

# Et spind af følelser

Hector Babencos to film, *Edderkoppekvindens kys* og *Jernurt*, om mennesker og følelser, der er spærret inde eller lukket ude



af Anne Jerslev

Før *Jernurt* lavede den brasilianske filminstruktør Hector Babenco *Edderkoppekvindens Kys*. I denne sidder to mænd i en fængselscelle et sted i en sydamerikansk storby. Valentin er revolutionær og politisk fange, mens bøssen Molina er dømt for et homoseksuelt forhold. Molina elsker historier og melodramatiske kærlighedsfilm og fortælle i løbet af filmen Valentin en af sine yndlingsfilm: Om den guddommeligt smukke sangerinde Leni, der meget mod sin vilje forelsker sig i nazisten Werner og tilsidst udånder i dennes arme. Da Valentin oprørt og aggressivt afvisende gør den totalt opslugte og henførte Molina opmærksom på, at der er tale om en antisemitisk film og en tysk propagandafilm siger Molina fortvivlet, at det jo ikke er det, det kommer an på. Den politiske historie om undertrykkelse er bare baggrunden. Det er historien om de elskende, der er skøn, og man skal ikke forklare film. Det ødelægger bare følelserne.

Molinas bemærkning kan ses som et billede på ikke blot hans egen position men også en position i *Edderkoppekvindens Kys*. Og den ekkoer i Babencos se-

neste opus, *Jernurt*. (Begge film har litterære forlæg, og Babenco har ikke selv skrevet manuskript til filmene. Ikke desto mindre er der spor af en fælles optagethed i dem).

Med sin historie om en flok bumser og især om parret Francis (Jack Nicholson) og Helen (Meryl Streep) tager Babenco udgangspunkt i et stykke social virkelighed i byen Albany, 1938. Men det er ikke depressionstiden, social nød og elendighed, der interesserer ham, snarere er det – i den konstante kredsen om disse bumsers bundfrosne følelsesliv og fortids- og fremtidsvendte drømme og længsler – at gøre opmærksom på, at følelserne, dagdrømmen og længslen efter et hjemsted er nødvendige elementer i livet og i det enkelte menneske. De to film kredser om de tilstoppede kanaler til følelserne og om nødvendigheden af at holde dem åbne bagud i den personlige historie for at komme fremad. Og denne ubalance får Babenco sat i scene ved i begge film at placere sine

personer i lukkede, klaustrofobiske universer – fængslets eller den sociale outsiders. (Det eneste vi hører fra sluttredivernes 'virkelighed' er da også en radiospeaker, der taler om Orson Welles' beklagelse over den furor, hans 'dokumentariske' medie-happening havde afstedkommet).

I *Edderkoppekvindens Kys* knyttes temmet til to mandlige hovedpersoner og en historie om følelsesmæssig indlevelse og en 'kvindelig' og 'mandlig' måde at opleve film på. For pointen er, at Valentins og Molinas forskellige forhold til de sentimentale filmfortællinger ikke blot beskrives som en modsætning mellem en politisk og en u-politisk holdning, men også mellem en 'mandlig' angst for at tage sig selv i følelsesmæssig involvering og en 'kvindelig' gåen fuldstændig i ét med fiktionen. For Valentin kæmper ikke bare af ydre, principielle grunde mod Molinas historie. Han kæmper også mod den, fordi han opfatter indlevelse som et svaghedstegn. Og hans foragt er altså ikke bare politisk, ideologisk begrundet, men også et forsvar mod opgivelse af den mandighed, han sætter lig

politisk styrke og revolutionær bevidsthed.

Men ligesom filmen viser, at Valentins ideal af en politisk kæmpende mand dybest set grunder sig på en angst for kvindelighed og at hans afvisning af Molinas film dermed er tvetydig, viser filmen, at Molinas afvisning af overhovedet at tage politisk stilling, bliver hans død. Han bliver skudt efter at være blevet løsladt og have indfriet et løfte til Valentin om at give hans kammerater en besked, mens Valentin, stærkt lemlestet efter tortur, i en medicinrus drømmer en af de historier, Molina har fortalt ham. Så: for meget ukritisk føleri lukker Molinas øjne for vigtigheden af at forholde sig til den ydre virkelighed, mens Valentins afvisning af, at den ydre kamp kun kan kæmpes med en forbindelse til den indre virkelighed i behold, placerer ham i en smertefuld tilstand, der minder om døden.

*Edderkoppekvindens Kys* har to mænd i hovedrollerne, der hver især repræsenterer træk af en mandlig psyke. I *Jernurt* er den kvindelige og den mandlige hovedperson, Helen og Francis, hver på deres måde havnet i den sociale elendigheds fængsel. Og især for Francis gælder det, at han er spærret inde i en fortid, der rider ham som en mare, fordi han i 22 år ikke har tilladt sig at slippe sorgen løs over uforvarende at have forvoldt sit nyfødte barns død. Men begge forlod de en tilværelse, som de ikke kan slippe fri af og heller ikke vil forholde sig til. Denne indre splittelse bliver da forklaringen på drikkeriet og tilværelsen som bums. Helen forlod en karriere som sanger og pianist og et barndomshjem i splid med sig selv. Francis forlod sin familie efter barnets død, men lige så meget en karriere som baseballstjerne.

Det er i den sidste del af filmen, hvor Francis konfronterer sig med sin fortid ved et besøg i sin hustrus hus – krydsklippet med Helens forsøg på at skabe en slags rede og en fælles nutid for sig selv og Francis – at Babenco egentlig har noget at sige. Her bliver filmen både spændingsfyldt og nuancerig, fordi den får vist de lag af modsætninger og fortrængninger i Francis, som hans skyldfølelse over dét ene – at have tabt sit barn på gulvet – samtidig dækker over og holder ude.

Ligesom Helen er filmet i gyldent lys i en scene, hvor hun i en klaverforretning forsøger at genoplive sin fortids præstationer, er hele sekvensen hos Francis' kone Annie gylden og varm, i modsætning til de blå forfrosne farver, der ellers har indhyllet bumsernes liv. Francis beder om forladelse, og Annie tilgiver og forbereder den kalkun, Fran-



cis har haft med. Datter og far forenes, og Francis fortælle den opslugt lyttende familie heltehistorier fra gamle dages baseballturneringer. Ikke et øje er tørt – og det hele er helt galt. For ikke nok ånder scenen af to årtiers længsel, der aldrig nogen sinde kan udslettes eller opfyldes. Den er også set igennem Francis' rindende øjne, der gør Annie til 'a good woman' og ham selv til familiens naturlige midt- og samlingspunkt. Men et sådant samlingspunkt har han aldrig været – eller villet leve op til at være. 'Det meste af mit liv er i det billede' siger han om et foto af baseballholdet, han finder i en gammel kuffert på loftet. Og det er så sandt, som det er sagt. Francis har aldrig været familiefader, og allerede inden han forlod hustru og børn, havde han forladt dem og skabt dybe savn.

Den sidste misfarvning i denne sekvens med dens forsøg på soning og forsoning er de på én gang parallelle og kontrasterende scener med Helen. Hun opnår det, hun hele vejen igennem filmen har længtes efter, det lejede værelse, hun og Francis tidligere måtte opgive af pengemangel. Hendes kufferter har været pantsatte i den mellemliggende tid, og i dem gemmer hun det nips, de små ting og det familiebillede – af sig selv og faderen – der tilsammen gør et værelse til et hjem og et løfte om en fremtid. Men det er for sent. Samtidig med at Francis et øjeblik fristes til at gøre en kun delvist eksisterende fortid til nutid, dør Helen.

I filmens fastholdte slutindstilling gentages et billede af barnebarnet Danys værelse i Annis hus. Det er farvet af et gyldent sollys og en gyngestue står op ad væggen. 'A mighty nice room' konstaterer Francis, og Annis stemme siger off-creeen drømmeagtigt, at de kan sætte en seng til derind. Slutbilledet kan ses som et symbolsk udtryk for Francis' barnlighed. Den ekstra seng i barneværelset er i dette fantasibillede til ham

selv, ligesom Annie i Francis' forestillinger er den gode og beskyttende mor, ikke en voksen mands hustru.

At integrere følelserne i et mandligt subjekt er et umuligt projekt, i følge disse to film. Ikke desto mindre er det både i *Edderkoppekvindens Kys* og *Jernurt* den, der er bedst til at holde følelser på afstand, der overlever. Det er henholdsvis Valentin med de bedst udviklede 'mandlige' karaktertræk og Francis. Men det er, som i Francis' tilfælde til et liv, hvor fortidsspøgelserne, i den forvrængede form som den manglende integrering skaber, formerer sig faretruende.

Det er, når Babenco forholder sig til (de store) følelser, at han er mest interessant. Men den dybde, der kan ligge i selv de mest banale længsler og følelsesudtryk, synes jeg undertiden han har svært ved at give billeder. Eller rettere: det synes, som om han tror, det er nødvendigt at iscenesætte – eller lade påfaldende kameraføring understrege – noget, der udtrykkes mere kraftfuldt i personernes ansigter og kropsudtryk. Når Francis' kammerat Rudy (Tom Waits) taler om Mælkevejen står dens skær tydeligere aftrykt i hans ansigt end det stjernebillede, vi derefter skal se. Og kameraet gør sig nogle gange synligt med dramatiske kranture og fugleperspektiver, som der ikke er nogen egentlig betydning i.

Det skyldes vel manuskriptforfatteren, forfatteren til filmens forlæg, William Kennedy, at vi skal have visualiseret elementer i Francis' dramatiske ungdom og se ordensmagts brutale rydning af bumsernes fælles samlingssted omkring nogle gamle skure. Men meget mere poesi og smerte er der i Rudys bemærkning til Francis om, at på bunden er han egentlig ikke 'bum' men 'tramp', vagabond, og i at høre Tom Waits' rustne og sårbare stemme synge et vers om kandisbjerget, hvis kilder risler med alkohol.

*Om Edderkoppekvindens Kys, jvf. Tania Modleski i Colin Mac Cabe ed.: High Theory/Low Culture. Analysing popular television and film.*

## Jernurt

**Ironweed.** USA 1987. Instr: Hector Babenco. Manus: William Kennedy, efter egen roman. Foto: Lauro Escorel. Klip: Anne Goursaud. Musik: John Morris. P-design: Jeannine C. Oppewall. Prod: TriStar. Medv: Jack Nicholson (Francis), Meryl Streep (Helen), Carrol Baker (Annie), Michael O'Keefe (Billy), Diane Venora (Peg). Udl: Warner-Metronome. 143 min.