



Evan Rachel Wood (tv) og Kate Winslet (th) i *Mildred Pierce* (2011, instr. Todd Haynes).

Det er ikke tv – det er filmkunst!

Todd Haynes' *Mildred Pierce* som moderne auteurværk

Af Morten Egholm

“A film by Todd Haynes”. Sådan præsenteres HBO-miniserien *Mildred Pierce* (2011) – lidt overraskende – i forteksterne. Men Todd Haynes insisterer altså på at se sit værk som en samlet filmfortælling, skabt på klassisk auteur-vis som resultatet af en instruktørs personlige, filmiske vision. Og det vel at mærke i en tid, hvor det ellers især er idémanden – oftest benævnt *the creator* – og det langstrakte serielle aspekt, der står i centrum i amerikansk tv-dramatik.

Haynes fører hermed en af de seneste tendenser i amerikansk tv ud i dens yderste konsekvens. Således bliver det mere og mere normalt, at amerikanske filmkunstnere slår deres folder i tv-mediet, ikke mindst på de nicheprægede betalingskanaler, der er uafhængige af reklameindtægter og derfor kan give plads til kunstneriske ambitioner. Det mest markante eksempel de sidste par år har været Martin Scorsese, der instruerede første episode af HBO's historiske gangsterserie *Boardwalk Empire*

(2010-). På vej er David Finchers *House of Cards* og Michael Manns *Luck* – produktioner, der i øvrigt har det til fælles med *Mildred Pierce*, at de har en etableret Hollywood-stjerne i den bærende hovedrolle. I *Mildred Pierce* er det Kate Winslet, i *House of Cards* og *Luck* hhv. Kevin Spacey og Dustin Hoffman. Men hvor *Boardwalk Empire*, *House of Cards* og *Luck* er længere serier, som er planlagt til at skulle løbe i flere sæsoner, og hvor den etablerede filmkunstner kun instruerer pilotafsnittet, dér har Todd Haynes valgt miniserien som format og selv instrueret alle fem afsnit.¹

Europæiske forbilleder. Historisk set byder amerikansk tv ikke på mange auteurværker. Naturligvis kunne man nævne *Alfred Hitchcock Presents* (1955-62), men Hitchcock selv instruerede kun sytten af de i alt 270 episoder, og *The Alfred Hitchcock Hour* (1962-65), hvoraf Hitchcock blot instruerede en enkelt af seriens 93 episoder. Noget tilsvarende gør sig gældende for det, der ellers ofte omtales som amerikansk tv's første egentlige auteurværk, David Lynchs *Twin Peaks* (1990-91) – af de i alt 29 episoder instruerede Lynch kun de fem.

I Europa, derimod, er der en forholdsvis stærk tradition for miniserier eller tv-film med en etableret auteur i instruktørstolen. Denne tradition hænger naturligvis sammen med de public service-idealer, man i Vesteuropa udviklede i fjernsynets første årtier. Hovedparten af tv-auteurværkerne er således blevet produceret af licensfinansierede public service-stationer, der ønskede at give tv-mediet et kulturelt løft og formidle kunstneriske oplevelser til masserne. Selv om de europæiske auteurs for det meste har følt sig som gæster i tv-mediet, har de pudsigt nok ofte skabt nogle af deres mest markante værker

netop dér. Lars von Trier fik således et folkeligt gennembrud med *Riget I-II* (1994-97, otte dele), og *Scener ur ett äktenskap* (1973, seks dele, *Scener fra et ægteskab*) og *Fanny och Alexander* (1982, fire dele) må begge siges at høre til blandt Bergmans absolutte hovedværker. Som Haynes selv fremhæver i et interview, instruerede et af hans helt store forbilleder, Fassbinder, omtrent halvdelen af sine værker for tv (Malcolm MacKenzie 2011). Og når nu vi er i Tyskland, så har Edgar Reitz ofte fremhævet, at hans cirka 55 timer lange, symbolsk-realistiske og æstetisk eksperimenterende Tysklandskrønike *Heimat* (1984, *Hjemstavn*, elleve dele), *Die Zweite Heimat – Chronik einer Jugend* (1993, *Den anden hjemstavn*, tretten dele) og *Heimat 3 – Chronik einer Zeitwende* (2004, seks dele) ikke blot skal betragtes som en tv-serie, men snarere som "verdens længste film" (Schepelern 2005: 44). I Polen blev Kieslowskis *Dekalog* (1988, ti dele) – et af de mest hædrede og indflydelsesrige værker i moderne filmhistorie – ligeledes produceret til tv. I de senere år er der imidlertid i takt med den øgede konkurrence og deraf følgende kommercialisering på public service-kanalerne blevet længere og længere imellem de europæiske auteurværker produceret til tv. To undtagelser i dansk sammenhæng er Ole Bornedals *Charlot og Charlotte* (1996, fire dele) og senest Per Flys *Forestillinger* (2007, seks dele). Begge blev programsat i det, der siden DR's succes med *Taxa* 1997-99 (56 afsnit) har været det gyldne tv-drama-slot, søndag kl. 20. Men eftersom *Forestillinger* ikke blev nær så stor en seermagnet som f.eks. *Kroniken* (2004-07, 22 dele) og *Forbrydelsen I-II* (2007-09, 30 dele i alt), har ledelsen i DR besluttet, at den foreløbig vil forblive en enlig auteur-svale (jf. bl.a. analyse af receptionen i Egholm 2008).

Instruktøren Todd Haynes og Kate Winslet under optagelserne til *Mildred Pierce*.

Mere frihed end i Hollywood. Men hvad er mere præcist årsagen til, at en instruktør som Todd Haynes vælger at instruere *Mildred Pierce* som miniserie for HBO i stedet for som film i Hollywood- eller independent-regi? Svaret rummer to aspekter, *et institutionelt-produktionsmæssigt og et narrativt*. Mht. det institutionelt-produktionsmæssige, så har de amerikanske betalingskanaler som nævnt mulighed for at henvende sig til en niche af kræse seere, der forventer kvalitet frem for hurtig underholdning. Haynes nævner selv i et interview (Kohn 2011), at han var imponeret over, hvor intelligente og imødekomende HBO's producenter viste sig at være i hele seriens udviklingsproces. De viste både fuld forståelse for de særlige arbejdsmetoder, en independent-instruktør insisterer på at have, og var helt med på,

at kompleksiteten i figurernes psykologi på ingen måde skulle simplificeres. Haynes konkluderer ligefrem, at det ville have været sværere for ham at få projektet igennem som independentfilm, da det her ville knibe med finansieringen. En kanal som HBO har altså den fordel, at den både kan tilbyde penge og kunstnerisk albuerum.

Det samme kan man ifølge Haynes ikke sige om Hollywood (MacKenzie 2011), hvor der i de seneste år primært er blevet satset på sequels, remakes og superhelte-, adventure- og actionfilm. Haynes mener således, at tv-stationer er mere villige til at producere værker henvendt til kvinder:

Her er det faktisk muligt at få lov at lave et historisk drama, der koncentrerer sig om at portrættere en kvindeskæbne – noget, der nærmest er umuligt at få finansiering til i Hollywood. Hvilket jo i virkeligheden er absurd, eftersom



Kate Winslet som den hjemmegående Mildred Pierce.

halvdelen af biografpublikummet er kvinder. Alligevel insisterer Hollywood-bosserne stadig på kun at henvende sig til mænd i tyve-års alderen. (MacKenzie 2011).

For Haynes udmærker nichekanalerne sig således ved at give ham mulighed for fortsat at beskæftige sig med det delvist Douglas Sirk- og Fassbinder-inspirerede hverdagsmelodrama, der på mange måder er hans varemærke.

Narrative fordele. Også på et narrativt niveau kan tv-serien tilbyde noget, spillefilmen ikke kan. I artiklen "Taking Our Personal Lives Seriously" (2001) peger den amerikanske tv-forsker Glen Creeber således på tv-seriens enestående mulighed for at brede historien ud og komme mere i dybden med kompleksiteten i stoffet. Når

fortællingen bredes ud over tid og inkluderer psykologiske nuancer og uddybende sidehistorier, bliver publikums oplevelse simpelthen stærkere og mere multifacetteret, ligesom den forbliver længere i erindringen. Creeber tager især udgangspunkt i nogle af 1970'ernes første seriøse amerikanske miniserier som *Roots* (1977, *Rødder*, tolv dele, diverse instruktører) og *Holocaust* (1978, fire dele, instr. Marvin J. Chomsky), men inddrager også bl.a. Reitz' to første *Heimat*-værker. I den forbindelse kan det også nævnes, at den franske auteur og guldpalmevinder Maurice Pialat blandt sine egne værker holdt mest af den historiske miniserie *La Maison des Bois* (1971, syv dele), fordi han netop her havde mulighed for at gå endnu mere i dybden med figurernes psykologiske kompleksitet.²



Evan Rachel Wood som Mildreds snobbende datter, Veda.

Også mht. *Mildred Pierce* har skribenter været inde på disse narrative fordele. Således understreger Bradshaw (2011), hvordan Haynes på grund af den forholdsvis lange spilletid (serien varer i alt cirka fem timer og fyrrer minutter) har mulighed for at give sig god tid til beskrivelsen af titelpersonens hverdagsliv. Haynes nævner selv, at en stor fordel ved miniserieformatet har været at kunne gå i dybden med Mildred-figuren, hvis udvikling man følger over otte år. Således er oplevelsen af at se serien "mere beslægtet med at læse en roman end at se en enkelt spillefilm," konkluderer han (Mulkerrins 2011).³

I den forbindelse er det på tide at nævne, at *Mildred Pierce* rent faktisk er en filmatisering af James M. Cains roman af samme navn fra 1941. Eftersom man med

en romanfilmatisering oftest ser sig nødsaget til at skære en del fra (jf. Schepeletern 1972: 275-83; Seger 1992: 3; Schepeletern 1993: 32; Egholm 2009: 14), rummer miniserien også her en åbenlys fordel, vel at mærke hvis ambitionen er at få så meget fra forlægget med som muligt. I hvilket omfang Haynes har bestræbt sig på at lave en trofast filmatisering, vil blive diskuteret senere. I første omgang er en mere almen introduktion til serien dog påkrævet.

En forretningskvindes storhed og fald.

Historien om Mildred Pierce udspiller sig i Los Angeles i skyggen af 1930'ernes depression. I seriens åbningsscene beslutter middelklasseægteparret Pierce, med den hjemmegående og evigt kage- og tærtebagende kone Mildred som primær

initiativtager, at opløse deres ægteskab, fordi manden, den lidt vattede Bert, har et forhold til en anden. Mildred sidder nu tilbage i en forstadsvilla med to børn, døtrene Veda og Ray. For at hun og pigerne kan opretholde den materielle velstand, de er vant til, forsøger Mildred at finde et job, hvilket ikke er nemt i det depressionsramte USA, især ikke når man aldrig har fået en uddannelse eller haft et job. Samtidig forsøger hun hele tiden at bevare facaden over for den ældste datter, Veda, hvis arrogance og stædige insisteren på at bibeholde familiens status hun på én gang beundrer og forsøger at imødekomme. Da det endelig lykkes Mildred at få et job som servitrice på et cafeteria, vælger hun i første omgang at holde det skjult for den snobbede Veda, men da sandheden alligevel kommer for en dag, ender hun med at støtte datteren i at se jobbet som en familieydmygelse og lover hende, at de nok skal komme videre.

Det afgørende vendepunkt for Mildred kommer, da det bliver muligt for hende at starte sin egen restaurant. Få dage inden åbningen sker der imidlertid to afgørende begivenheder i hendes liv. På den sidste dag på jobbet som servitrice møder hun blandt gæsterne den velhavende playboy og lediggænger Monty, som hun vælger at tilbringe en erotisk hed og lidenskabelig dag med. Da hun om aftenen vender hjem fra sit kærlighedseventyr, er den yngste datter, Ray, imidlertid blevet indlagt på hospitalet med en infektion, som hun ud på natten dør af.

Tragedien bremser dog ikke Mildreds ambitioner om at drive restaurant og vinde Vedas accept og anerkendelse. Det første går det fint med (trods krisetider udvider hun med flere spisesteder), det andet ligger det til gengæld tungt med. Selv om Veda er (måske lidt for) begejstret for hendes forhold til playboyen Monty, kan

respekten for den genvundne materielle status ligge på et lille sted. Veda har en drøm om at blive klassisk pianist, men da denne bremses pga. en ubarmhertig ekspertdom, forsøger hun gennem det søde Hollywood-liv at skaffe sig en karriere som skuespillerinde. Vejen, Veda i den forbindelse benytter, er at indlede et forhold til en Hollywood-instruktørs søn, et forhold, der til Mildreds store forfærdelse i første omgang, ifølge Veda, er resulteret i en graviditet. Da Mildred går mere ind i sagen for at forsvare sin datter, viser det sig imidlertid, at Veda blot har brugt sin påståede graviditet som et middel til at presse penge af den rige Hollywood-familie. Historien ender i et brud mellem mor og datter, hvor Veda forlader hjemmet og flytter til Hollywood. Her lykkes det hende i løbet af kort tid at få et overraskende gennembrud som opera-sanger.

Mildred står nu helt alene tilbage, eftersom hun i mellemtiden også har gjort det forbi med Monty, hvis familieformue – som så mange andres i 1930'ernes USA – er forsvundet som dug for solen. Således har hun fået nok af hele tiden at finansiere hans playboy-tilværelse med diverse småbeløb, ikke mindst da hun erfarer, at han samtidig i sin lediggang har moret sig med i adskillige stunder sammen med Veda at analysere og delvist nedgøre hendes seksualitet og karriere. Ensomheden efter bruddet med Veda får hende imidlertid til at genoptage forholdet til Monty. De gifter sig og flytter sammen i hans rigmandsvilla, som istandsættes for Mildreds penge. Genem Monty får hun genetableret kontakten til Veda, der nu er en feteret sangerinde. Det nye liv med den ekstravagante Monty og den forkælede Veda koster imidlertid Mildred mange penge, og pludselig står hun i et økonomisk uføre, hvor det bliver svært for hende at beholde sine spisesteder.

I desperation tager hun en fortrolig samtale med eksmanden Bert, der råder hende til at bede Veda om økonomisk hjælp. Da Mildred efter samtalen tager tilbage for at tale med Veda om sagen, finder hun datteren og Monty i samme soveværelse. Chokket får Mildred til at overfalde Veda og næsten kværke hende. Scenen slutter, hvor Veda rædselslagen mener at kunne konstatere, at hendes sangstemme har taget skade pga. Mildreds overgreb.

I seriens epilog fejres der et stilfærdigt bryllup mellem Mildred og Bert, som har fundet sammen igen. Mildred har nu definitivt mistet sine spisesteder, så både i økonomisk og ægteskabelig henseende er hun tilbage, hvor hun startede. Under brylluppet dukker Veda op for at fortælle hende, at hun rejser til New York med Monty for at fortsætte sin sangkarriere dér. Mildred gribes af vrede, da hun får en lumsk mistanke om, at Vedas påstand om den mistede sangstemme blot var endnu et intrigant og udspekuleret bluffnummer. Bert kommer dog til og trøster hende, og afsides får ægteparret en stille drink. Sammen beslutter de sig for at glemme alt om Veda, og deres sidste, resignerede kommentar bliver: "Let's get drunk".

Et typisk Haynes-værk. To tematiske spor løber igennem Haynes' instruktørkarriere. Det ene er kendetegnet ved alternative, avant garde-inspirerede skildringer af rockbands og rock- eller popmusikere, men med et udtalt fokus på den menneskelige identitets karakter af flygtighed og foranderlighed. Mest markant kommer denne tematik til udtryk i den originalt tænkte portrætfilm *I'm Not There* (2007), hvor Haynes lader syv forskellige skuespillere inkarnere syv forskellige aspekter af Bob Dylans liv. Temaet kan også spores i den tidlige, noget mislykkede *Velvet Gold-*

mine (1998), en kompleks og ofte unødigt forvirrende hyldest til de seksual- og identitetseksperimenterende elementer i 1970'ernes britiske glam rock.

Det andet og klart mest dominerende tematiske spor i Haynes' oeuvre består i en kulegravning af hykleri, fremmedgørelse og konformitetsdyrkelse i de amerikanske middelklasseforstæder. Hvis man er et følsomt og skrøbeligt gemyt eller på nogen måde har en afvigende seksuel adfærd, kan disse kvarterer have en særdeles ødelæggende effekt – i det mindste, hvis man skal tro Haynes' film. Det er dette spor, *Mildred Pierce* følger sig ind i.

Fem forstadsfortællinger for Mildred.

Allerede den 44 minutter lange *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987) – som Haynes lavede i sin studietid for praktisk talt ingen penge – kombinerer de to tematiske spor. Filmen, der nærmest har opnået kultstatus, er et rørende portræt af popsangeren Karen Carpenter, der døde i en ung alder som følge af anoreksi – først og fremmest fordi hendes dominerende forstadsfamilie ikke ville acceptere sygdommens eksistens og derfor modsatte sig psykologisk bistand. Især broderen Richard, som Karen dannede duet med under navnet The Carpenters, pressede hende til at ignorere kroppens faresignaler. Richard var bestemt heller ikke begejstret for Haynes' fremstilling af ham (bl.a. antydes det i filmen, at han skulle være latent homoseksuel), og med udgangspunkt i copyright-lovgivningen fik han i 1989 gjort *Superstar: The Karen Carpenter Story* totalt forbudt og dermed umulig at komme til at se. De senere år er den imidlertid blevet tilgængelig adskillige steder på internettet.

Det, der gør *Superstar* til en helt enestående portrætfilm er, at Haynes har valgt at lade alle rollerne 'spille' af Barbie- og



Superstar: The Karen Carpenter Story (1987, instr. Todd Haynes).

Ken-dukker (i den forbindelse brugte han oceaner af tid på at opbygge små tilhørende miniatureverdenser). Et træk, der umiddelbart kan lyde vel bastant i sin symbolik (forstædernes plastic-, overflade- og hulhedsdyrkelse), men som fungerer overraskende godt. Man er således ved filmens afslutning dybt rørt over Karen Carpenters tragiske skæbne, hvilket dog også hænger sammen med en effektiv brug af duoens sukkersøde hits og nogle indlagte interviews undervejs.

Mildred Pierce kan på mange måder ses som en omvendt *Superstar*-historie. I *Superstar* går en datter – efter at have opnået stor succes og anerkendelse som musikstjerne – til grunde pga. sin forstadsfamilies dominans, undertrykkelse og småborgerlige værdier. I *Mildred Pierce* er det

den kunstnerisk udøvende datter, der med sit forstadssnobberi knækker og ødelægger sin ellers succesfulde mor. Men en væsentlig forskel på de to værker er naturligvis den narrative bredde: i *Superstar* bliver der med plasticdukkerne og den begrænsede spilletid kun tale om psykologiske skitser, mens *Mildred Pierce* udmærker sig ved stærke skuespilpræstationer og komplekse, afrundede karakterer.

Haynes' næste værk, independent-debutspillefilmen *Poison* (1991), består af tre sammenflettede historier – fortalt i tre forskellige genreformater (autoritativ dokumentar, science fiction B-film og art house gay cinema) – hvor en mandlig protagonist indtager en outsiderposition på grund af sin seksualitet. Den mest medrivende af historierne handler om den syv-årige Richie Beacon, der under et familieopgør dræber sin far, da denne i jalousi er ved at kvæle hans mor. Bemærk ligheden med klimaks-scenen mellem mor og datter i *Mildred Pierce*. I dokumentarstil afdækkes gennem brug af interviews, rekonstruktioner og en autoritativ voice-over, hvordan Richie pga. sin indestængte forstadstilværelse i årene op til mordet blev mere og mere indadvendt og i stigende grad udviklede sado-masochistiske tilbøjeligheder.

Forstads-klaustrofobien fortsætter i kortfilmen *Dottie Gets Spanked!* (1993), der ifølge Haynes selv er en delvist selvbiografisk historie.⁴ Handlingen er således henlagt til 1960'erne, hvor vi møder den seks-årige Steven, som er fuldstændig sygeligt optaget af sitcomen *The Dottie Frank Show* (kalkeret over nogle af de kendteste tidlige sitcoms som f.eks. *I Love Lucy* (1951-57)). Dyrkelsen er med til at isolere ham både fra vennerne i skolen og fra hans far, der mener, at drengen må være decideret unormal. I forbindelse med sin dyrkelse af tv-serien udvikler Steven nogle af sine

Julianne Moore i *Far From Heaven* (2002, instr. Todd Haynes).

første, spirende seksualfantasier, der – som for Richie i *Poison* – antager sadomasochistisk karakter, især efter at han har fået mulighed for *live* at overvære indspilningen af en episode, hvor titelpersonen, Dottie, i en komisk scene får smæk. Ud over at præsentere os for endnu en variant af forstadslivets undertrykkelse af seksualiteten er *Dottie Gets Spanked!* naturligvis også interessant i *Mildred Pierce*-sammenhæng, fordi den rummer Haynes' – ganske vist ikke ubetinget romantisk-idylliserende – kærlighedserklæring til tv-serieformatet. En begejstring, han ifølge interviews altid har haft (Kohn, 2011), og som blev forstærket i mødet med HBO-serier som *The Sopranos* (1999-2007) og *The Wire* (2002-08).

Med spillefilmene [*Safe*] (1995) og *Far from Heaven* (2002), begge med Julianne Moore i hovedrollen⁵, fik Haynes et større publikum i tale. I en afdæmpet, nøgtern og til tider (lidt vel) køligt distanceret stil beretter [*Safe*] om den perfekte og på over-

fladen lykkelige, hjemmegående husmor Carol White, der i sin sterile forstadstilværelse rammes af en række voldsomme, uforklarlige allergi-lignende anfald i form af næseblod, ustopkelige hosteanfald, udslæt, kramper o.l. Filmen lader det stå åbent for fortolkning, hvad det er, Carols krop reagerer imod. Således har nogle (jf. Grossman 2005) valgt at se filmens historie som en symbolsk samfundskritik, dels af den amerikanske sundhedsmentalitet, hvor alle forventes selv at have ansvaret for deres kropslige velvære, dels af et mandsdomineret samfund, hvor kvinder er dømt til at gå til grunde. Endelig kan filmen – hvilket den bl.a. delvist er blevet af Haynes selv (Rosenbaum 1997: 212) – ses som en allegori over 1980'ernes AIDS-fobi (filmen foregår i 1987), hvor markante konservative røster i Ronald Reagans storhedstid yndede at lægge skylden for sygdommens udbredelse hos de virusramte selv. Helt overordnet lader Carols anfald sig dog på typisk Haynes-vis fortolke som en reaktion

mod forstadstilværelsens karakter af latent undertrykkelse. Carol er i virkeligheden den sunde, hvis krop reagerer mod at leve i et sygt samfund.

Mesterværket *Far from Heaven* er Haynes' hyldest til og pastiche på Douglas Sirk's farvemættede melodramaer fra 1950'erne og Fassbinders nyfortolkning af samme, ikke mindst *Angst essen Seele auf* (1974, *Angst æder sjæle op*), der er en slags remake af Sirk's *All That Heaven Allows* (1955, *Med kærlighedens ret*), blot transponeret til et tysk arbejderklasse miljø i 1970'erne. Stilistisk har Haynes ladet sig inspirere af netop denne Fassbinder-film til bevidst at holde billedet et par sekunder længere end normalt i stedet for med det samme at klippe til næste scene.⁶ En Verfremdungseffekt, der har til hensigt på én gang at skabe utryghed, undren og refleksion hos seeren.

Ellers går inspirationen i *Far From Heaven* mere direkte tilbage til Sirk. Julianne Moore spiller den tilsyneladende lykkelige *all American* 1950'er-husmor Cathy Whitaker (bemærk sammenfaldet i initialer med hovedpersonen i [*Safe*]), der får vendt op og ned på sin tilværelse, da hun finder ud af, at hendes mand har homoseksuelle tilbøjeligheder. Samtidig tiltrækkes hun i stigende grad af sin afdøde gartners søn, den afro-amerikanske Raymond. Begge disse 'tilbøjeligheder' – homoseksualitet og kærlighed på tværs af etnisk baggrund – kan på ingen måde accepteres af de konformitetsdyrkende forstadsomgivelser, og Cathy ender med at stå ensom tilbage, efter at hendes ægteskab er gået i opløsning, og hendes kærlighedsaffære har vist sig umulig at realisere.

I filmen lægger Haynes – som sit forbillede Sirk – særlig vægt på brugen af stærke farver i samspil med en gennemtænkt, ofte stileret *mise en scène*. Mange havde nok forventet at møde samme farvebombardement

i *Mildred Pierce*, når nu der atter var tale om et historisk melodrama. Men Haynes har her valgt at tage udgangspunkt i den mere nedtonede, naturalistiske æstetik, der prægede nogle af 1970'ernes berømte, historisk anlagte New Hollywood-værker om 1930'erne. Forbillederne har især været Coppolas *The Godfather I-II* (1972, 1974) og Polanskis *Chinatown* (1975), der begge gør brug af *natural lighting* og en nedtonet, naturalistisk spillestil. Endvidere har Haynes til filmens grå-melerede, men æstetisk smukke 30'er-stemning ladet sig inspirere af Edward Hoppers melankolsk-realistiske malerier og fotografen Saul Leiters tidlige værker fra 1940'erne og 1950'ernes New York, hvor personer ofte er fotograferet gennem vinduer. Under optagelserne til serien blev det således ligefrem en del af jargonen at tale om et *Saul Leiter-shot*.⁷

Som forstadskritik fremstår *Mildred Pierce* mildere og mindre aggressiv end Haynes' tidligere værker. Først og fremmest fordi det især er de generelle økonomiske forhold i 1930'erne, der ses som den store synder, når Mildreds dérouté skal forklares. Samtidig håber vi også langt hen ad vejen, at Mildred rent faktisk vil være i stand til at kæmpe sig op og opnå status, til trods for at det så vil være på det småborgerlige middelklasse-USA's præmisser. Dette ændrer dog ikke ved, at Mildreds nedtur i mange henseender også kan forklares med Vedas borgerlige forstadssnobberi. Serien fremstår derfor alt i alt som endnu et eksempel på et Haynes-værk, hvor indestængt konformitetsdyrkelse i forstæderne knækker alle tilløb til brud på patriarkalske normer.

En trofast filmatisering. Men først og fremmest bygger *Mildred Pierce* selvfølgelig på James M. Cains roman fra 1941. Cain bliver ofte set som repræsentant for

1930'ernes såkaldte *tough guy writers* (udtrykket blev introduceret af David Madden (1968)), som alle brugte kriminalgenren som afsæt for en venstreorienteret kritik af korruption, råddenskab og blind penge dyrkelse i depressionens USA. Romanerne var oftest skrevet i en nøgtern, kynisk og hårdkogt stil, jf. her Tom Kristensens begejstrede anmeldelse af Cains debutroman og gennembrudsværk, *The Postman Always Rings Twice* (1934, *Postbudet ringer altid to gange*):

Tonen er den korte og knappe (...) hovedsagelig en Dialog, der lyder, som om der tales gennem sammenpressede Læber; og Følelserne er ogaa sammenpressede, de ligner Haardhed, de ligner Kynisme, men vi véd godt, at der er en god Portion Sentimentalitet paa Bunden. (Kristensen, 1953 [1935]: 255)

Todd Haynes har udtalt, at han først og fremmest blev fascineret af romanen *Mildred Pierce*, fordi den med sin depressionsstemning bragte mindelser om den tid, vi lever i nu.⁸ Dertil kommer, at Cains bøger ofte har vist sig særdeles velegnede til filmatisering. Ud over en tidligere *Mildred Pierce*-udgave, som vi vil vende tilbage til nedenfor, er *The Postman Always Rings Twice* f.eks. blevet filmatiseret adskillige gange – bl.a. danner den forlæg for Viscontis italienske *Osessione* (1943, *Besættelse*). Og Billy Wilders *Double Indemnity* (1944, *Kvinden uden samvittighed*), der står som en af film noir-genrens helt store klassikere, er en filmatisering af en lille, hårdkogt Cain-roman fra 1935.

Haynes har helt bevidst valgt at forholde sig ekstremt loyalt til Cains roman (MacKenzie 2011). Han har således medtaget stort set samtlige af bogens optrin og en meget stor del af replikkerne. Selv de fire cliff-hangere, der afslutter de fire første afsnit, er også at finde i romanen.

Enkelte nuanceforskelle er dog værd at fremhæve. Selv om forlægget *Mildred Pierce* ikke som Cains øvrige romaner fra perioden er en hårdkogt krimi, men snarere en psykologisk samtidsroman, er den alligevel sine steder præget af den *tough guy*-tone, som Tom Kristensen så præcist beskriver. Ikke mindst i den psykologiske skildring af Mildred – f.eks. de tanker, der løber igennem hovedet på hende, da hun vender hjem fra hospitalet efter Rays død og lægger sig i sengen ved siden af Veda:

En Hulken som et Jordskælv gennemrystede hende, da hun til sidst gav sig over til det, hun havde kæmpet mod: en skyldbetyngt overstadig Fryd over, at det var det andet Barn, hun havde mistet – ikke Veda. (Cain 1942 [1941]: 134).

Her nøjes Haynes med blot at vise os en grædende Mildred synke ned i sengen til Veda, og vi får på den måde ikke adgang til hendes voldsomme, 'forbudte' følelser. Naturligvis kan man hævde, at dette har at gøre med de to kunstformers ontologiske forskellighed, men Haynes kunne godt, hvis han ville, have skaffet os denne adgang gennem replikker, voice-over eller lignende.

En forskel mellem bogens og miniseriens Mildred – som Haynes også selv har fremhævet (Guillen 2011) – er skildringen af, hvor bevidst hun er om sine handlinger. Her er det igen Cain, der er kynikeren, idet han ind imellem lader skinne klart igenem, at Mildred er fuldt ud bevidst om, hvordan mændene omkring hende kan bruges til at generobre den tabte sociale status. Den tydeligste forskel mellem serie og roman kommer her til udtryk, da Mildred beslutter sig for at genoptage kontakten til Monty. Hos Cain fungerer gensynet med Monty som led i en nøje gennemtænkt plan om, hvordan hun kan få Veda tilbage. Haynes har derimod i serien valgt at skil-



Mildred Pierce på jagt efter job i 1930'ernes depressionsramte USA.

dre det som en tilfældighed (måske-måske ikke dikteret af underbevidsthedens instinktive ønsker), at Mildred pludselig fra sin bil i Los Angeles' gadevrimmel får øje på den omflakkende Monty.

Men på alle andre områder har Haynes været ekstremt loyal over for Cains roman, både hvad angår begivenheder, narrativ struktur og kompleksitet i persontegningen. Noget, som først og fremmest har været muligt, fordi han har haft miniserie-formatet til rådighed.

Noir contra depressionsrealisme. I den forbindelse er det interessant at sammenligne serien med Michael Curtiz' spillefilmudgave fra 1945. Her valgte man at forholde sig temmelig frit til Cains forlæg, ikke mindst hvad angår genre, krisebag-

grund og narrativ struktur. Hvor romanen og miniserien er uforfalskede melodramaer, dér er spillefilmen – i forlængelse af Cains mere hårdkogte romaner – en film noir med både Mildred og Veda som en slags *femmes fatales*. Typisk for noir-genren er 1945-versionen bygget op som en ramme-fortælling, hvor Monty⁹ i åbningsscenen bliver skudt og dræbt. I flashbacks oprulles derpå forhistorien, som Mildred fortæller den til politiet, og her forholder filmen sig nogenlunde tro til forlægget, der dog komprimeres en del – bl.a. fylder 30'ernes depressionskontekst nærmest ingenting i spillefilmen. Til gengæld tilføjer filmen altså hele den kriminalistiske ramme samt en drilsk 'upålidelig fortæller'. Ingen af dem findes i romanen.

Titelrollen bliver i 1945-versionen spillet af Joan Crawford, der med denne rolle vandt en Oscar og fik et Hollywood-comeback, efter at hendes karriere i en årrække havde været faretruende tæt på at gå helt i stå. Således blev rollen som Mildred den første i en række for Warner Brothers, hvor hun optræder som den stærke, udfarende og psykologisk komplicerede kvinde, der har problemer med at tilpasse sig det borgerlige samfunds normer.

Joan Crawfords til tider rå og hårdkogte tilgang til rollen gør det nok alt i alt sværere at holde af hendes Mildred end af Kate Winslets mere ømme og erotisk sensitive ditto. Interessant er det i den forbindelse at nævne, at spillefilmens Mildred – i tråd med den gengivne tankestrøm i romanen, men i modsætning til Haynes' Mildred – indrømmer, at hun er lettet over, at det var den yngste datter og ikke Veda, der døde. Men hovedårsagen til, at man ender med at fatte mere sympati for Winslet end Crawford, er dog nok, at miniserien tegner et væsentligt mere komplekst portræt af titelfiguren.



Ann Blyth og Joan Crawford som hhv. Veda og Mildred i *Mildred Pierce* (1945, instr. Michael Curtiz).

Nye tider for filmkunsten. Konkluderende kan vi konstatere, at de amerikanske nichekanaler, ikke mindst HBO, er i stand til at tilbyde den moderne filmkunstner en høj grad af frihed til at følge egne visioner og beskæftige sig med sine yndlingstemaer; stoffet kan bredes ud i en miniserie, så der levnes plads til kompleksitet og bredde; og hvis der er tale om en romanfilmatisering, er det muligt på et narrativt og tematisk niveau at imødekomme så meget af den oprindelige historie som muligt.

Der synes på den baggrund at være tale om et uhyre frugtbart samarbejde mellem auteurs og nichekanaler. *Mildred Pierce* var ved dette års Emmy-uddeling den mest nominerede serie med ikke færre end 21 nomineringer, hvoraf den vandt i fem tilfælde. Både Kate Winslet og Guy Pearce

(der spiller Monty) blev belønnet for deres indsats, mens der dog ikke faldt noget af til Haynes. Han er imidlertid allerede i fuld gang med en ny miniserie, *Dope*, baseret på en roman af Sara Gran. En gammel Haynes-kending, Julianne Moore, skal spille hovedrollen, til gengæld skal han selv kun instruere pilotafsnittet.

Er *Mildred Pierce* således en fremragende tv-serie med stærke skuespilpræstationer i en uafrystelig historie fortalt i en æstetisk gennemført stil, er den samtidig det måske hidtil tydeligste bevis på, at den amerikanske filmkunst rent faktisk lever endnu – hvilket man ellers godt nogle gange kan komme i tvivl om.

Kvalitetsmæssigt har amerikansk tv nået et niveau, som man ikke har set tilsvarende i Europa i de seneste ti-femten år.

I dag satses der i europæisk tv primært på velproducerede, velfortalte, men også ofte temmelig glatte genproduktioner. Hvilket får et lidt tendentiøst spørgsmål til at melde sig: Hvornår mobiliserer europæisk tv et kunstnerisk comeback?

Noter

1. Man kunne i den forbindelse også nævne Mike Nichols' *Angels in America* (HBO, 2003, seks dele). Dog synes hoveddrivkraften her i mange henseender at have været forfatteren til skuespilforlægget og tv-manuskriptet, Tony Kushner. Til gengæld markerer serien noget nyt ved at være den første tv-produktion, hvor man fik en hel række etablerede Hollywood-stjerner (Al Pacino, Meryl Streep og Emma Thompson) til at optræde. Tom Hooper, der instruerede hele den historiske HBO-miniserie *John Adams* (2008, syv dele), og som fik sit endelige instruktørgennembrud med Oscarvinderen *The King's Speech* (2010, *Kongens store tale*), kunne evt. også nævnes, om end han vel primært anses som en britisk instruktør. Endelig kan det også diskuteres, om Hooper ligefrem lader sig betegne som en auteur. Ikke desto mindre ses der et klart tematisk spor i hans produktion i form af et særligt fokus på historisk magtfulde personer under pres.
2. Jævnfør ekstramaterialet til *Masters of Cinema*s dvd-udgave af Pialats film *Nous ne vieillirons pas ensemble* (1972, *Vi bliver ikke gamle sammen*).
3. Også med dette citat læner Haynes sig på mange måder op ad en europæisk tv-auteur-tradition, jf. her, at Edgar Reitz ikke alene ofte har omtalt sin Heimat-trilogi som verdens længste film, men også som deciderede "filmromaner" (Töteberg, 1993: 13).
4. Jf. her Haynes' audiokommentar til den amerikanske dvd-udgivelse af filmen (udgivet af Zeitgeist Films).
5. Eftersom Haynes altid har været glad for at bruge Julianne Moore i sine værker, havde han faktisk også tiltænkt hende en af de mindre roller i *Mildred Pierce*. Hun måtte dog takke nej, da et tilbud om en større opgave dukkede op (MacKenzie 2011).
6. Jf. Todd Haynes' audiokommentar til den europæiske dvd-udgave af filmen.
7. Jf. interviews med Haynes i programmet *Making of Mildred Pierce* på <http://www.hbo.com/mildred-pierce/index.html>
8. Ibid.
9. I filmen er hans navn blevet ændret til Monte, men for overskuelighedens skyld kalder jeg ham her ved romanens og miniseriens navn.

Litteratur

- Bradshaw, Peter (2011). *Todd Haynes's Mildred Pierce: the Crystal Meth of Quality Television*. På: www.guardian.co.uk (1/10 2011).
- Cain, James M (1942 [1941]). *Mildred Pierce*. København, Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck.
- Creeber, Glen (2001). "Taking Our Personal Lives Seriously": Intimacy, Continuity and Memory in Television Drama Serial". In: *Media, Culture & Society*, 2001 23: 439.
- Egholm, Morten (2008). "Forestillinger". In: Piil, Morten: *Gyldendals danske Filmguide*. København, Gyldendal.
- Egholm, Morten (2009). *En visionær fortolker af andres tanker. Om Carl Th. Dreyers brug af litterære forlæg*. Ph.d.-afhandling. København, KUA.
- Grossman, Julie (2005). "The Trouble with Carol: The Costs of Feeling Good in Todd Haynes's [Safe] and the American Cultural Landscape". In: *Other Voices. The (e)Journal of Cultural Criticism*, Volume 2, no. 3. Pennsylvania, University Press of Pennsylvania.
- Guillen, Micael (2011). "HBO: *Mildred Pierce* (2011). Interview with Todd Haynes". På <http://twitchfilm.com> (1/10 2011).
- Kohn, Eric (2011). "Todd Haynes on 'Mildred Pierce': Too Racy for Indies, but Perfect for TV". På: <http://www.indiewire.com> (1/10 2011).
- Kristensen, Tom (1953 [1935]). "Postbudet ringer altid to Gange". In: *Mellem Krigene*. København, Gyldendal.
- MacKenzie, Malcolm (2011). "Todd Haynes's *Kitchen Confidential*". På www.guardian.co.uk (1/10 2011).
- Madden, David (1968). *Tough Guy Writers*. Illinois, Southern Illinois University Press.
- Mulkerrins, Jane (2011). "Todd Haynes Responds to Critics of *Mildred Pierce*". På: http://nymag.com/daily/entertainment/2011/04/todd_haynes.html (1/10 2011).
- Rosenbaum, Jonathan (1997). *Movies as Politics*. Berkeley, CA, University of California Press.
- Schepelern, Peter (1972). *Den fortællende film*. København, Munksgaard.

- Schepelern, Peter (1993). "Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis". In: *Text & Kontext. Zeitschrift für Germanistische Literaturforschung in Skandinavien*, 18, 1-2. København og München, Wilhelm Fink Verlag.
- Schepelern, Peter (2005). "Den lange rejse hjem". In: *Ekko* nr. 29. København.
- Seeger, Linda (1992). *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film. How to Transform Novels, Plays, and True-Life Stories into Screenplays*. New York, Henry Holt and Company Inc.
- Töteberg, Michael (1993). "Forord til den danske udgave". In: Reitz, Edgar: *Den anden hjemstavn. Bogen bag filmserien*. København, Rævens Sorte Bibliotek.