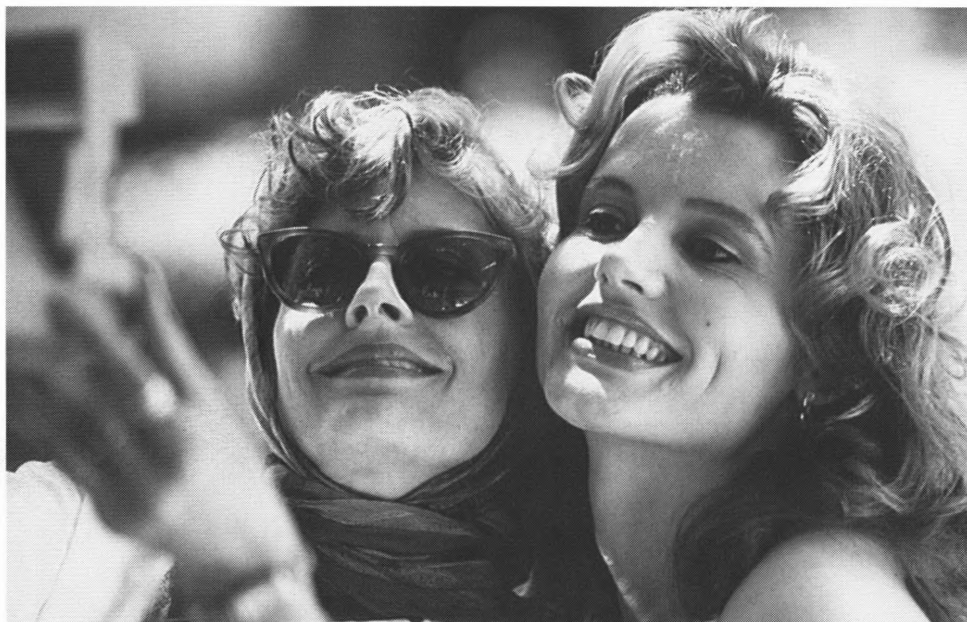




Til glæde

Ridley Scott topper sin række af stilistisk geniale film med *Thelma & Louise*, en totaloplevelse, der vasker tavlen ren.

af Kaare Schmidt

Thelma & Louise handler om at tage ansvaret for sit eget liv. Et universelt tema, spændt ud mellem civilisation og natur, realitet og drøm, action, melodrama og komedie hele kompasset rundt.

Historien er enkel. To kvinder tager på en weekendudflugt, der bliver til en længere flugt med politiet i hælene, da den ene redder den anden fra en voldtægtsmand, som må lade livet.

Kønnenes kamp

Thelma & Louise affødte en større debat, som især hæftede sig ved, at de handlekraftige hovedpersoner er kvinder. Bl.a. blev den kaldt en buddy-film, hvor *Butch Cassidy & the Kid* blot har skiftet køn. Morale: kvinder opnår ligeberettigelse ved at opføre sig som mænd. Eller det modsatte. For når kvinder er volde-lige, så skal det have den moralske berettigelse, som ikke mere er nød-

vendig for mændenes vedkom-mende.

Er det gammel vin på nye flasker? Er den en kvindesagsfilm – eller er det overhovedet nødvendigt at stille sådanne spørgsmål, blot fordi hovedpersonerne er kvinder? Åbenbart. Filmens publikumssucces var en overraskelse for selskabet, ligesom den kvindelige hovedperson var et problem, da Scotts *Alien* i sin tid skulle lanceres: hvem gider se en spændingsfilm, hvor kvinder klarer det, man ellers pumper Stallone, Schwarzenegger m.v. op til at tage hånd om?

Når Thelma og Louise går til markonerne, er det mest på komediens betingelser, bortset fra den direkte anledning, voldtægtsforsøget, hvor Louise redder Thelma og derefter skyder manden. Mordet er lige så chokerende som mandens overgreb,

fordi det ikke sker i selvforsvar, og dermed er unødvendigt i situationen, hvor det udløses af fyrens sjofle bemærkninger, der bare er for meget. Den psykologiske begrundelse ligger i Louises forhistorie. Intet er fortalt om den, da de træder ind i danserrestauranten, hvor Louise siger: 'I haven't seen a place like this since I left Texas'. Da de vil flygte til Mexico, må de køre en kæmpe omvej, fordi Louise ikke vil igennem Texas. Og gradvis afsløres, at hun engang selv blev voldtaget – i Texas. Er mordet hævn?

I det videre forløb benytter de sig af anledningen – da de nu alligevel er på flugt – til at afstraffe diverse mandschauvinister: den prangende politimand, som Louise kalder 'a nazi', og som de efterlader indelukket i hans bagagerum, og lastbilchaufføren, hvis gentagne stupide sjofelheder besvares med et skud, der gør tankbilen til et flammehav. Det er ikke hævn – det er svar på tiltale!

Heller ikke de øvrige mænd er der meget ved – Louises velmenende og vattede elsker, Thelmas latterlige, egocentriske ægtemand – og selv om detektiven, der prøver at



fange dem, udviser noget større forståelse, så er der langt til det, der egentlig driver dem. Det er nemlig ikke fortiden og ikke engang fremtiden, men nutiden. Det er ikke forklaringer eller håb, det drejer sig om, men friheden til at realisere sig selv. Det er overvindelsen af den indre undertrykkelse af eget potentiale.

Mareridtet

Handlingen udspilles i to lokaliteter, byen og det åbne land, som begge er billede på en sindstilstand. Lillebyen, de bor i, er civilisationen – ikke den moderne storby og ikke den gamle provinsby, men slet og ret civilisationen med dens daglige rytme, orden og mangel på livsrum.

Weekendudflugten er den almindelige tur i sommerhus som et øjebliks flugt fra hverdagen. Thelma tør dog ikke fortælle sin mand om det, og turen bliver dermed mindre uskyldig: det bliver svært at vende tilbage. De standser i en tilsvarende lilleby, hvis henkastede lighed med Texas varsler noget skjult, hvor vi aner David Lynchske fortrængninger i restauranten med countrymusik og Louise, der vil afsted, og Thelma, der ser chancen for at more sig og vil

Flugten som mareridt for Louise (Susan Sarandon). T.v. uskyldens spejling i feriefotoet (Sarandon og Geena Davis).

blive. De indendørs telebilleder (!) og kameraet i konstant bevægelse fortæller om den indre uro hos dem begge. Den udløses i chok med voldtægtsforsøget, mordet og den kaotiske flugt, hvor ultratelebilleder i røg og regn, der spejler billygter og neon, får lastbiler og omgivelser til at tårne sig skrækindjagende op som storbyhøjhusene i undergangskulturen i *Blade Runners* syrerregn og *Black Rains* ditto med atomstråling og luftforurening i Tokyo.

Turen er blevet en *Udflugt med døden* ligesom i John Boormans film fra 1972, hvor fire byboere tager på kanotur for at opleve 'den sidste uspolerede natur', før et dæmningsprojekt vil lægge det hele under vand og låg. Kanoturen bliver et mareridt, fordi den indre natur ligesom den ydre reagerer på civilisationens overgreb. Mareridtet er i det hele taget modernismens ekspressionistiske billede på industrikulturens konsekvenser, og også science fiction filmens skrækvision om mennesket,

der leger Gud – 'Don't fuck with Mother Nature', som det bramfrit siges i George Cosmatos' *Alien*-efterligning *Drama i dybet* (89).

Undergangsvisionernes dyrkelse af kulturens opløsning i røg og damp og skrækvisionernes udnyttelse af den urgamle angst for det ukendte viser opfattelsen af højere eller dybere kræfter, som mennesket ikke kan styre, og som i form af frisat teknologi eller frisatte drifter fører mennesket på en skæbnebestemt kurs mod helvede. Begge dele forenes i *Alien*, hvor det usynlige monster (den ukendte natur/drifterne) svarer til det synlige forfald i den enorme skraldespand, som rumskibet er, og som er billede på kulturens kaotiske sindstilstand.

I *Blade Runner* kan Harrison Fords opdaterede western-dusørjæger til sidst trække sig tilbage til den rene natur med sin replikant-kæreste. For undergangsvisionen er det en påklæstet happy-end, og filmens udsendes nu – efter Scotts senere triumfer – i en ny version uden happy-end og mere i tråd med resten af filmen. Her er de menneskeskabte replikanter ikke brud med naturens orden som Frankensteins monster og de

senere science fiction films forskellige forureningsuhyrer. At replikanterne har følelser udtrykker derimod, at følelserne er menneskeskabte, ikke som modsætning til det naturskabte, men som modsætning til opfattelsen af naturens orden som noget givet.

Det modsiger de almindelige undergangs- og skrækvisioner, hvor civilisation og teknik er umenneskeligt, fordi det er unaturligt, og derfor fører til katastrofer, fremmedgørelse og andet ondt. I stedet handler *Blade Runner* foruden civilisationens katastrofer også om den rent menneskelige udvikling af følelserne, som replikanter med evnen til kærlighed er udtryk for.

Det ligger implicit hos bl.a. den Jung-inspirerede Boorman, der fører



sin civilisationskritik frem til menneskets mulighed for at blive bevidst om sine gerninger og ændre kurs. Det er denne bevidstgørelsesproces, som *Udflugt med døden* handler om og skildrer i forholdet mellem underbevidsthed og bevidsthed, mellem natur og kultur. Samme opfattelse ses hos Lynch, der går helt amok i de dybdepsykologiske fare-signaler og fører opfattelsen af naturens orden over i metapsykologiske ('overnaturlige') kræfters spil.

Hos Scott, derimod, er tanken om en højere eller dybere orden forladt. Der kan følgelig ikke opnås harmoni med naturen. Det drejer sig ikke om at finde en balance til noget givet og ukendt, men kun om det menneskeskabte – at udvikle og realisere sit eget potentiale i forhold til ikke kun civilisationens begrænsninger, men også dens muligheder. Det er det, *Thelma & Louise* handler om.

Følelserne

På flugt fra gerningsstedet gør de ophold på et motel i grænselandet mellem den civilisation, de forlader, og den, de er på vej ud i. Regnen slører alt, akkompagneret af dæmpet reallyd og eftertænksom bluesguitar. Det er tid til at gøre status.

For Thelma har mordet og flugten kappet forbindelsen til ægteskabet og det hidtidige liv. Hun kan ikke styre sig, da hun opdager friheden, og lægger i sin uskyldsrene naivitet selv op til voldtægtsforsøget, ligesom hun i det videre forløb opfører sig som et legende barn (også i grimasser m.v.) og gør deres situation stadig mere umulig. På motellet fejrer hun friheden ved at forlyste sig med en charmetrold, som ender med både at stjæle deres penge og senere røbe deres flugtrute til politiet.

Thelmas historie kan ses som en gentagelse af Louises forhistorie,

Flugten som frigørelse for Thelma, der her starter som butiksrøver.

Ridley Scott t.h. med Sarandon, Davis og Michael Madsen som Louises kæreste, der beundrer deres feriefoto.

T.h. opgøret med autoriteten, hvor Thelma har overtaget initiativet og spærre politimanden inde i bagagerummet.

som har lært hende at lægge bånd på sig selv og acceptere 'realiteterne'. Voldtægt er løn som forskyldt, lyder dommen, og efter hun har genoplevet sin voldtægt og har givet igen, siger realitetssansen, at så er der heller ikke tale om selvforsvar, men om overlagt mord. På motellet venter kæresten med penge til den videre flugt og en forsagt appel til realitetssansen: 'Tror du, at du er den eneste med drømme, der aldrig blev til noget?' – 'Nej, men jeg tror, tiden er inde til at give slip!'

Det er ikke bare forholdet, hun tænker på, men livsformen og selvundertrykkelsen. Det er tid til at give los og realisere drømmene. Ligesom Thelma vil Louise kaste den dårlige opdragelse, tilpasningen til undertrykkelsen, af sig, men må også overvinde sin erkendelse af realiteterne. Og det er det værste. Thelmas følelser blomstrer, så snart den ydre forhindring fjernes. Men Louise må også arbejde sig igennem den blokering, som intellektet giver, når man har bearbejdet og erkendt realiteterne. Hun bliver fortvivlet og handlingslammet, fordi hendes viden står i vejen for hendes følelser.

Det drejer sig således ikke om intellektuel bevidstgørelse, men om afintellektualisering og ubevidstgørelse, så følelserne kan frigøres.



Både *Alien* (79), *Blade Runner* (82), *Someone To Watch Over Me* (87) og *Black Rain* (89) handler om psykisk-kulturel indespærring. Personerne i *Alien* er indespærret i rumskibet med monstret, der formerer sig inde i dem. Personerne i *Blade Runner* er indespærret i byens fysiske forfald, og replikanternes indre ur tikker ubønhørligt mod døden. Politimanden og den mordtruede kvinde, han beskytter i *Someone*, er indespærret i hendes labyrintiske lejlighed, ligesom deres følelser blokeres. Og politimanden på opgave i Tokyo er indespærret i den fremmede kultur, ligesom i ensomheden i lejligheden ved Brooklyn Bridge.

Indespærringen udtrykkes og opleves i Scotts stilistisk gennemgående brug af ultratelebilleder, der presser opgivelserne sammen til en massiv og truende mur, af diskontinuitiv klipning, der gør omgivelserne labyrintiske, af dekorationer og belysning, der gør overflader stålblanke og hårde, og af opskruet reallid og musik, der smelter sammen til et massivt lydtæppe.

Hermed fortælles handlingen i et rum, der lukker sig om personerne og tilskueren som i mareridts cirkelforløb, hvor gentagelsen gør det

umuligt at slippe ud og slippe fri. På samme måde strammes båndene om Thelma og Louise fra lillebyen til restauranten og flugten fra mordet, hvor deres bil virker som en miniature, der fortvivlet zigzagger over regnglatte asfaltbaner foran teleeffektens tårnhøje lastbiler, hvis båt-båt er skruet op til tågehorn-styrke.

Dette mareridt går ikke blot på situationen, men på civilisationen, den storbygjorte lilleby, hvor vi med Lynch, Boorman og den tidlige Scott i hånden selv kan fylde mere på. Her er modernismens nu klassiske credo stillet op i ekspressionismens angstvision. Er det indledningen til et endnu større mareridt, eller er der en vej ud?

Filmen besvarer ikke spørgsmålet direkte, men bevæger sig som to modsatte spiraler inden i hinanden. Mens grebet om de to kvinder strammes, udfolder de sig stadig mere lystigt og frigjort. Louise ved, at flugten ingen chance har for at lykkes, og Thelma spekulerer slet ikke på det, men erkender det til sidst, hvor realiteterne indhenter dem.

'Intelligens er ikke nok, og held løber ud', siger detektiven, da politiet undrer sig over, hvordan det lyk-

kes dem at undslippe gang på gang. Forfølgerne forstår ikke, at de to har truffet et helt andet valg. De har valgt at leve i nuet, og for en kort stund realiserer de sig selv helt på egne betingelser. På road-moviens dannelsesrejse genfinder de Amerika – friheden – og finder sig selv – frigørelsen – med sideblik til Thoreaus klassisk amerikanske afvisning af den kunstige civilisation og hyldest til livet i naturen og til individualiteten, som i 'Walden' (1854, dansk 1949 'Livet i skovene') udtrykkes med 'To thy own self be true.'

Frigørelsen

Under turen gennem de øde land-områder opdager de den natur, som civilisationen er fremmedgjort fra, og som følgelig også indeholder et alternativ. Under kørsel gennem bjergene om natten overtones mellem deres ansigter, så de poetisk smelter sammen – mens Marianne Faithfuls rustne vibrerende stemme i The Ballad of Lucy Jordan beretter om den 37-årige husmor, som erkender, at drømmene ikke gik i opfyldelse og med barndommens sange på læben springer ud fra taget i døden, hvor drømmene realiseres for altid. Louise standser bilen, og med cika-

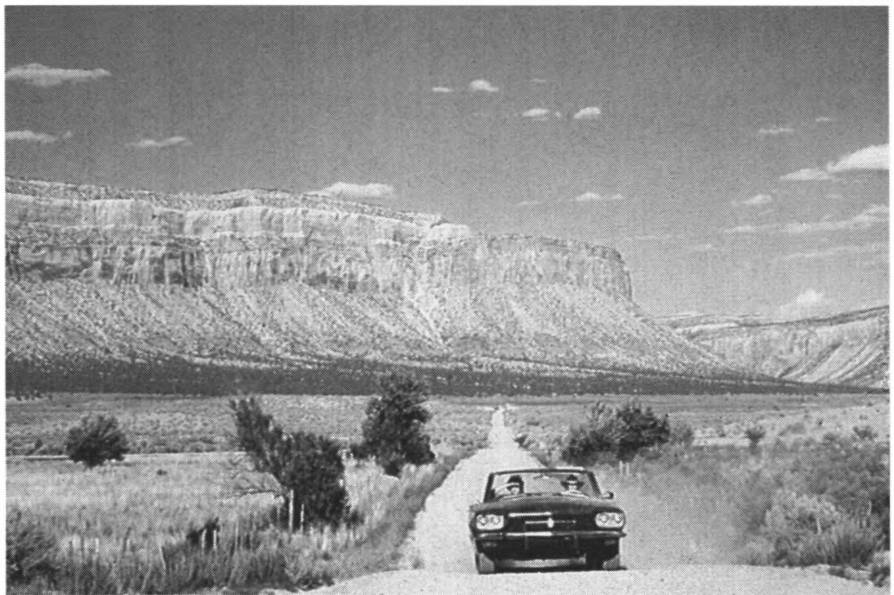


der i den pludselig overvældende stilhed ser hun den natur, hun aldrig har været del af før. Thelma kommer til, og en indre harmoni åbner sig for dem begge.

Landskabet sætter gang i den indre biograf, for det er det, som i westerngenren blev filmens visuelt stærkeste billede på den uindskrænkede frihed, den nye og den ideelle kulturs åbne muligheder overfor den gamle og den faktiske kulturs undertrykkelse og begrænsninger. Med filmens henvisning til dette billede står naturen altså ikke for natur, men for en idé om en kultur med harmoni mellem egne behov og social mulighed for at realisere dem.

Thelma og Louise er nået til John Fords røde klipper, hvor John Wayne som tragisk helt ryddede vejen for den naturødelæggende civilisation og selv – i sin harmoni med naturen – måtte gå under. Og hvor Ford selv tog afsked med det oprindelige og de forskertsede muligheder med skildringen af udryddelsen af indianerne i *Cheyenne Autumn* (64), som Kevin Costners *Dances With Wolves* (90) tager tråden op fra. De drejer sig om det alternativ, som har det med at forsvinde i modernismens labyrintiske undergangsvisioner, hvis opløsning af den harmoniske fortælling også kan opløse det harmoniske alternativ til den fremmedgørelse, der blotlægges og kritiseres.

Her overfor opleves *Thelma & Louise* som gennembrud og nybrud. Vi har længe været under vand, og pludselig bryder vi igennem overfladen og op i den friske luft. Filmen bryder ud af det lovede og forventede mareridt med samme friskhed og kraft, som i sin tid gjorde Godards *Ândeløs* (60) så enestående, før det vrængende og fortænkte tog over. Frigørelsen skildres med komediens sikre timing så lystigt, som livet kan være, når man først har besluttet at leve det, mens man har det, og derfor også kan fortælle alle idioterne, hvad man mener om dem – som Thelma og Louise så sandelig gør.



Den tidlige morgen (t.v.) i de Fordske røde ørkenbjerge i Utah, som resten af turen foregår og ender i.

Stilistisk løses tilsvarende op for et myldrende liv af impressionistiske detaljer – det skiftende lys, helikopterture og åbne totaler ud over landskabet, vandkaskaden fra en der spuler gade, en ørkenrotte der springer over vejen foran en bil, og hele scenen med den jointrygende sorte cykelrytter, hvis walkman hindrer ham i at høre den indelukkede politimands nødråb, og som derefter puster en dosis ned til ham gennem skudhullet i bagagerummet. Og de to ældre mennesker bag ruden, som Louise opdager, mens Thelma røver en købmandsforretning for lidt fornødenheder.

Fra den ukontrollable og styrende underbevidstheds fælleskulturelle mareridt i ekspressionistisk stil har filmen bevæget sig over i de skarpt sansede detaljers impressionistiske udvælgelse og konstruktion af en flimrende virkelighed, der viser det individuelle valg. Fra at blive styret og drevet af omverdenen og af deres egen accept af den har Thelma og Louise udviklet sig til selv at styre deres liv.

Mordet og deres videre gerninger er kun hævn set fra en kultur med en snæver moral, der indarbejdes i psyken som selvundertrykkelse ud fra opfattelsen af en højere (u)retfærdighed, baseret på skyld og straf, syndefaldets evige skyld, der gør livsglædens lyster til forbudte og onde drifter med deraf følgende

angst for seksualiteten – bl.a. voldtægt som selvforskyldt – og autoriteter (man ser en politimand og tænker automatisk: Hvad har jeg gjort?). Det er syndefaldets psykiskkulturelle åg, Thelma og Louise kaster af sig.

Da de til sidst indkredses yderst på en klippekant af en horde politibiler, står de ikke bare overfor en horde skydebrødre og et valg mellem liv og død, men overfor spørgsmålet om de havde valgt rigtigt. Kan man gå tilbage, når man først har oplevet alternativet? Det drejer sig ikke om retfærdighed, fairness og en second chance, men om at leve det rigtige liv. De ser på hinanden, nikker og kører ud over kanten til livet i nuet.

Thelma og Louise, der finder sammen om livet, kunne have været en kærlighedshistorie, men er det ikke, fordi filmen drejer sig om noget endnu mere alment – lysten til overhovedet at leve – og noget mere kulturspecifikt – kvindens mulighed for at vælge. Derfor er *Thelma & Louise* ikke en 'buddy-film', lige så lidt som film om mænd nødvendigvis drejer sig om noget, som ikke også vedrører kvinder. I hvert et billede og hver en bemærkning i denne film er det vores sjæl, det gælder.

Thelma & Louise

Thelma & Louise. USA 1991. Instr.: Ridley Scott. Manus: Callie Khouri. Foto: Adrian Biddle. Klip: Thom Noble. Musik: Hans Zimmer. P-design: Norris Spencer. Medv.: Susan Sarandon (Louise), Geena Davis (Thelma), Harvey Keitel (Hal), Michael Madsen (Jimmy), Christopher McDonald (Darryl), Stephen Tobolowsky (Max), Brad Pitt (J.D.). Udl.: UIP. 130 min. Prem. 13.11.91.