

Trold kan tæmmes?



– om Katharine Hepburns rebelske roller

af Jesper Buch Jakobsen

På engelsk taler man om en persons 'comeuppance', en straf for dennes hovmodige og egensindige adfærd. Ikke en fysisk straf, men et personligt nederlag der, forhåbentlig, lærer personen, hvordan man bør opføre sig for at være i overensstemmelse med samfundets normer og regler. Det kan være en retfærdig straf, men det kan også være et krav om konformitet til et status quo, en bestemt magtfordeling eller et bestemt normsæt ('du skal ikke tro, du er noget'). Kritikken af status quo og fremlæggelsen af et alternativ søges kvalt.

I adskillige af Katharine Hepburns roller stilles hun overfor dette krav om konformitet til en, til syvende og sidst patriarkalsk, samfundsorden. Hepburns figurer udfordrer gennem deres adfærd denne status quo, men bringes

via sin 'comeuppance' til at indse, at den eksisterende samfundsorden er den eneste acceptable.

Lighed i jobbet

Hepburns figurer er som regel intelligente og selvstændige kvinder, der ved, hvad de vil have, og som selv kan tage det, mændenes jævnbyrdige og ofte dem overlegen. Altså en potentiel trussel mod den udpræget patriarkalske samfundsorden, der var herskende i USA i 30'erne og 40'erne.

Spencer Tracy var på mange måder den fuldkomne repræsentant for denne samfundsorden, rolig, solid, sympatisk og fornuftig. Og et centralt tematisk træk ved de ni film, hvor Hepburn og Tracy spillede sammen, var da også spændingen mellem de to, mellem udfordreren og forsvareren af status quo.

Karakteristisk for Hepburn/Tracy-se-

rien, og den mest populære af filmene, er George Cukors *Adam's Rib* fra 1949. Og allerede titlen røber filmens projekt. Kvinden er skabt af mandens ribben og skylder ham således sin eksistens. Den patriarkalske samfundsorden, der har 'tilladt' kvinden, er dermed den naturlige orden, som der ikke kan sættes spørgsmålstegn ved. Og det er netop, hvad Amanda (Hepburn) gør, i første række ved den juridiske del af den patriarkalske orden.

Amanda er forsvarsadvokat og gift med Adam (Tracy), advokat ved den offentlige anklager. Adam skal være anklager i en sag om en kvinde, der har skudt sin utro mand, uden at han dog er død af det. Amanda ser muligheden for at føre sagen på en kritik af retssystemets indbyggede diskrimination af kvinder og bliver kvindens forsvarer. Manden var et dumt svin, der slog og bedrog sin kone, og hendes reaktion var derfor velbegrunderet, argumenterer Amanda. Havde situationen været omvendt, hvor en bedragen mand havde skudt på sin utro hustru, ville frifindelse næsten have været automatisk. En kvinde dømmes hårdere, fordi hun er kvinde. Adam indrømmer tendensen til diskrimination, men fremhæver loven som et ufravigeligt princip. Ifølge loven må man ikke forsøge at tage et andet menneskes liv, ergo er kvinden skyldig. Men Amanda får, ved hjælp af sin argumentation, kvinden frikendt. Skænderierne mellem de to advokater fortsætter hjemme og truer ægteskabet. Men alt ender godt. Amanda indrømmer, at det alligevel var Adam, der havde ret. Loven er loven, og den skal holdes. Amanda havde fat i noget rigtigt, nemlig samfundets, og også retssystemets, tendens til at diskriminere kvinder, men hun gik for vidt og fik en lovbrøder frikendt. Adam, den fornuftige repræsentant for den patriarkalske orden, fik Amanda til at indse sin fejltagelse. Hun fik sin 'comeuppance', og status quo står intakt.

Mere brutal er Hepburns 'comeuppance' i den første Hepburn/Tracy-film, George Stevens' *Woman of the Year* fra 1942. 'The woman of the year isn't a woman at all' får den ambitiøse og egenrådigt udenrigsjournalist Tess Harding (Hepburn) at vide af sin mand, sportsjournalisten Sam Craig (Tracy), den aften, hun skal modtage prisen som årets kvinde. Hun kan ikke lave mad, hun



Katharine Hepburn og Spencer Tracy øverst t.v. i *Adam's Rib* (Adams ribben) og t.h. i *Woman of the Year* (Årets kvinde), hvor hun har for travlt til familien. T.v. Hepburn med 'True Love' i *The Philadelphia Story* (Natten før brylluppet).



gør ikke rent, og, værst af alt, hun bekymrer sig ikke om den græske dreng, hun har adopteret for at vise hvor godt et menneske, hun er, den aften, hun skal have prisen. Sam udebliver fra prisoverrækkelsen, leverer drengen tilbage til børnehjemmet og flytter hjemmefra. En kvinde, der ikke laver mad, gør rent eller nærer moderlige følelser, kvindens tre fornemste opgaver, er ikke en kvinde, men en art monster eller dyr. 'Women should be kept illiterate and clean, like canaries', siger en af Sams kollegaer og bedste venner (spøgende?). Altså ikke en holdning der gøres til hverken Sams eller filmens, men der er måske alligevel lidt om det. Tess indser sin egoisme, da hendes far og tante bliver gift (denne gang lytter hun til præstens ord, mens Joseph Ruttenbergs stjernefiltrerede kameralinse fanger tåren, der triller ned ad Hepburns kind) og haster hjem til den sovende Sam for at lave morgenmad til ham (i en suverænt spillet og instrueret 'slow burn'-farcesekvens). Morgenmaden ender i kaos, men Tess forsones med Sam i sin nye rolle, hverken som Tess Harding eller Mrs. Sam Craig, men som Mrs. Tess Harding Craig.

Denne, lidt uvenlige, karakteristisk af Stevens' i øvrigt meget elegant lavede film kan gøres mere positiv ved at se den som en kritik af overdreven ambition og egoisme og mangel på menneskelige fø-

lelser. Men det er den selvstændige, egenrådige og frigjorte kvinde, der skal være normbryderen. Hendes 'unaturlige' adfærd truer den patriarkalske samfundsorden, og hendes 'comeuppance' er nødvendig for at bevare status quo.

Gudinden

Hepburn og Tracy spillede, som sagt, sammen i ni film i perioden 1942-67. Hepburn spillede sammen med Cary Grant i fire film i perioden 1936-40, og der var således reelt tale om et partnerskifte for Hepburn. Og Grant og Tracy var meget forskellige skuespillertyper. Grants elegante, charmerende og ironiske figurer havde ikke det præg af selvretfærdighed, som Tracys figurer havde. Hvor Tracy næsten altid var den, der utvetydigt havde ret, kunne Grant ofte være den, der skulle lære noget i løbet af filmen. Samtidig kunne Grants glatte charme have en farlighed, som kun Alfred Hitchcock for alvor forstod at udforske.

Lidt atypisk er derfor Hepburns og Grants sidste film sammen, George Cukors *The Philadelphia Story* fra 1940. Her er Grant, i filmens forløb, den ufejlbarlige, Tracy'ske figur, der har ret, og som er med til at give Hepburn hendes obligatoriske 'comeuppance'. Tracy Lord (Hepburn) skal giftes for anden gang efter at have smidt sin første mand, C. K. Dexter Haven (Grant), ud, bl.a. p.g. af hans tilbøjelighed til at drikke for meget. Men Dexter elsker stadig Tracy og dukker, foranlediget af det sladderblad han nu arbejder for, op til Tracys society-bryllup. Han beskylder hende for at være en kold gudinde, der er intolerant overfor menneskelige svagheder. Kun den ene aften, hun engang var død-

drukken, gav hun slip på alle sine hæmninger. Den samme forelæsning, i mere brutal form, får Tracy af sin hjemvendte far, hvis skilsmisse fra moren Tracy har fremprovokeret p.g. af farens tilsyneladende utroskab. Men moren og faren finder sammen igen i forbindelse med brylluppet. Og efter, natten før brylluppet, for anden gang i sit liv at have drukket sig fuld, med en ung forfatter og journalist, beslutter Tracy at aflyse brylluppet med den endnu mere intolerante tilkommende, og i stedet gifte sig med den rare Dexter, der jo havde så evig ret hele tiden.

Philip Barrys tilgrundliggende skuespil er en overordentlig dateret og konventionel konstruktion, oven i købet med en ubehageligt elitistisk tendens. Det mest suspekte ved den, til sidst vragede, tilkommende er tilsyneladende, at hans rigdom ikke er medfødt, men tjent. Han har arbejdet sig op fra én klasse til en anden, og hører derfor ikke rigtig til nogen af stederne. Skomager, bliv i din klasse, synes stykket og filmen at sige.

I modsætning til *Adam's Rib* og *Woman of the Year* spiller Hepburn i *The Philadelphia Story* ikke en erhvervsaktiv kvinde. Men Tracy er både intelligent og selvstændig, kvaliteter hun perverterer i retning af en gudelignende status ('du skal ikke tro, du er noget'). Men hun bringes, ved hjælp af alkoholens helbredende virkninger (det var efter spiritusforbuddet), til at indse sin hybris og erkende sin sande kærlighed og plads i den patriarkalske orden.

Den grundlæggende struktur i disse tre film er således parallel. Hepburns frie kvinder udgør en trussel for det mandsdominerede status quo, og de må



T.v. *Woman of the Year*.
T.h. Cary Grant i *damehouse-*
coat, Hepburn, May Robson
og Asta (hunden) i *Bringing*
Up Baby (Han, hun og leo-
parden).

derfor have en lærestreg for at holde sig inden for den etablerede samfundsordens normer og rammer. Hepburn-figurens rebelske og fornyende potentiale opfattes som noget potentielt farligt, der må undertrykkes.

Hustruen derhjemme

De ni Hepburn/Tracy-film kan, groft sagt, inddeles i to grupper, komedier og dramaer. Mens *Adam's Rib* og *Woman of the Year* primært havde karakter af komedier, har en af parrets bedste film, Frank Capras *State of the Union* fra 1948, mere karakter af drama.

Grant og Mary Matthews' (Tracy & Hepburn) ægteskab er i krise p.g. af Grants betagelse af en ung ærgerrig millionære, Kay. Hun vil have en republikansk præsidentkandidat, hun kan kontrollere, og vælger den succesrige forretningsmand, Grant. Det kræver, at Grant og Mary formelt genoptager deres ægteskab under primærvalgkampen. Mary accepterer, fordi hun stadig elsker Grant (Grant elsker både Mary og Kay, mens Kay kun elsker sig selv), og hun tilskynder ham til at sige sin ærlige mening og ikke give efter for kompromisser. Men politik er kompromissernes kunst, og Grant må, på Kays overbevisende opfordring, søge at tilgodese de mange forskellige interesser, der kræver opmærksomhed i en amerikansk valgkamp. Det fjerner Mary endnu længere

fra Grant, fordi han nu har solgt det, han ellers altid har holdt fast ved, sin ærlighed og oprigtighed. Han betagelse af Kay har korrumpert hans moral. Men ved et stort opsat radiovalgmøde indser Grant, provokeret af Mary, sit hykleriske og uærlige maskespil og trækker for åben mikrofon sit kandidatur tilbage.

Bortset fra nogle tidstypiske antikommunistiske replikker og en særligt ubehagelig fremstilling af fagforeningernes repræsentanter er Capras film en intelligent og nuanceret fremstilling af den amerikanske politiske proces. Og til forskel fra *Adam's Rib* og *Woman of the Year* er Hepburns selvstændige og rebelske persona i *State of the Union* en positiv kraft. Det er for en gangs skyld Hepburn, der har ret, mens Tracy, for en sjælden gangs skyld får sin 'comeuppance'. Grant har forrådt befolkningen, sig selv og, ikke mindst, Mary ved at gøre noget, der, ifølge filmen, er langt værre end utroskab, nemlig ved at sælge sin personlige overbevisning og integritet. Og det er Mary, der, med sin intelligens og åbenhjertighed, får Grant til at indse sit bedrag. Karakteregenskaber, der hos Cukor og Stevens blev fremstillet som en potentiel trussel for den etablerede samfundsorden, fremstiller Capra som nødvendige egenskaber for fastholdelsen af den demokratiske proces. Og følger dermed endnu et aspekt til Capra-

oeuvreets særegne blanding af konservative og liberale tanker.

Rebel i blomst

Som ovenfor nævnt var *The Philadelphia Story* atypisk for Hepburn/Grant-filmene. Dens behandling af Hepburn-personaen er således meget forskellig fra George Cukors *Holiday* fra 1938, selvom den også bygger på et skuespil af Philip Barry.

Johnny (Grant) er forlovet med den velhavende Julia og møder Julia's søster, Linda (Hepburn), der gør sit for at tilskynde til brylluppet. Men Johnny er en livsglad og impulsiv fyr, der helst vil tjene en masse penge hurtigt og så først arbejde igen, når han har brugt dem. Den slags tanker chokerer Julia og hendes forældre, men vække bifald hos Linda og de to søstres bror. Og det hele ender da også, ikke overraskende, med, at Johnny og Linda i stedet finder sammen.

Her fremstilles Hepburns selvstændighed og egensindighed som noget positivt. Lindas intelligente ukonventionalitet udgør ikke en trussel mod den patriarkalske samfundsorden, men er et tilladeligt oprør mod en stivnet livsform, repræsenteret af Julia og hendes forældre. Det er således en anden kvinde, Julia, der får en art lærestreg (der er andet i livet end penge og pæne manerer), mens Johnny og Linda er to alen ud af et stykke, der blot tøver lidt, inden de finder sammen. Det får Philip Barry så sin tynde og skematiske teaterkonstruktion til at gå med, ofte ved hjælp af en bastant og banal symbolik (de to legesygge og livsglade søskende mødes med Johnny i legeværelset, det eneste rum i huset hvor deres livsglæde kan udfolde



sig uhindret). Og George Cukor var aldrig en instruktør, der for alvor kunne hæve sig over et svagt materiale, hvilket ses af både *Holiday*, *The Philadelphia Story* og *Adam's Rib*. Til gengæld var han en forbilledlig personinstruktør, men det er ikke tilstrækkeligt til at gøre den overfladiske accept af Hepburn-personaens oprør mod status quo troværdig.

Total opbakning til Hepburns oprør er der derimod i Howard Hawks' *Bringing Up Baby* fra 1938. Som ofte hos Hawks ligger filmens centrale problematik i højere grad på det abstrakte plan end i historien om professoren med sit dinosaurusskelet og millionøsen med sin hund og tamme leopard. Det er en konflikt mellem to livsformer, mellem en konventionel, fastlåst og normbunden livsform og en ukonventionel, frigtort og impulsiv livsform, repræsenteret ved henholdsvis professor David Huxley (Grant) og millionøsen Susan Vance (Hepburn). David drages ufrivilligt ind i Susans uforudsigelige livsform på tærsklen til sin definitive optagelse i den etablerede samfundsorden, i form af ægteskab med sin særdeles regelrette assistent. Men han må til sidst indrømme overfor Susan, at han aldrig har moret sig så meget som i den tid, han har tilbragt sammen med hende. Hepburn-personaen fremstilles altså her entydigt positivt, som anføreren af det nødvendige oprør mod den patriarkalske samfundsorden, der måske nok ikke kan ændre status quo fundamentalt, men som i hvert fald kan få overbevist David, og det er jo en begyndelse. Hawks' revolutionære helt er selvsagt ikke en tør og teoretisk revolutionær, men et menneske med ægte sårbarhed og følelses bag. 'I really love him' får Susan, i fuld

Konfrontationen med Kay (Angela Lansbury) i *State of the Union* (Det store valg). T.h. i legeværelset i *Holiday* (To mennesker gør sig fri).

fart, fortalt sin tante. Den frenetiske farcemaske krakelerer, og mennesket bag kikker frem.

Robin Wood taler i sin Hitchcock-bog om et terapeutisk tema i Hitchcocks film. Hovedpersonerne gennemgår i løbet af filmene ofte en form for terapeutisk proces, der munder ud i en mere eller mindre stabil helbredelse, der kan have både positive (*Rear Window*) og negative (*Vertigo*) konsekvenser. På samme måde kan man i *Bringing Up Baby* tale om en terapeutisk proces (til forskel fra en 'comeuppance') for David, der får ham til at indse de umistelige værdier ved Susans impulsive og ukonventionelle livsform. Afslutningsvis symboliseret ved, at Susan og David gensidigt erkender deres kærlighed, samtidig med at Susan (uskyldigt?) medfører sammenstyrtningen af Davids livsværk, og symbolet på hans gamle livsform, dinosaurusskelettet. Visuelt fremstilles denne terapeutiske proces ved lokaliteternes tiltagende mørke og usikkerhed, en nedstigning til de skjulte verdener, som den etablerede samfundsorden søger at undertrykke. Fra sikkerheden i et museum, på en golfbane, i en natklub, til et hus på landet, en skov ved nattetide, et fængsel.

Hawks' forkærlighed for intelligente, selvstændige og frigtorte kvindelige hovedpersoner, som Hepburn var indbegrebet af, var han ikke selv meget for at



give en forklaring på. 'I've been accused of promoting Women's Lib, and I've denied it, emphatically', sagde Hawks mod slutningen af sit liv, 'It just happens that kind of a woman is attractive to me'. Men selv om Hawks bekymret afviser beskyldninger for at fremme kvindernes frigørelse, kan det ikke nægtes, at hans kvindelige hovedpersoner, i forhold til tidens andre film, er usædvanligt egenrådige og selvbevidste. De er mindst mændenes jævnbyrdige og ofte dem overlegne. I *His Girl Friday* fra 1940 kaster journalisten Hildy (Rosalind Russell) sig i en fodboldtackling efter en løbende fangevogter, som hun vil udspørge om en dødsdømt fanges flugt, noget næppe nogen anden instruktør kunne have fundet på dengang.

I *Bringing Up Baby* havde Hepburn, måske den eneste gang i sin lange karriere, en instruktør, hvis livssyn var i fuld sympati for Hepburns intelligente og rebelske selvstændighed og realiserede figurens fornyende potentiale fuldt ud. *Bringing Up Baby* er, i mine øjne, Katharine Hepburns eneste indiskutable mesterværk.

Litteratur

Andrew Britton: Katharine Hepburn – The Thirties and After. Tyneside Cinema Publications, Newcastle 1984.

Joseph McBride: Hawks on Hawks. University of California Press, (Berkeley and Los Angeles) 1982.