Maskepi

Bob Rafelson inviterer til enkebal og maskespil i raffineret psykologisk thriller

af Kaare Schmidt

Thrilleren er en god genre, ikke blot hvis man vil have en thriller, men også som ramme for noget andet og mere. Den psykologiske thriller og den politiske thriller kan bruge gedigent menneskeligt eller socialt konfliktstof til god, meningsfuld spænding. Eller – i bedste fald – bruge den ydre spændingsramme som den exceptionelle situation, der sætter en bredere tematik på spidsen, fanger personer og institutioner off guard, så konsekvenserne og essensen af deres i det daglige tilforladelige gøremål afdækkes: det ellers usynlige bliver synligt, det ellers utilgængeligt indviklede fremstår i en nøddeskal.

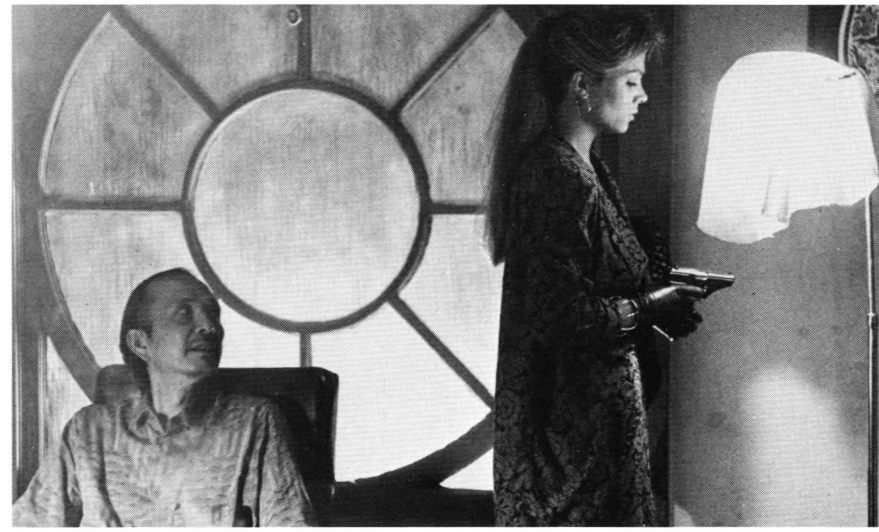
Det er jo fremgangsmåden i al god kunst, at gøre det komplekse enkelt og ikke forenklet, først at skære igennem til benet og så at bruge snittet til at vise kompleksiteten. Hertil forærer en genre kunstneren en startsituation samt forhåndsinteresse og -kendskab hos publikum. Faren ligger selvfølgelig i at drukne i genrens spilleregler, så man ikke kommer videre.

Bob Rafelsons aktuelle film, *Den sorte enke*, er en psykologisk thriller i den gode ende – den kommer videre. Rafelson er eksklusiv, laver få og ambitiøse, eksperimenterende film, den sære *Jeg køber Rådhuspladsen* (1972) om fremmedgjorthed, det berømmede gennembrud *Five Easy Pieces* (70) om rodløshed og identitetsproblemer, den fjerde version af James M. Cains *Postbudet ringer altid to gange* (81), hvor bogens sex-er-min-skæbne tema for første gang fik filmisk udtryk så brillerne duggede. Det eksperimentelle i iscenesættelsen afbalanceres af en instruktion, hvor skuespillerne får modsigelsesfyldte personer til at fremstå som hele, afrundede og nuancerede ned i mindste detaljer; Jack Nicholson i de tre sidstnævnte film, hvor *Five Easy Pieces* stadig er en af hans bedste præstationer overhovedet; og Jessica Lange, som Rafelson fandt i et provinsteater, skrottet efter filmdebuten i *King Kong* (76), og gjorde til en af firsernes store seriøse stjerner (på linie med Meryl Streep og Kathleen Turner), da hun næsten udspillede Nicholson i *Postbudet*. Theresa Russell og Debra Winger har været spændende før, men aldrig så spændende som i *Den sorte enke*.

Etablering

Den sorte enke kan umiddelbart sammenlignes med Hitchcocks *Marnie* – kvinden der skifter identitet for hver berigelsesforbrydelse – og *Farligt møde*, hvor en psykopat og en bedsteborger skal bytte mord og fascineres af hinandens personlighed; samt Bergmans *Persona*, hvor to kvinder nedbryder hinandens masker og nærmest får fælles indentitet.

Men sammenligningen holder kun på de ydre ligheder, den illustrerer forskelle. Både Bergman (der ikke bruger thrillerens form) og Hitchcock arbejder dybdepsykologisk, markerer sig med symboler og søger og finder forklaringer. Som f.eks. i *Marnie*, hvor kvindens handlinger føres tilbage i psyken, som føres tilbage til en stormfuld nat i barndommen, som genopleves med dr. Freud ved hånden. Nøglen til *Den sorte enke* er bemærkningen: „Ingen ved, hvorfor man handler, som man gør"!



Theresa Russell myrder en privatdetektiv (James Hong), som Debra Winger har hyret på Hawaii. Belysning og interiør (vinduet!) som i en film noir fra 40erne, ligesom Russells femme fatale.

Filmen beskriver to ret så forskellige kvinder. Den ene lever af at gifte sig med rige mænd og så myrde dem, den anden lever for sit arbejde, at opklare forbrydelser via dataanalyse på et FBI-kontor (FBI er ikke her romantisk action men hverdag hos Rigspolitiet). FBI-kvinden (Debra Winger) sporer mordersken (Theresa Russell), og der udvikler sig en psykologisk kamp imellem dem, som vokser sig stærkere end „politi mod forbryder", maskerne brydes ned, begge falske identiteter afsløres, og foruden at snøre hinanden på det mest udspekulerede diskuterer de – uden at tingene siges direkte – hinandens motiver. Winger forærer Russell et smykke formet som en edderkop, den sorte enke, der parrer sig og så slår magen ihjel. Russell nævner smilende smykkets budskab med indirekte reference til sig selv og tilføjer: „Question is, does she love?"

Gør hun? Det er spørgsmålet for Winger, der selv er blevet forelsket i den mand, som Russell nu erobrer og gifter sig med, dvs. vil slå ihjel. Russell forbliver flygtig som person, ganske som på de bryllupsbilleder, hvor Winger sporer hende og hvor hun hver gang har vendt ansigtet, så hun ikke kan identificeres helt præcist. Ingen andre kan se ligheden på bryllupsbillederne eller sammenhængen i de øvrige indicier, og for Winger bliver det en personlig besættelse – „I *know* . . ." – hvor brikkerne *skal* falde på plads. Hvilke brikker?

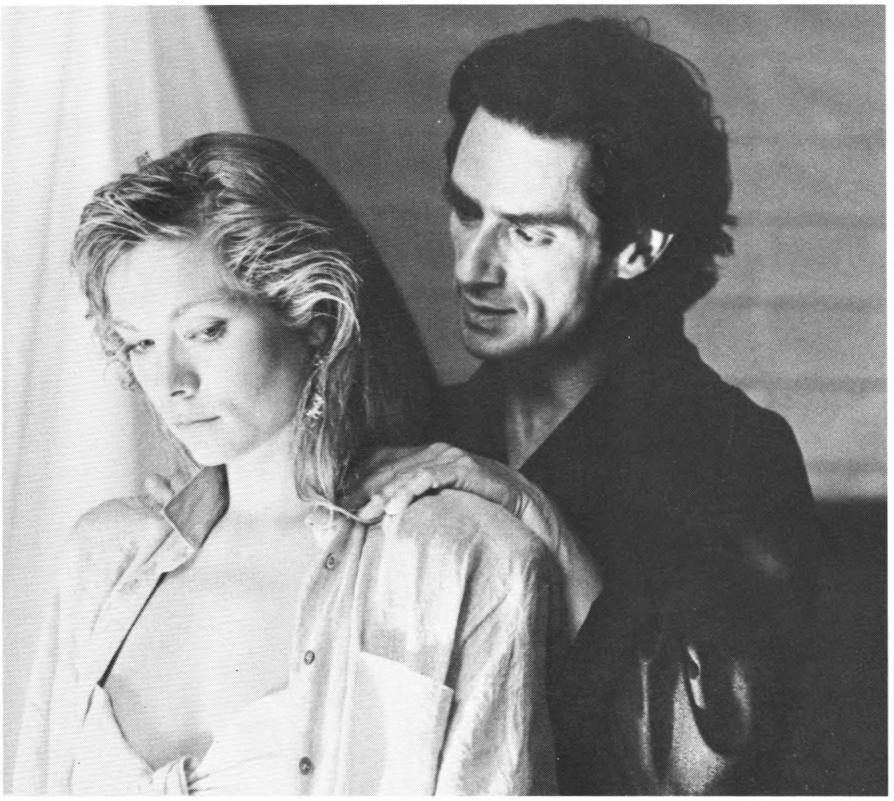
Dramatisering

Winger er en rigtig amerikansk spejderpige, frembrusende, højtråbende, effektiv i arbejdet, rodet og ligeglad med sit privatliv, alt i alt med et skjold, der dækker over usikkerhed og manglende erfaring i kærlighed, sex, mænd – en maske, der erstatter et uopfyldt behov. Derfor fascineres hun af Russell, der – med ligeså stor perfektion og målrettethed – realiserer alt det, hun selv har afskrevet.

Det er ikke noget, tilskueren behøver at regne sig frem til, det er ret indlysende i historien og siges også direkte af Wingers chef, i få ord, „Du er ikke lykkelig", og „Du er lige så skør som hende". Efter sin indædte jagt på Russell, bliver Winger løbet helt over ende ved mødet med hende – og hendes elsker, som hun fikst kaster i armene på Winger og slår to fluer med et smæk. Elskeren (den franske supercharmør Sami Frey) bliver endnu mere interesseret i Russell, og Winger sættes skakmat, da hun opdager sin egen kærlighed og sårbarhed. Man kan ikke handle rationelt, når man er jaloux.

Russell myrder Frey og får Winger hængt op på mordet, den monomane kvinde, der i den forgæves jagt er kommet til at identificere sig med sit offer og i den rolle har lidt nederlag også i kærlighed, intet under at det er slået klik for hende. Beviserne er nydeligt plantet, og psykologien leverer et skudsikkert motiv, lige efter bogen. Bortset fra, at Frey ikke er død. Russells fælde var forudset af Winger, der satte sin egen fælde (omend det havde været fristende frækt at ende med Winger bag tremmer og Russell på valsen).

Det er ikke alene smart gjort af Winger, men også af filmen. Den har skiftet mellem Russell og Winger, fulgt så den ene og så den anden, men den har alligevel holdt Wingers synsvinkel – vi har kun fået de informationer om Russell, som Winger alligevel graver frem. Indtil slutsekvensen, hvor vi tror Frey er død, fordi Russell gør det og vi dermed



Theresa Russell forfører Sami Frey.

pludselig har forladt Wingers synsvinkel, og falder i hendes fælde. Hun har nemlig ikke ændret sig, sådan som der lægges op til.

Wingers personlighedsændring forudskikkes visuelt, da hun arbejder med bryllupsbillederne i lysbilledforstørrelse og går ind foran fremviseren, så billederne af Russell projiceres på hende selv. Da de er mødtes, låner den fattige Winger smart tøj af Russell og bliver en ny person. Og der er mere af den slags *Persona*-stof, men det er – som slutningen viser – ikke oplysninger på fortællerplanet, objektivt og uden personernes viden, som det ville være i en dybdepsykologisk skildring af det ubevidste. Winger er bevidst om, hvad der foregår i hende selv. Efter lysbillederne sammenligner hun med sit eget spejlbillede! Og da chefen antyder noget psykoanalytisk, fortæller hun ham om dengang hun som barn blev slået af sin far, og faderen pludselig faldt død om. Brikkerne falder på plads, og chefen er behørigt chokeret. Så bryder hun ud i en skoggerlatter, faldt du for den, nej, „ingen ved, hvorfor man handler, som man gør".

Filmen benægter ikke, at der foregår et og andet i underbevidstheden, men den afviser de nemme forklaringer. Mennesker kan ikke forstås som (reduceres til) produkt af nogle præcise faktorer, brikkerne falder ikke på plads i psykologiske årsag-virkning forklaringer. Personerne dækker sig bag masker, bagved er noget andet, men ikke noget radikalt anderledes.

Russell har gjort det til en profession at skifte masker (hvilket skuespilleren Russell gør uhyggeligt overbevisende), og hun har ikke så megen anden personlighed end sine mange personligheder – ligesom en skuespiller kan opleve det (Michael Caine har for nylig sagt det sådan: „Jo mere jeg fjerner mig fra min egen personlighed, desto bedre synes jeg om det, hvis jeg da nogensinde finder ud af, hvordan min egen karakter er. Jeg bruger så megen tid på at spille andre personer, at når jeg ser mig i spejlet, har jeg aldrig min egen frisure. Faktisk har det stået på så længe, at jeg har glemt, hvordan min egen frisure ser ud").

Winger har gjort sin profession til sin maske, hvor Russells fristelser rammer et ømt punkt, der afvæbner hende – skuespilleren Wingers skift fra aggressiv dynamik til sårbar følsomhed er simpelt hen betagende. Men hun ændrer sig ikke efter psykologibogen (eller fikse manuskriptkonstruktioner), hun ender netop overraskende med at opretholde sin identitet, med den fine antydning af tvivl, der ligger i hendes ensomme exit fra retsbygningen til sidst. Politichefen siger til pressefolkene, at nu skal han fortælle dem historien – som sløjfe på filmens *handling* – mens Winger bag glasdøren ses forsvinde på den åbne plads udenfor: hvor går hun hen?

Visualisering

At forstå sig på mennesker svarer dermed til at skabe kunst – både at se det enkle *og* bruge det til det komplekse. Sådan er *Den sorte enke* også dramaturgisk opbygget og visuelt fremstillet. F.eks. møder vi første gang Russell efter en begravelse, så springes der til hun er gift igen og putter gift i en flaske, så er begravelsen igen overstået, og der springes til hele forarbejdet, hvor hun sætter sig ind i næste offers interesser. Og det viser sig faktisk at være kernen, der hermed gradvis afdækkes, hendes personlighedsopbygning og -ændring, som det psykologiske spil med Winger derefter viser kompleksiteten i.

Visuelt formidles i mesterfotografen Conrad Halls billeder indtrykket af de skærpede sanser, der skal til for at gennemskue mennesker (og lave kunst). Russell bevæger sig ofte bagom ting og i halvlys, forsøger at undgå (filmens) iagttagelse af hende, indtil Winger er nået ind på livet af hende, og hun ikke kan skjule sig mere. Farvevirkningern bytter overraskende rundt, så f.eks. „varme" motiver får kolde farver og omvendt, endda i samme billede – tingene er ikke som man forventer, ligesom „skurken" er lyshåret og „helten" mørkhåret. Og totalbilleder er belyst, så alle detaljer står frem med en egen mening, f.eks. et udendørs billede fra en færge, hvor Seattles skyline i en baggrund, der i almindelig fotografering ville være både let diset og lidt bevægelsesuskarp, fremstår lige så punktskarp som forgrunden med personerne, der netop har de skærpede sanser: Winger ser første gang Russell, og *indtrykket* formidles i totalbilledet. Det usynlige bliver synligt!

I klipningen bruges ofte frække spring i tid og sted, alt overflødigt er barberet af, uden at det virker hæsblæsende, fordi metoden skærper opmærsomheden, alt *viser* noget, og den pointerer enkeltscenerne som klare brikker i et større puslespil. Og så klippes der vittigt på sigende modsigelser – Russell smiler lykkeligt til en ægtemand, og i næste billede er han både død og begravet og vi er langt inde i næste historie. Der er så meget fod på tingene, at filmen midt i dramaet har overskud til at være endda særdeles vittig og lade flere lag i fortællingen støde helt afvæbnede sammen. F.eks. da Winger fortæller historien om sin far, som bliver en overraskende tematisk pointe, samtidig med at hun bruger den til at afvise chefens tilnærmelser, som viser sig bag hans bekymrede mine.

Den sorte enke er Rafelsons bedste film. Endelig har han lavet et mesterværk, som de foregående film lovede måtte komme.

Den sorte enke

Black Widow. USA 1987. Instr: Bob Rafelson. Manus: Ronald Bass. Foto: Conrad Hall. Klip: John Bloom. Musik: Michael Small. P-design: Gene Callahan. Prod: Harold Schneider. Ex-prod: Laurence Mark – 20th Century Fox.

Medv: Debra Winger (Alex), Theresa Russell (Catharine/Rennie m.fl.), Sami Frey (Paul), Dennis Hopper (Ben), Nicol Williamson (William Macauley), Terry O'Quinn (Bruce), Lois Smith (Sara), D.W. Moffett (Michael), Leo Rossi (Ricci), Mary Woronow (Shelley), Rutanya Alda (Irene), James Hong (Shin).

Udl: Columbia-Fox. 103 min. Prem: 8.5.1987.