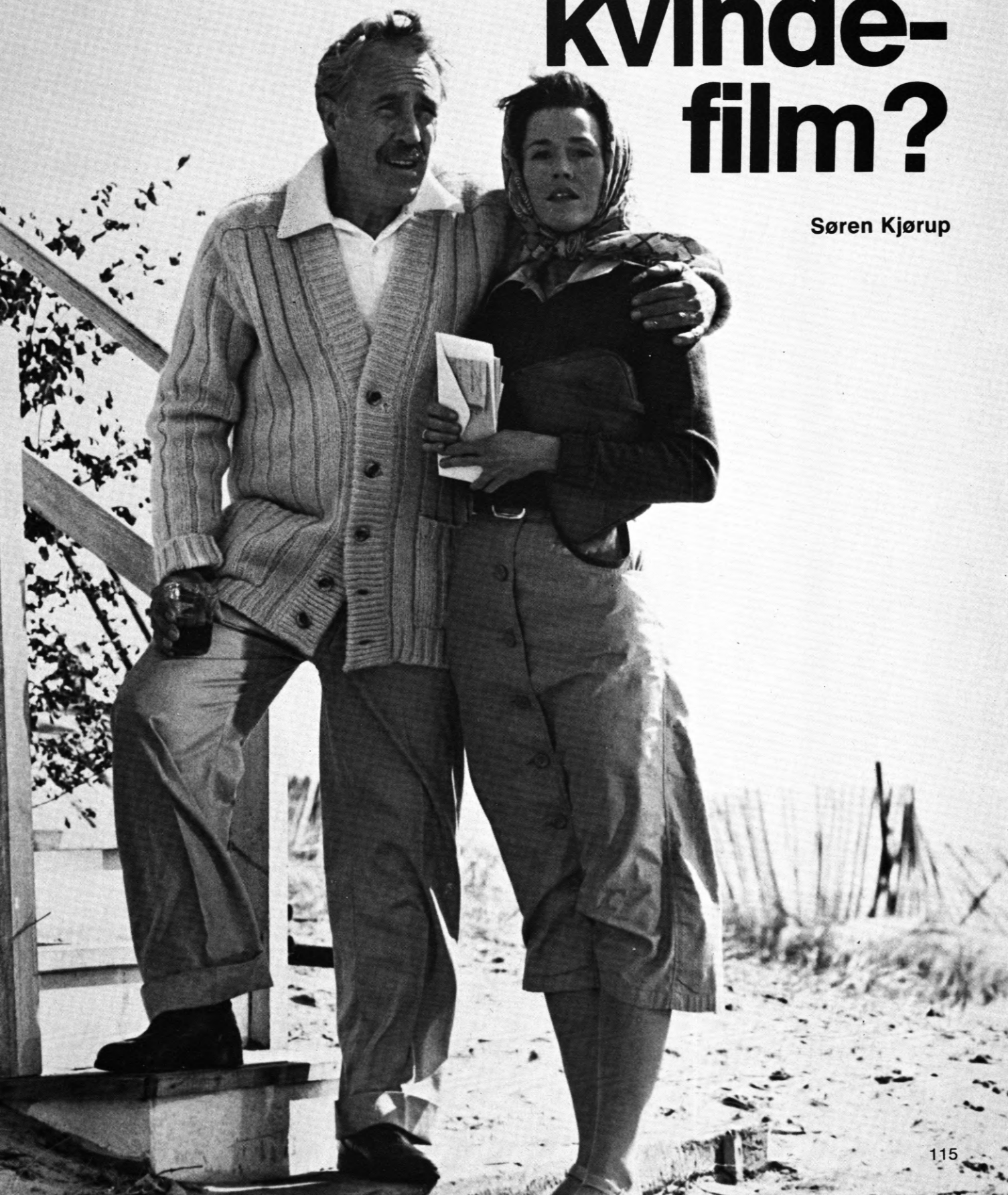


Jason Robards (Hammett) og
Jane Fonda (Hellman) i »Julia«.

»Julia« – en kvinde- film?

Søren Kjørup



Filmen hedder »Julia«, men begynder alligevel med at forklare os hvad der ligger i *bogens* titel »Pentimento«: Et »pentimento« er en »rettelse« i et maleri; maleren havde skitseret eller måske ligefrem malet f.eks. en hund, men fortrød (»repented« på engelsk) og malede i stedet f.eks. et barn henover. Undertiden, hævder filmen, bliver gamle maleriers øverste lag gennemsigtigt så man under barnet ser hunden dukke frem.

Denne indledningstanke handler naturligvis om »erindringen«. Filmen er fortalt af en aldrende Lillian, der tænker tilbage på sine oplevelser med ungdomsveninden Julia – og især på de sidste møder i Europa i trediverne. Men dette perspektiv – trediverne set gennem halvfjerdsenerne – fastholdes ikke. Den gennemsigtighed man aner i fortællingen er fra tredivernes møder mellem de voksne kvinder tilbage til barndommen og ungdommen.

Alligevel er den mest oplagte gennemsigtighed i filmen af en helt anden art. Bagved filmens overflade aner vi en kvindelig oplevelsesmåde og en historie der kunne have foldet sig ud som en egentlig kvindofilm. Men selv om vi kan se pentimenti, må vi dog erkende at overfladens billede ikke har meget med kvindofilm at gøre.

Og dog må »Julia«s forbløffende succes nok især tilskrives netop det at man har kunnet klæbe betegnelsen »kvindofilm« på den. Hvad er det da der skulle gøre den til en kvindofilm? Vel nok især tre ting: 1) to store hovedroller til to store nutidige filmskuespillerinder; 2) identifikationsstrukturen i filmen; og 3) en vis insisteren på en særlig kvindelig sensibilitet, en særlig kvindelig oplevelsesmåde og nogle særlige kvindelige normer og emner. Og alt dette er der vel også, i og for sig – og alligevel er »Julia« ikke blevet hvad jeg ville kalde en kvindofilm.

At hovedpersonerne er kvinder og spilles af kvindelige stjerner gør det naturligvis ikke i sig selv. Greta Garbos film var naturligvis ikke kvindofilm alene fordi de var Greta Garbo-film. Synspunktet i f.eks. Garbo-filmene har jo altid været det traditionelle, mandligt prægede (hvad der ikke gør dem til »mandefilm«, hvad jeg skal vende tilbage til nedenfor). Den kvindelige hovedfigur har ikke været set indefra, men har altid været betragtet, undrende og beundrende, udefra. Her kommer »Julia« trods alt længere, takket være identifikationsstrukturen i filmen.

Man kan være i tvivl om gennem hvis øjne Lillian i filmen egentlig ses (i filmens struktur af det par aldrende Lillian-øjne vi ser i starten, men det synspunkt slår jo ikke igennem), men der er ingen tvivl om at Julia ses med Lillians øjne. Julia heroiseres som en stærk, fuldkommen kvindefigur – og publikum føres frem til beundring for hende gennem umiddelbar identifikation med den svage og forvirrede og bekymrede Lillian. Og naturligvis er der da noget befriende i for en gangs skyld at have en kvindelig, aktiv idealskikkelse i en film. Alligevel bliver det problematisk at Julia i den grad sættes udenfor som helt speciel. Hun beundres – men for overmenneskelige kvaliteter. Det bærende kvindelige menneske i filmen er den svage Lillian, der nok i et enkelt tilfælde får en slags kraft fra idealfiguren Julia, men dog i øvrigt må hente varme og tryghed og styrke i favnen hos faderskikkelsen Dash.

Og så er vi tilbage ved den kvindelige sensibilitet, de kvindelige oplevelsesmåder og normer og emner. Der er venindeforholdet mellem Lillian og Julia; der er den kvindelige beundring for kvinden som krop og intellekt og handlingsmenneske; og der er barnets placering i historien.

Selve venindeforholdet giver jeg nu ikke meget for. Fil-

men har så travlt med at fortælle os at forholdet ikke er lesbisk at den glemmer at fortælle hvad det så er. At Lillian beundrer Julia og hvorfor er klart nok, men hvad Julia egentlig har set i den lille beundrerinde med opstoppennæsen er det noget vanskeligere at få øje på.

Mere spændende er i og for sig forsøgene på at opleve en kvinde, Julia, med kvindeøjne. Her får filmen faktisk skabt en kontrast mellem det gængse damekvidder om »Hvor er du dog slank« og så Lillians oplevelse af Julia (især som student i Oxford). Jeg tænker her på Lillians replikker om Julias ansigt og krop, lyset og spændstigheden i hendes figur – og forsøget på at visualisere dette ved hjælp af Vanessa Redgrave. Her er i hvert fald ganske gode ansatser til en ny Hollywood-måde at filme kvindeskikkelser på.

Og endelig er der barnet. Hele sensibiliteten omkring dette med Julias datter er tydeligt nok hvad man må kalde



kvindelig; det er bare ikke *kvindofilm*, men det vi før i tiden noget nedladende kaldte *damefilm* der kommer ud af det. Nuvel, jeg skal være den første til at medgive at de såkaldte damefilm har fået en noget stedmoderlig behandling i hidtidig (mandlig) filmhistorie og -kritik (omend vi har været nogle få der har forsøgt at forsvare i hvert fald Max Ophulds' bidrag til genren). At de fleste damefilm er rædselsfulde fra de fleste synspunkter turde være en oplagt sag, men hvad man vist aldrig har fået tænkt igennem er deres karakter af medium for kvindelig, omend fordrejet og kommercielt udnyttet, erfaringsdannelse. Ligesom der er gode grunde til at overveje hvilke særlige, samfundsmæssigt givne kvindelige behov damebladene har opfyldt, kan der være gode grunde til at overveje hvilke behov damefilmene egentlig har opfyldt. Men at damefilmene bør skænkes fornyet interesse, kan ikke forsvare at hvad der giver sig ud for at være en moderne kvindofilm til sidst falder tilbage i den gamle grædekonegenre.

Men netop dette tilbagefald er et godt udgangspunkt for at forsøge at besvare spørgsmålet om hvorfor de forskellige ansatser til gengivelse af kvindelig sensibilitet og kvindelige oplevelsesmåder ikke udfoldes til noget man tør kalde en kvindefilm. Problemet er naturligvis Fred Zinnemann som instruktør og hans medarbejdere på manuskript, art direction og de mere tekniske opgaver. Den nu lidt over 70-årige instruktør, der jo aldrig har været mere end en solid håndværker (omend han i sin ungdom var med på et par interessante film), og hans medarbejdere tænker simpelt hen for gammeldags, for klichépræget – og den kommercielle films klichéer er nu engang fuldstændig fedtet ind i en mandlig, borgerlig tænke måde.

I grunden er det jo ikke kun som kvindefilm at »Julia« er et misfoster. Den er et monstrum helt igennem, et sjældent eksempel på et absolut sympatisk og til dels endog spæn-

skal fortælle os hvor vi er henne i tid – og som jo turde være ganske overflødige nu 20 år efter »Hiroshima – mon amour« og lignende film.

Og der er hele fortællingens afvikling: Alle disse tunge establishing shots af kalenderen med Roosevelt, Concorde-pladsen med Eiffel-tårn eller Madelaine-kirke i baggrunden (plus harmonikamusik, for dem der endnu ikke skulle have forstået at nu er vi i Paris). Eller overtydeligheden som i nærbilledet af en bunke brosten førend gadekampen i Paris begynder. Eller æstetiseringen i den groteske krydsklipning mellem et skarpt nærbillede af Dash' furede ansigt og soft-focus billeder af Lillian. Eller lyssætningen i det hele taget – oh rædsel ved bålet på stranden i projektørernes flakkende skær.

Men først og fremmest ligger det gammeldags i hvad man kan kalde den »analytiske« personlighedsopfattelse: Figu-



Til venstre – Hammett og Hellman ved lejr bålet. Herover Hellman ved Julias sygeseng.

dende og vedkommende oplæg der ligesom bliver knust i en iscenesættelse. Nogle interessante kvindeskikkelser, et fængslende venskabsforhold mellem to kvinder og en spændende anekdote trykkes bort så vi sidder tilbage med nogle ret traditionelle portræt-stumper, et uforklaret venskab og en bleg afgang af en Pimpernel Smith-historie med skælvende kvindelig hovedperson, der som thriller er tunge ud af vinduet.

Hvad er det der er gået galt? Først og fremmest kan man pege på den helt skøre idé at fortælle filmen i (stort set) tredivernes eget filmsprog. I forhold til erindringsstrukturen i filmen er det helt galt tænkt, for naturligvis opleves tredivnerne med nutidens øjne snarere i halvfjerds-efterrationaliseringer end i trediverstil. Og for forsøget på at skabe en moderne film er det dræbende.

Lad os lige minde hinanden om hvad det er der er så forrygende gammeldags i filmen. Der er f.eks. manuskriptets klodsede konstruktioner: Alle disse stemmer fra himlen, der

renerne konciperes ikke i helheder, men sammenstykket af enkeltræk, hvis antal varierer fra statisternes skabelonvæsener med ét træk (tænk på hvordan »en franskmand« eller »en tysker« ser ud i filmen) over bifigurerne to-tre træk (tænk på parret af rejseledsagere) til hovedskikkelsernes forholdsvis mange, men alligevel opregnede (Lillians påklædning og make-up, bekymrethed, impulsivitet, angst, kvalme osv.). Og tænk på den måde disse forskellige personlighedsopbyggende træk præsenteres på, ofte med »sigende« indklistrede detaljer – hvoraf den værste naturligvis er at Lillians vredagtige impulsivitet skal vises ved at hun smider skrivemaskinen ud af vinduet.

Det er vel de færreste i publikum der får gjort sig klart at »Julia« stort set er fortalt som man ville gøre det i Hollywood i tredivnerne og til dels også fyrrerne – ligesom det vel er de færreste der når at gøre sig klart hvor meget der alligevel, trods enhver Hollywood-omhu, er smuttet i detaljen: Der er nu noget grotesk i at insistere på rigtige biler og påklædning og tændstikker, når stegepanden ved lejr bålet er købt i den nærmeste isenkram og toiletlåget er af plastic, ligesom det er grotesk at insistere på realisme når det f.eks. under mordet på Julia viser sig at hun altså alligevel ikke har mistet et ben (eller måske sover med det kunstige ben på).

Men jeg vil alligevel tro at de fleste i publikum nok trods alt fornemmer det falske og tyngende i hele stilen – og at de fleste nok også aner mindelserne om alle de film der indgår som direkte forudsætninger (Zinnemann overgår her næ-

sten de tidlige franske ny-bølge folks fascination af filmhistoriske hentydninger) – fra den allerede nævnte »Pimpernel Smith« over »The Lady Vanishes« (åh disse tunge »red herrings« der uddeles med rund hånd – værst er den tykke mand i toget) til kajscenen med Dash i baggrunden, hentet fra Sam Woods Marx-Brothers film »A Night At the Opera«!

At opremse alt dette er ikke bare cinéasteri. Det er faktisk at slå ned på filmens kerneproblem. For hvad nytter det at bruge et par moderne filmskuespillerinder når man klemmer dem ind i en ramme de ikke kan udfolde sig i? At filmen ikke bliver en moderne kvindefilm skyldes først og fremmest at dens skabere ikke tænker moderne, men i alle de gamle klichéer – og det gælder såvel i ideologisk som i stilistisk forstand. En Jane Fonda kan naturligvis ikke i sig selv bære en moderne sensibilitet igennem, men hun forhindres da aldeles heri når hun klistres til med soft-focus nærbilleder og tvinges til at agere analytisk: Én tydelig emotion ad gangen, lille dame! Det var den foregående scene der handlede om impulsivitet, denne scene handler om beruselse, og den næste handler om angst!

Den analytiske personlighedsopfattelse der ligger i denne stil forhindrer at man når derind i personerne hvor f.eks. den moderne kvindelitteratur når ind. Vi oplever ikke et indforstået kvindeligt univers, men en række løsrevne, udefra sete markører – inklusive træk der i sig selv måske er moderne, som f.eks. Julias afslappede forhold til sin datters far, men som i denne sammenhæng blot bliver udtryk for en udenforståendes benovede iagttagelser af nutidig kvindelighed.

Men dette er da også grunden til at jeg ikke vil kalde de traditionelle mandsprægede film for »mandefilm«. En mand kan med lige så god ret hævde at han ikke genkender sig selv, ikke for alvor lærer noget om sig selv og sine kønsfæller af en traditionel film som en kvinde kan hævde at »Julia« ikke for alvor siger hende noget hun har brug for i dag. Den gode gammeldags Hollywood-fortællemåde er udefra registrerende og analyserende – »behavioristisk« har man kaldt det; den når ikke ind i personerne, hverken kvinder eller mænd, omend den naturligvis er udsprunget af en mandlig virkelighedsopfattelse og oftest er blevet benyttet til skildring af maskuline idealfigurer og universer. Kvindefilmen – og også den egentlige »mandefilm« – må benytte et helt andet filmsprog. Og jeg skriver udtrykkeligt ikke »udvikle« men »benytte«, for talrige kvinder og enkelte

mænd har jo allerede vist at det kan lade sig gøre at lave film der ved hjælp af et andet sprog når ind hvor kvindelitteraturen tager fat.

Med sin lille prolog om de forskellige billedlag og genomsigtigheden henleder »Julia« selv opmærksomheden på hvor overfladisk og endimensional den er.

PS: Jeg har med vilje først læst »Julia«-afsnittet i Lillian Hellmans erindringsbog »Pentimento« efter at have set filmen et par gange og efter at have skrevet ovenstående – for ligesom at være på linie med størsteparten af filmens publikum. Men det er interessant læsning.

Hellman er i stand til at holde nutidens tilbageskuende perspektiv på fortiden, og hendes dyk fra trediverne tilbage til barndommen klares med en enkelhed som Alvin Sargent har ødelagt med sit kluntede manuskript. Samtidig opklarer læsningen nogle af film-intrigens ubehændigheder, der nemlig også først er opstået i bearbejdelsen. Og fra et kvindepolitisk synspunkt er det mildest talt slående at Dash praktisk talt ikke figurerer i »Julia«-teksten og i hvert fald slet ikke som Vorherre og tryg favn.

Interessantest er dog det politiske aspekt, som jeg ikke har taget op i ovenstående for bedre at kunne koncentrere mig om kvindefilmsproblematikken. Men et af de irriterende træk i filmen er jo at den er komplet upolitisk. Det er Hellmans kapitel om ungdomsveninden ikke. Hellman mistror åbent nutidens tyske Forbundsrepublik og markerer tydeligt sin skamfuldhed over at de radikale kredse i USA og ikke mindst hun selv manglede forståelse for hvad der skete i Europa i trediverne, altså skamfuldhed over deres fortrængning af fascismens og nazismens egentlige karakter.

Filmen har jo slet ikke dette med, men har tværtimod sine egne fortrængninger. Hvad er det Julia i filmen siger hun læser i Oxford? »Darwin, Engels, Hegel.« Det står der ikke noget om i teksten, der derimod nævner de noget mindre kendte engelske kommunister J.D. Bernal og J.B.S. Haldane, der dog har beskæftiget sig med nogle af de ting Darwin og Engels var optaget af. Men vigtigst er dog hvilket navn der her glimrer ved sin fraværelse. Ja, rigtigt set: Karl Marx – men han er faktisk med i Hellmans tekst. (Det brændende hus som østrigske politisoldater angriber i et enkelt billede er oven i købet Karl Marx Hof i arbejderkvarteret Florisdorf, men Marx er skam også med som politisk teoretiker og vigtig baggrund for Julia hos Hellman.)

Hvad siger det ikke om Hollywood i dag at man ikke tør så meget som nævne Marx' navn i en film beregnet for det store publikum og alle Oscar-nomineringerne?

To veninder – Lillian og Julia (Jane Fonda og Vanessa Redgrave).

