

Det åbne og det lukkede



– spor i Linda Wendels film

af Anne Jerslev

Lykken er en underlig fisk er Linda Wendels tredje film, i hvert fald hvis vi medregner afgangsfilmene fra Filmskolen i 1984, den 30 min. lange *I lige linje*. Tilsammen danner filmene, *I lige linje*, *Ballerup Boulevard* og *Lykken er en underlig fisk* en trilogi, et værk der kredser om de samme temaer og konsekvent gennemspiller de samme konflikter igen og igen.

I særegne miljøer, i byens eller landets udkant bygger Linda Wendel sine på én gang realistiske og introverte universer op. I dem lader hun familiedramer udspille sig, mellem voksne mænd og unge piger og mellem fædre og sønner, men først og fremmest mellem mødre og døtre. Og i disse filmiske universer, disse æstetiske rum slynger enkle handlings-tråde sig om hinanden, rensede for alle udenværker, som visuelle ekkoer af de underjordiske strømme, som det wendelske *oeuvre* er skabt af: på den ene side en længsel efter at skabe konkrete bille-

der af tæthed og moderlighed og på den anden side en smertelig vished om, at tæthed, som såvel psykologisk som socialhistorisk realitet er uopnåelig.

På den ene side en ikke direkte verbaliserbar erindring af en slags om et Paradis, hvor mor og barn var ét. På den anden side en udforskning af et Efter Ud-drivelsen. Ikke for ingenting hedder den første af Linda Wendels piger Eva.

Spændingen mellem det åbne og det lukkede er central i trilogien. Dette spændingsforhold udfoldes på alle niveauer, æstetisk: i billedkompositionerne, tematisk: i gennemspilningen af de psykologiske konflikter, og narrativt: i den måde historierne udfolder sig på. F.eks. gennemspilles det i trilogiens slutning,

bryllupsscenen som samtidig er sidste scene i *Lykken er en underlig fisk*. Har de kvindelige hovedpersoner i de tre film, pigerne Eva, Pinky og Mia været døtre af mødre, bevæger Mia sig med sit giftermål med Manfred ud af den sociale datterposition. Dermed har Wendel med sit punktum lukket en dør og samtidig lettet på forhængen til et nyt rum i sit fiktive univers. Det åbne i slutningen markeres endvidere af, at kameraet, som så mange gange før i denne film, hæver sig over landskabet og lader os se bilen med brudeparret forsvinde ud af vejen og billedet. Tilbage står det vidtstrakte landskab med de små huse, som Anni-settes ru og følsomme stemme toner over:

*Bag de hvide skyer,
de vilde fugles svimlende vej,
langs vilde ukendte veje,
der sejler et skib med mig*

Med sit ægteskab med Manfred handler Mia ud fra de muligheder, hun har,

dér hvor hun er. Vigtigst er, at hun handler og gør et forsøg på at etablere en nærhed, som hun endelig har indset det umulige i at få fra sin mor. Der er ingen ironi gemt i beskrivelsen af dette giftermål. Mias valg er logisk og konsekvent ud fra de regler, som fiktionen sætter. Og samtidig markerer Wendel, at det er hende, der igennem de tre film har flyttet på brikkerne for at sætte dybe indre dramaer i scene.

Mandlig magt og kvindelig afmagt

Både Eva, Pinky og Mia spilles af Stine Bierlich. De fiktive karakterer har derudover det tilfælles, at de lever i et konfliktfyldt forhold til deres mor, som de har brug for, men som de også af forskellige grunde svigtes af. Dog er én genkommende grund i de tre film, at der står en mand mellem mor og datter og forhindrer udfoldelsen af moderlighed.

I *I lige linje* er det skrothandleren Leo (Jens Okking), moderen Elises (Lene Tiemroth) nye mand. Leo lader Elise og Eva arbejde for sig i sin hjemmeporno-bio og forgriber sig seksuelt på Eva. Han er den farligste af Linda Wendels (ægte)mænd, Eva den mest ødelagte af pigerne, men Elise også den eneste der konsekvent tager affære. Da hun har opdaget Leos voldtægt, flygter hun sammen med Eva. Filmen forlader de to kvinder på wc'et på et cafeteria med Elises ord som slutreplik: 'Vi skal videre.'

Morten Grunwalds Ralf i *Ballerup Boulevard* er for så vidt en jovial mand, der blot er blevet fanget af sit eget skattecirkus. Han driver et eksportfirma med konen Monas (Helle Hertz) hjælp, og da firmaet er registreret i hendes navn, er det hende, der må en måned i fængsel for at sidde en skattebøde af. Der er klare lighedspunkter mellem Leo og Ralf, f.eks.: Når Leo inviterer Eva og Elise i byen tager han dem med til strip-teashow. Og når Ralf godmodigt vil forføje Pinky og hendes veninde, inviterer han dem i drive in bio. Begge har de svært ved at se ud over deres store maver. Men hvor Leos magtudøvelse sker direkte voldeligt, er Ralfs mere skjult. Først og fremmest fylder han psykologisk og med sin krop i Pinkys landskab, hvad de påfaldende mange lastbiler i filmens billeder udtrykker.

I *Lykken er en underlig fisk* er det ikke ægtemanden, der forhindrer mor-dattertætheden. Det er først og fremmest Lotta (Helle Ryslinge), selv, exmiss'en fra København, der for syv år siden flyttede med sin datter til Hanstholm for at gifte sig med den vege fisker Christian (Lars Knutzon) og siden da har troet, at

dermed startede alle hendes ulykker. Lottas elsker, der samtidig er Christians chef, Sandvig (Ole Ernst) er derimod gjort af samme stof som Leo. Også han holder lidt for meget af magt og unge piger. Og som Ralf er han skiftevis jovial kammerat med sønnen Manfred og behandler ham som en farlig rival, der skal holdes nede. Det skorter således ikke på ødipale konflikter i Linda Wendels film.

Både skjult og åbenlys patriarkalsk magtudøvelse er den realitet, mor-datterforholdene udfolder sig i. Men især i beskrivelsen af Lotta i *Lykken er en underlig fisk*, vises det, at det først og fremmest er hendes eget problem, at hun ikke kan give tæthed. Lotta er en dybt selvoptaget og frustreret mor til to børn. Hun lader Mia overtage mor-forpligtelserne overfor Lillebror. Og hun behandler Mia som sin fortrolige veninde, der skal overbevise hende om, at hun ser dejlig ud og give hende gode råd om, hvorvidt de skal forlade Christian eller ej. Lottas angst for at ældes, hendes jalousi på Mias ungdom og hendes frustrationer over et liv, hun kun opfatter som kedsommeligt, forskyder sig til fantasien om, at hvis hun ikke havde ladet sig forlokke til dette hul, havde alt været anderledes. Og hendes handlingslamelse vender sig destruktivt mod Mia, som hun betragter som konkurrent på kvindelig skønhed.

Den uoverstigelige barriere mellem mor og datter får sit mest markante, frysende udtryk i scenen umiddelbart før bryllupsscenen. Mia har netop set sig overflødiggjort af Lotta, der ligger med sin søn i en tæt omfavelse. Der krydsklippes derefter mellem Mia, der sliber på en sten fra stranden, som hun prøvende og aende kører op ad kinden, og så Lotta, der vågen lytter til slibelyden. Afmægtigt knuser Mia vinduet i sit værelse med stenen og venter på en reaktion. Men intet sker; i hver sit nattemørke rum sidder mor og datter og stirrer lyttende frem for sig.

Scenens sidste indstilling er et smukt nærbillede af fyrtårnet, der lyser som en ædelsten i natten. Samme smukke billede afslutter en tidligere scene, der lige så frysende og uhyggeligt beskriver Lottas opfattelse af sin datter som en, der med sin blotte tilstedeværelse peger på hendes tabte muligheder: Mia kommer glædestrålande hjem og fortæller, at hun har vundet den lokale skønhedskonkurrence og dermed fået penge til at tage til finalen i København. 'Du skal ikke ud og rejse. Jeg har skaffet dig et job i fisken', er Lottas afvisning. Lotta kan ikke rumme andre end sig selv. Derfor er Mias anderledeshed både truende og hendes deltagelse i skønhedskonkurrencen

et minde om, at allerede inden Lotta tog til fiskerbyen, var hun *ex-miss*.

Diamater over motorvejene

Billederne af det glimtende fyr kan ses som et af filmens forskudte længselsbilleder, et metaforisk udtryk for sammensmeltning og samtidig en slags opdæmmende protest mod den isoleret-hed, der ligger i begge scener.

På linje med det glimtende fyr er diamanter en central metafor i *Lykken er en underlig fisk*. Lotta siger et sted til elskeren Sandvig, at 'Bare vi kunne køre afsted hele natten og lade diamanterne vise vejen'. Da han prosaisk replicerer, at hun ikke har andet end diamanter i hovedet, siger Lotta, mens Thomas Koppels underlægningsmusik toner svagt, at 'Du har måske aldrig prøvet at køre på motorvejen om natten og set på lyskæderne. De ligner diamanter'. I slutningen af filmen, da Mia køres hjem fra sin mislykkede tur til København af Manfred, ser vi med Mias øjne motorvejslysene glide forbi, først med knap hørbar reallyd, derefter til Koppels musik. Lottas diamantbillede tilføres i kraft af visualiseringen en vældig autoritet. Det bliver sat i eksistens af Mias syn, men især i kraft af den investering instruktøren lægger i billederne i begge scener, via musikken. Drømmen tilfører Lotta forsonende træk og placerer hende også i den forståelsens optik, hvorved Linda Wendel betragter alle sine personer. Lotta ligger som hun har redet, ingen tvivl om det. Men også hun har en længsel efter skønhed i sig og en inderste kerne, der ikke er rådnet op i selvhad.

Det prægnante billede af motorvejslysene der blinker som diamanter indeholder og forener i symbolsk form de spændingsfyldte poler i Linda Wendels univers. I den ene ende diamanten som billede på det kvindelige og selvet, det indre og omsluttende. I den anden ende motorvejen som billede på det uafsluttede og hastige. Samme poetisk-metaforiske forening af polerne ligger i teksten, Annisette synger: foreningen af himmel og hav, den uendelige vej med det omsluttende skib.

Men på filmens tematiske niveau lyser diamanterne ikke for personernes søgen og viser dem vej. Mias erfaring med at tage til København for at lede efter et eller andet skuffes. Storbyen er for hende et hul som fiskerbyen er det for Lotta.

Der er få diamanter men mange opbrud, mange veje, mange rejser, mange biler i Linda Wendels film. Jeg har allerede nævnt slutbemærkningen i *I lige linje* og de mange lastbiler i *Ballerup*

Boulevard. Derudover ses opbruddet hos mødre, der er gået fra et forhold til et andet og bryder op igen, familier der flytter fra et sted til et andet. Endvidere i genkommende billeder af biler, der kører ind på gårdspladser, landskabstotaler med en bus eller en bil der forsvinder i det fjerne og personer der stopper op midt på en vej. Entydigt positivt bruges billedet kun, da Pinky og Eva i *Ballerup Boulevard* til et skolebal synger sangen E 66, om at blive 'sin egen langturschauffør'. Med stor energi synger de om at styre de store biler – og deres eget liv – derhen hvor dé vil. De mange vejmetaforer antyder nok muligheder, en retning personerne kan søge efter fylde og lykke i. Men de fører sjældent nogen steder hen og bliver da i filmene først og fremmest billede på *opbruddet som uafvendelighed og livsvilkår*.

Derfor slutter Wendels film som de gør. Der er ingen happy ending, ja der er knap nogen ending, forstået i dramatisk forstand som konflikt(ud)løsning. Blot underlægningsmusikken kan skabe den afrundede form i *Lykken er en underlig fisk*, hvor Annisette i slutscenen synger de linjer hun også sang under filmens åbningsbilleder. *Ballerup Boulevard* slutter ligeledes uden 'udtoning': i en påfaldende lang indstilling ser man Pinky sidde på sit værelse efter skoleballet og stirre melankolsk ud i luften. Hun og Eva har sunget og spillet sig til succes, men forholdet til den tredje veninde er stadig uafklaret. Og forældrene skændes fortsat om penge.

Det uafsluttede i *Ballerup Boulevard* går igen inde i fortællingen som brud på narrative sløjfer. Feks.: En pinefuld familiemiddag ude, på restaurant afgrænser Monas fængselsophold til den ene side, mens en harmonisk middag hjemme, hvor Ralf har stået for stegen, markerer hendes tilbagevenden til familien. Men der går ikke mange sekunder, før end harmonien brydes og tilskuertilfredsstillelsen ved en fortælle-mæssig sløjfe brat ødelægges; det banker på døren – og Ralfs arbejdskammerater invaderer huset. De gør det angiveligt for at ønske Mona velkommen hjem, men på bekostning af Pinkys behov for at komme og være nær sin mor. Der er ingen hjemsted for Linda Wendels unge kvinder. Husene er mere klaustrofobiske end hyggelige og de halvmørke stuer i de to sidste film mere trange end trygge. Derfor er Mia nødt til at knuse ruden i *Lykken er en underlig fisk*.

Endelig slutter også *I lige linje* midt i opbruddet. Mor og datter har ganske vist sammen forladt Leo, og i den forstand er fortællingen bragt til en ende. Men slutbilledet af de to fryses præcis i



det øjeblik, hvor Elise er på vej ud af døren til wc'et. Det fastfrosne billede viser i forgrunden Eva fordoblet i spejlet og i baggrunden ses Elises bortvendte ryg. Hun er på vej ud ad døren, men dermed også på vej væk fra Eva.

Den indre realisme

Filmenes tre piger er placeret i en verden, der på én gang er alt for lille og alt for uoverskuelig. Men de er på trods af alt også i besiddelse af en skabende evne, en indre diamant, der gør dem til kunstnere i det små og derfor usårlige. Eva blæser farvede sæbebobler, Pinky skriver musik og laver et band, og Mia samler sten ved stranden, som hun sliber, så deres mange farver kommer til deres ret.

Som *auteur*, kan man sige, har Linda Wendel ligeledes hævet sig op over sine figurers melankolske horisont og sat denne trilogi i scene som samlet værk. Både indeni og udenfor fiktionen, psykologisk indfølelse og så meget overskuende, så at hun næsten har retoucheret alle spor af naturalisme, konstruerer Wendel en slags *indre realisme*, der under sin kompositionelle og tematiske enkelthed er komplekst struktureret. Ved hjælp af denne realisme formidler filmene en moderne opbrudsmentalitet, hvor mødrene og døtrene lægger kroppe og konflikter til gennemspilningen af elementer af denne mentalitet. Så selv om *Lykken er en underlig fisk* foregår udenfor byens pulserende liv siger denne film mig meget mere om moderne livsvilkår end f.eks. Stefan Henszelmans storbydonna og gadeæstetik.

Men samtidig med at realismen indeholder dette moderne, overskrider den

det. Som samlet sammenhængende struktur taler trilogien op imod de mange brud og åbne slutninger og kommer da på sæt og vis til at ligne motorvejslysene.

På et andet plan er mor-datterforholdene både udgangspunkt og endemål for den investering, der så at sige driver værket. I mor-datterbeskrivelserne ikke blot tematiseres, men investeres fantasmatisk en længsel efter en tilstand af omsluttethed, som filmenes bevisteste modernitet: deres konflikter, forløbsmodeller og genkommende metaforer, vedvarende taler imod. Eller i hvert fald ikke kan integrere. Og omvendt.

Mødre og døtre har trange kår i Linda Wendels univers. Der er overvægt af mandlig magt i disse film. Og der er så megen kvindelig afmagt og ubeslutsomhed, så at der ikke kan gestaltes holdbare forestillinger om en tæthed, der omslutter uden at snære. Kun metaforisk kan den underliggende længsel komme frem, som en poetisk drøm om at finde en vej under diamanternes skin.

Da Wendel lader Mia gifte sig løfter hun hende med et snuptag over i en voksen position. Noget er afsluttet og noget andet kan begynde – for fiktionens Mia og for hendes instruktør. Brylluppet synes at være denne indre realisme – og Linda Wendels – måde at sætte nye billeder i svingninger.

Lykken er en underlig fisk

Danmark 1989. Instr. & Manus: Linda Wendel. Foto: Bjørn Blixt. Klip: Janus Billeskov Jansen. Musik: Thomas Koppel, Savage Rose. Scenograf: Claus Bjerre. Prod: Mads Egmont Christensen, Metronome. Medv: Stine Bierlich (Mia), Helle Ryslinge (Lotta), Ole Ernst (Sandvig), Lars Knutzen (Christian), Pelle Koppel (Manfred), Sebastian di Lucci (Lillebror), Lise Schrøder (Ulla). Udl: Warner & Metronome. 95 min. Prem: 8.9.1989.