



Holy Smoke

Sprogets lyst og lystens sprog

Jane Campions produktion

Af Susanne Fabricius

Let lips do what hands do
Romeo og Julie, akt I, scene V

Da opfordringen til at bidrage til et tema-nummer om lyst indfandt sig, gik der ikke mange minutter, inden tanken faldt på Jane Campions film. Dem havde jeg lyst til at skrive om, og de drejer sig alle om lyst, en lyst, som tit er blandet med ulyst, men som har krammet på den person, der huser den.

Campion har begået en af 90'ernes store film, *The Piano* (1993), som i nogen grad har blokeret for værdsættelsen af hendes øvrige værker(1). Mange vil kalde hendes film for kvindofilm. Det er de da også, eftersom hovedpersonen altid er af hunkøn ligesom instruktøren, og ligesom en stor del af hendes medarbejdere,

(med)manusforfattere, producent, fotograf, i tidens løb har været kvinder. Men som i al god kunst svinger hovedpersonerne sig op til almen gyldighed. Alligevel har kvindefigurer yderligere den dimension, at kvinders lyster indtil et udefinerbart tidspunkt i 1970'erne var et større tabu end mænds. Det afspejler sig i Campions værk ved, at to af hendes store spillefilm foregår i en tid, 1800-tallet, hvor kvinder stadig var en vare eller i hvert fald skabninger, som i højere grad var underkastet andres forgodtbefindende og deres egne indre kontrolmekanismer end mænd.

Tre-fire af de otte film, som omtales her, er filmatiseringer, og fire-fem har originalmanuskripter, afhængigt af, hvordan man bedømmer forlægget for *The Piano*. Manuskriptet til den og til den tidlige *A Girl's Own Story* (1984) er de eneste Jane Campion har skrevet alene. Hele tre manuskripter, til *Two Friends* (1986), *An Angel at My Table* (1990) og *The Portrait of a Lady* (1996), er skrevet af andre. Tilmed er de to (delvise) tv-produktioner, *Two Friends* og *An Angel at My Table*, bestillingsarbejder. Alligevel er der en forbløffende tematisk konstans i Campions værk. Det tyder på en stor evne til at finde kongeniale litterære forlæg og (med)-manusforfattere.

Den tidlige produktion – søstre og veninder. Af de tidlige kortfilm og tv produktioner, som jeg har haft adgang til, er der især to, *A Girl's Own Story* og *Two Friends*, beskæftiger sig med kvinders erotiske følelser, som bliver et dominerende tema i den senere spillefilmsproduktion.

Campion er en erklæret fan af David Lynch, og *A Girl's Own Story*, har en række træk til fælles med Lynchs film, men spørgsmålet, om der er tale om påvirkning, tidsånd eller åndsslægtskab,

står og falder med, om Campion har set den senere kultfilm *Eraserhead* (1978) inden 1984. Den første Lynch-film, som slog igennem world wide var *The Elephant Man* (1980), men den var ikke så karakteristisk for Lynchs univers som *Blue Velvet* (1986). *A Girl's Own Story* er en sort-hvid, surrealistisk film om seksualitet, drømme og uønsket svangerskab ligesom *Eraserhead*.

Filmen beskæftiger sig med erotisk opvågnen, idoldyrkelse (af the Beatles), pigers små eksperimenter med hinanden, men også med farlige ting som 'børnelokkere', fædres utroskab, incest mellem søskende og den deraf følgende graviditet og udstødning. Træk fra filmen dukker op igen i nogle af Campions senere spillefilm, i *Sweetie* (1989), *The Portrait of a Lady* og især i *Holy Smoke* (1999). Men *A Girl's Own Story* er en konsekvent og foruroligende film i sig selv. Den er bygget op over et ledemotiv omkring kulde og varme, og den brænder på en egen isnende måde.

Hovedpersonen i *A Girl's Own Story* har en veninde og en søster. Mens venskabet bliver positivt fremstillet, er søsterforholdet en ren gyser. Som det fremgår af titlen, er temaet i *Two Friends* venskab. Filmen, som har manuskript af Helen Garner, er fortalt bagfra, men jeg vil kort gengive den forfra. Louise og Kelly er et par begavede og musikalske piger og begge skilsmissebørn. Louises hjem hos moderen er trygt og frit, og faderen spiller stadig en stor rolle i hendes liv. Kelly lever i konstant konflikt med sin stedfar, og hendes egen far er forholdsvis ligeglad med hende. Veninderne søger sammen ind på en højprofileret pigeskole og består optagelsesprøven, men Kellys stedfar finder skolen for reaktionær og elitær. Gradvis skilles pigernes veje. Kelly er mere

optaget af drenge end Louise, formentlig som kompensation for den manglende opbakning. Hun dropper ud af skolen, flytter hjemmefra og lader ikke høre fra sig i måneder. Filmen begynder, og historien slutter med, at Louises forældre er til en ung piges begravelse. Det er ikke Kellys, men kunne have været det.

Filmen er lavet til tv, og det hele lyder måske som et lærestykke i, hvordan forældre (ikke) bør opføre sig, men den fungerer i kraft af sine medvirkende og iscenesættelsens naturlighed. Den er fuld af præcise iagttagelser af forholdet mellem veninder og mellem forældre og børn. Den er holdt i en form for nøgtern, minimalistisk socialrealisme. I kraft af det stillestående kamera, som kun bevæger sig en enkel gang, og manglen på nærbilleder er vi fri for sentimentaliserende identifikationsmuligheder.

Kelly og Louise kan kaldes en dobbeltgænger-figur, to muligheder i den samme person, den fanden-i-voldske, sensuelle over for den kontrollerede, pæne. En vigtig ingrediens i dette skisma er selvfølgelig sex og sprut. Det ligger i luften, at Kelly kan ende som narkoluder. Det værste for Kelly ved at blive berøvet muligheden for at komme ind på en bedre skole er, at hun bliver skilt fra Louise, fra sin egen selvbeherskelse, mens Louise mister en del af sin livslyst.

Campions første spillefilm *Sweetie* er en sær, bevægende film om et betændt søsterforhold og en familie, som går op i limningen. Campion har skrevet manuskriptet sammen med sin daværende samlever, Gerard Lee, og titelfiguren skal være baseret på en person i hans familie, men er også en videreudvikling af sider hos Kelly, en punket freak med sangerambitioner. Sweetie er ikke hovedperson i filmen; det er hendes søster, Kay, men hun er den,

der dirigerer rundt med alle andre. Kay er en indesluttet pige, som bliver spået, at hun vil møde en mand med et spørgsmål-stegn i ansigtet. Kort efter møder hun Lou, hvis hårløk og skønhedsplet i panden danner tegnet. Selv om han lige er blevet forlovet med en af hendes kolleger, slår hun en krog i ham. Da de har levet sammen et års tid, planter han et træ i deres betonbelagte 'have'. Kay river senere træet op og gemmer det for ham. Hun mister samtidig lysten til sex, og da hendes dominerende, anarkistiske søster, Sweetie, slår sig ned i huset med sin tilsvarende ven, Bob, bliver forholdet endnu mere anspændt. Lou, der dyrker meditation og er en flegmatisk fyr, bærer over med parret, men Kay er af gode grunde ved at blive vanvittig.

Da deres mor, Flo, forlader faderen, Gordon, indfinder han sig også i Kays beskedne bolig. Han får udmanøvreret Bob, og da den øvrige familie skal besøge moderen, lokker de Sweetie ud af bilen. Ved hjemkomsten finder de hende totalt forrykt. Forældrene er i mellemtiden blevet genforenet, og Flo beslutter at anbringe Sweetie på et hjem. Under oprydningen efter hende finder Lou det visne træ og forlader Kay, som er knust. En aften bliver hun tilkaldt af forældrene, fordi Sweetie, nøgen og indsmurt i maling, nægter at forlade den hule i en trækrone, som Gordon byggede til hende, da hun var barn. Hun falder ned og dør. Efter begravelsen antydes det, at Kay og Lou har fundet sammen igen og det ikke blot på en platonisk måde.

Filmen indledes af en voice over, hvor Kay med slet skjult søskendejalousi snakker om Sweeties hule i trætoppen. Træer er filmens gennemgående symbol for livslyst, en ting, som Sweetie besidder i et mål, der ikke levner noget rum til hendes

omgivelser, og som derfor er blevet kvalt hos Kay. Sweeties forhold til Gordon bliver beskrevet som en form for gensidig incest, der fastholder hende i en barnagtig tilstand. Sweeties sindssyge skyldes delvis Gordons forgudelse af hende i barndommen, men filmen er ikke nogen Laing-inspireret pendant til Ken Loachs *Family Life* (1971) 18 år efter. Dertil er Sweetie alt for aggressiv og destruktiv over for andre. Den viser, hvordan forældre-børn- og søskenderelationer indgår i et mønster, hvor alle er ofre og medskyldige i den gensidige kannibalisme. Den eneste reelt levedygtige og afbalancerede person er moderen, Flo.

Som det er fremgået, er sex en væsentlig ingrediens i misèren. Spåkonen har en voksen, evnesvag søn, som højlydt martres af den længsel efter kærlighed og sex, som han ikke kan få opfyldt. Både Flo og Sweetie synger smægtende kærlighedssange. Sweeties udfarende seksualitet er hovedårsagen til konflikten mellem forældrene og til Kays hæmninger. Det antydes i slutningen, at Gordon vil leve i mindet om sin "princess", men for Kay ser det lysere ud. Måske var Sweetie hendes egen indre dæmon, hendes dobbelgænger.

Sweetie har en egenartet stiliseret spillestil, som fungerer fint i forhold til de absurditeter, den beretter om. Her viser Champion for første gang sit store billedtalent for fuldt udtræk. Det kitschede production design, de skarpe farver og de stilstående billeders usædvanlige beskæringer er det rette udtryk for de tilstande, filmen beskriver. *An Angel at my Table*, tv-serie og spillefilm, det første af Champions arbejder, der fandt vej til det danske publikum, havde den samme frapperende billedside, om end i en mere dæmpet form. Ligesom i *Two Friends* og *Sweetie* er temaet en piges besvær med at tilpasse sig.

Titlen er taget fra andet bind af den fremragende newzealandske forfatter Janet Frames selvbiografi, som Laura Jones havde bearbejdet, ligesom den er delt i tre afsnit, der bærer de samme titler som biografens bind.

Janet Frame, den overlevende af et par tvillinger, var som barn og ung ekstremt nervøs, plaget af hæmninger og kejthed i en grad, så en lærer, der romantiserede sindssyge kunstnere, mente, at hun burde indlægges på et psykiatrisk hospital. Her stillede man diagnosen skizofreni og gav hende over 200 elektrochok over otte år. Kun en litterær pris hindrede, at hun blev underkastet lobotomi. År senere lod hun sig indlægge i London på grund af selvmordstanker og blev frikendt for diagnosen. Behandlingen af let adfærdsafvigende personer og det psykiatriske system bliver uundgåeligt sat i et kritisk lys i filmen, mens Janets familie bliver frikendt for andet end for stor respekt for autoriteter. Det var hårdt prøvede mennesker, børnerige landproletarer, med en epileptisk søn og to døtre, der druknede, ting, der selvfølgelig prægede et sart gemyt.

Men Janet kom i gang med et forfatter-skab og fik et rejsestipendium, som førte hende til Europa, fra London over Paris til et længere ophold i Spanien. Hun vendte tilbage til London, havde det svært, men vandt litterær anerkendelse. Da hun fik meddelelse om sin fars død, tog hun hjem til New Zealand, hvor hun slog sig ned i en campingvogn i søsterens have og dyrkede sit forfatterskab.

Som det fremgår, er det et klassisk dannelsesforløb. Hovedtemaet i erindringerne/filmen er ikke sex, men den svære proces at finde sig selv for et skrøbeligt menneske. Det siger sig selv, at sex ikke er en enkel sag for et sådant gemyt, og at en så genert ung pige ikke er særlig omsværmet.



The Piano

I sin opvækst er Janet vidne til søstrenes og venindernes seksuelle udvikling og deres omgang med drenge. Som ung voksen forelsker hun sig i den selvsamme lærer, som sender hende ind i årelang mis-handling.

I Spanien er hun tilskuer til en flok unge kunstneres liv, herunder deres erotiske liv, da miraklet sker. En amerikansk historielærer med digterambitioner bliver tiltrukket af hende, men efterlader hende gravid og med et knust hjerte. Tilbage i London aborterer hun, og det er det, som fremkalder selvmordstanker. Hver gang Janet forelsker sig, skuffes hun, og det forbindes med – påstået - sindssygdом og

ødelæggelse. Glæde og lykke rummer tab og ulykke i sig. I et af filmens sidste billeder ses hun alene i en glad dans i søstrenes have.

Musik som erotik. *The Piano* er den eneste af Jane Campions 'store' film, hvis manus hun har skrevet alene og tilsyneladende uden litterært forlæg. Historien virker dog litterær i kraft af sin periode, midten af 1800-tallet, og det 'feministiske' frigørelsesprojekt er som taget ud af en roman fra slutningen af 1800-tallet. Samtidig er den i kraft af sit åbne forhold til kvinders seksualitet moderne. Filmen har en ukrediteret litterær inspirationskilde, en roman af Jane Manders, *The Story of a New Zealand River* (1920)(2). Siden har Campion selv sammen med Kate Pullinger foretaget en novelization af manuskriptet, som også indeholder Adas og hendes to mænds forhistorie, og som sandt at sige ikke er noget mesterværk. Her vil filmen blive betragtet uafhængigt af dens litterære kilder og off springs.

En genopfriskning af handlingen: den stumme Ada bliver sendt fra Skotland til New Zealand til et arrangeret ægteskab med en mand, Stewart, som hun aldrig har mødt. Hun medbringer sit flygel og sin datter, Flora, men ved ankomsten er der ingen til at hente dem. Efter at mor og datter har tilbragt en nat på stranden, dukker Stewart op med naboen Baines og en flok maorier, der skal slæbe bagagen hjem gennem den uvejsomme skov. Stewart vil til Adas raseri ikke høre tale om at transportere flyglet, som efterlades til sin skæbne på stranden.

Et stykke tid efter får Ada Baines overtalt til at føre sig selv og Flora til stranden, hvor hun spiller indtil mørkets frembrud. Baines er synligt berørt og kort tid efter foreslår han Stewart en byttehandel, flyg-

let mod noget jord. Stewart gennemfører transaktionen trods Adas protester, men nu kan hun komme til at spille igen, for hun skal undervise Baines. Han tilbyder endnu en byttehandel, at hun for at tilbagekøbe flyglet skal afføre sig sine klædningsstykker ét efter ét. Det ender, som det må – i sengen, men Baines er ikke tilfreds, for han vil have Adas kærlighed.

I mellemtiden er Stewart, som endnu ikke har fået adgang til Adas seng, gennem Flora kommet på sporet og belurer dem. Han burer Ada inde i huset sammen med flyglet. Ada, hvis erotiske lyster er vakt, gør tilnærmelser til sin mand, men når han reagerer, viger hun tilbage. Da Stewart åbner buret mod et løfte om, at hun ikke vil opsøge Baines, sender hun Flora af sted med en kærlighedserklæring indridset i en tangent. Flora, som har følt sig lukket ude, overbringer i stedet tangenten til Stewart, der i raseri hugger sin økse i flyglet og Adas højre pegefinger af. Under hendes halvbevidstløse tilstand forsøger han at voldtage hende, men hun vågner inden; han besinder sig og lader hende rejse bort med Baines.

Maorierne, der skal sejle dem bort, protesterer mod at tage flyglet med. Baines insisterer, men da de er kommet ud på havet, insisterer Ada lige så voldsomt på at smide det overbord. Halvt med vilje får hun sin fod viklet ind i et reb, så hun går til bunds med sit instrument, men kæmper sig fri. I en epilog ser vi hende i deres fælles hjem i byen Nelson. Baines har fabrikeret en metalfinger; hun er nu spillelærer og er begyndt at lære at tale.

En *voice over* modificerer den lidt fade idyl i epilogen, som kan opfattes på flere måder. Hvis den ikke havde været der, var filmen endt med Adas selvmord, en forståelig reaktion på, at både hun og hendes instrument er mutileret i en grad, så vide-

re musikudøvelse er udelukket. Det ville have efterladt tilskuerne i en forstemt tilstand. Muligvis har producenterne betinget sig en happy ending, og det har Campion så udnyttet ironisk. Enhver der er/kender musikere ved, at spilleundervisning ikke er drømmen for ret mange af dem.

Det er kærligheden, som redder Ada fra hendes musikalske endeligt, og det er den, som forvandler hende fra en sær, gudsbenådet pianist og komponist til hustru og spillelærer. Epilogen etablerer en modsætning mellem kærlighed og musik, som ikke har været tilstede i resten af filmen. Det er musikken, der for alvor vækker Baines' følelser for Ada; for ham er Ada og hendes musik identiske i en grad, så han næsten får et korporligt forhold til flyglet. For Ada er det Stewarts totale mangel på musikalitet af enhver art og hans barske afvisning og afhænging af flyglet, som får hende til at skubbe ham væk, og Baines' nyvakte musikalitet og respekt for hendes, som langsomt får hende til at elske ham, som ikke kan læse og rangerer meget lavere på den sociale rangstige end Stewart. Det er psykologi for høns, at man ikke kan elske et menneske, som ikke forstår en brik af det, som rører en selv dybest.

Til slut udvikler Stewart, rationalisten, alligevel en vis lydhørhed. Han har hørt Ada 'tale' og sige, at han skal lade hende rejse med Baines. At kunne lytte, til musik eller til andres (u)udtalte ønsker er ifølge filmen den største attraktion, et menneske kan have, måske især en mand, fordi det er så sjældent. Det er et scoop at placere den brutalt udseende, ikke særlig attraktive Keitel i rollen som elskeren, mens den nydelige Sam Neill, som fik sit internationale gennembrud som førsteelskeren i Gillian Armstrongs *My Brilliant Career* (1979), også med en viljestærk kvinde

som hovedperson, spiller ægtemanden.

I flere analyser af filmen gøres der meget ud af det faktum, at Baines ses i fuld nøgenhed, og at Ada gør Stewart til objekt ved at forvente hans totale passivitet under sine berøringer. Hvad det første angår, er det blot en bekræftelse af, at filmen er fortalt med Adas øjne. At *det* kunne forekomme banebrydende i 1995, er udtryk for den ekstreme træghed i mediernes/kulturens forhold til kvinder som aktive, ikke blot på seksuelle områder, men overhovedet. Hvad det andet angår, er det vel meget forlangt, at mænd skal udvise den samme passivitet, som man havde protesteret over for kvinders vedkommende i årtier. Filmens fremstilling af situationen er i mine øjne ikke en forherligelse af kvinders seksuelle initiativ, men går ind i filmens hovedtematik – sensualitet i bred forstand.

Der består en fuldstændig parallelitet mellem Ada og Flora, der efter tidens skik er klædt som en lille voksen, som en pendant til sin mor. Ada er meget lille af vækst, og den mystiske viljestyrke, der flere gange refereres til, har en vis lighed med et trodsigt barns. Hendes indre stemme, som vi hører som *voice over* i prolog og epiløget er mere barnlig end et barns. Flora må på grund af Adas handicap gå ind i en formidlende rolle mellem hende og omgivelserne – som en mor. Mor og datter er, indtil den erotiske byttehandel med Baines begynder, uadskillelige og bevæger sig synkront. Men da Flora i bogstavelig forstand bliver sat uden for døren, flytter hendes loyalitet sig delvis fra Ada til Stewart, som hun nu begynder at kalde Pappa, selv om hun tidligere har hævdet, at det aldrig ville ske. Hun bliver dydens vogter, oven i købet iført englevinger fra et julespil i den lokale menighed, og er indirekte skyld i fingerafhugningen. På et

realpsykologisk plan kan det let forklares med jalousi mod Baines, men inden for det mytiske rum omkring mor-dattersymbiosen, fremstår de som en dobbeltgængerfigur, hvor Adas selvkontrol på et tidspunkt får selvstændig skikkelse og udspalter sig i Flora.

Filmens forhold til lyst går langt dybere end det kønspolitiske og –moraliske. Musik og lydhørhed kobles som sagt sammen med erotik. Der etableres en række forfinede koblinger mellem forskellige sprog og forskellige sansninger. Ada kompenserer for sin stumhed gennem brugen af sine hænder i fingersproget, i sit spil og i berøringen af andre. Filmens fokuserer talrige gange på hendes og andres hænder, hænder som udtryksmiddel i mange betydninger, hænder som skaberværktøj. Baines er dygtig med sine hænder, og i et af filmens store øjeblikke, da han ligger under flyglet og betragter Adas ben, får han øje på et lille hul i hendes strømpe, hvorigennem han forsigtigt berører hendes hud.

Det visuelle har en næsten lige så stor betydning som det auditive og taktile i filmen. Personerne kigger ofte ud gennem vinduer og gennem kighuller. Beluring, især fra Stewarts side, er genkommende. Ada spejler sig flere gange, og der fokuseres hyppigt på øjne. Der er mange eksempler på billeder i billedet. I centrale situationer sætter Ada sit syn ud af kraft, når hun som en blind kærtegner Stewart med lukkede øjne, når hun spiller i søvne, og da hun i epiløget har kastet et klæde over hovedet, mens hun øver sig på at tale. Skal synet betragtes som en asensuel modsætning til hørelsen og følesansen? Interessant, men mærkeligt, interessant, fordi det er mærkeligt, især i en film, som er så bevidst om sine egne visuelle virkemidler, men også om sin musik og lydside.

Filmens første billede, hvor vi ser nogle sære, lodrette skygger, rummer måske et svar på spørgsmålet. Skyggerne viser sig at være Adas fingre, hvorigennem hun betragter verden, de samme fingre, som hun spiller, taler og berører sine mænd med. Fordi der er tale om en film og ikke en psykologisk afhandling, besvarer *The Piano* de spørgsmål, den selv rejser med et billede, som i kraft af sin originalitet er tvetydigt, og ikke med en række clues, der som en rebus kan oversættes til et entydigt, verbalt udsagn.

Nogle af de billeder fra filmen, som bliver stående længst for det indre øje, er – ud over de betagende, næsten surrealistiske syner af flyglet på stranden – undervandsbillederne af dets drukning, efter at det er skubbet overbord. Det foregribes af et billede af bådens bund ved ankomsten og følges op af et syn i epilogen, som ledsages af Adas voice over med den pibende barnestemme:

At night I think of my piano in its ocean grave,
and sometimes at myself floating above it.
Down there everything is so still and silent that
it lulls me to sleep. It is a weird lullaby and so it
is; it is mine

I manuskriptet er også anført et citat fra den engelsk-skotske digter Thomas Hoods (1799-1845) *Sonnet Silence*, som om det bliver reciteret af Adas indre stemme. I filmen står det som de sidste ord efter slutcredits:

There is a silence where hath been no sound
There is a silence where no sound may be
In the cold grave, under the deep deep sea

Stumheden og stilheden på havets dyb kobles sammen. Havet kryber op på land, idet urskoven er fremstillet som et undervandslandskab med sære havplanter i blågrøn belysning, som en modsætning til

den åbne strand og den udstrakte havoverflade. Urskovens snoede grenværk er tremmer i Adas fængsel, mens den stilhed, som hersker på havets bund, er en udfrielse. Stilheden, tavsheden er en befrielse fra alle lyde, tale og musik. Denne epilog til epilogen siger måske, at kun i døden, det endelige afkald, kan de ideelle fordringer opfyldes. Praktisk livsudfoldelse kræver, som vi lige har set, kompromiser.

Ulystens fascination. Også hovedpersonen i Campions næste film *The Portrait of a Lady*, med manus af Laura Jones, som også bearbejdede *An Angel at My Table*, begiver sig ud på en lang rejse over et stort hav, men i stedet for som Ada at drage fra den gamle verden til den ny, rejser Isabel fra den ny til den gamle, først fra USA til England, derefter endnu længere tilbage i tiden til Italien og derfra yderligere på dannelsesrejse i middelhavslandene for at vende tilbage til Italien og gifte sig med en amerikaner, men af en sær dekadent, 'europæisk' beskaffenhed. Filmen bygger som bekendt på Henry James' roman af samme navn fra 1881, og dens tematik falder ind i den jameske udforskning af forholdet mellem de nordamerikanske opkomlinge og de forarmede europæiske aristokrater.

En anden instruktør, James Ivory, har ellers patent på Henry James, og jeg erindrers hans første romanfilmatiseringer som utrolig udsøgte og stilbevidste. De satte en standard for nyere filmatiseringer af angelsaksiske klassikere, som siden er fulgt op af Charles Sturridge og bunken af Jane Austen-filmatiseringer i 90'erne. Selv en autonom auteur som Martin Scorsese har med stort held forsøgt at gøre Ivory kunsten efter i *The Age of Innocence* (1993). Som tiden er gået, forekommer nogle af Ivorys senere film og hans efterfølgeres



The Portrait of a Lady

måske en anelse stivbenede og overgjorte(3).

Uden nødvendigvis at kende alle film af denne skole vil jeg påstå, at Campions *The Portrait of a Lady* er en af de få, som har en personlig stil. Den holder sig ikke tilbage, hvad pragt angår, men dens dæmpede tone i farver, spil og musik adskiller den fra de andre, som bevæger sig inden for en utvetydig realisme. Alligevel – eller måske netop derfor – vakte den mishag blandt de danske anmeldere og efter Dana Nolan at dømme også blandt de angelsaksiske, tilsyneladende især fordi de ikke brød sig om filmens tolkning af hovedpersonen i forhold til romanens. De mente, at hun blev fremstillet alt for masochistisk, og at det var bagstræberisk.

Måske er det netop det moderne ved filmen, for hvordan i alverden skal man ellers forklare, at en ung, smuk, begavet og rig kvinde, som bestræber sig på uafhængighed og udvikling, indgår ægteskab med en løgnagtig, misantropisk social stræber, som kun lever for at samle og kopiere kunstgenstande. På James' tid kunne man ikke kalde en spade for en spade. Det kan man i Jane Campions. Et andet træk, der skal aktualisere historien for et moderne publikum, er prologen, hvor vi i en voice over hører unge kvinder på australsk tale om kærlighed og ser sort-hvide, senere farvebilleder af unge nutidige kvinder, der giver ekko af søster- og venindefællesskaber i Campions tidlige film. Hensigten er klar: at vise både kontrasten mellem nuti-

dens kvinder, som den fremgår af deres afslappede udseende, og det evige i unge kvinders romantiske drømme om den eneste ene. Denne indledning virker lidt påklistret, pædagogisk, ligesom et senere sort-hvidt montageindslag i stumfilmstil og med surrealistiske indslag, der viser Isabels rundrejse i Mellemøsten.

Filmen er med rette blevet kaldt en fortolkning snarere end en filmatisering. Alligevel sker der, bortset fra i prologen, på det bogstavelige plan ikke noget i den, som ikke sker i romanen, og dens dialog er i stor stil hentet fra bogens sider med de nødvendige forkortelser og omrokeringer, når man går i gang med at forvandle en over 600 sider lang roman til en film på 144 minutter. Som det så tit sker i filmatiseringer, er forhistorier og lange redegørelser skåret bort.

Men først den blotte handling. Den unge amerikanerinde, Isabel Archer, som nylig har mistet sin far, bliver inviteret til at bo på ubestemt tid hos sin tante, som bor i England med sin svagelige mand, tidligere bankier, og sin tuberkuløse søn, Ralph, men tilbringer meget af sin tid alene i Firenze. Isabel har hjemme i USA afslået et frieri fra den velhavende forretningsmand Caspar Goodwood og afslår i England et tilsvarende tilbud fra Lord Warburton, et på alle måder afsindigt godt parti. Inspireret af hendes selvstændighedstrang og totale mangel på beregning opfordrer Ralph, hvis dage er talte, sin døende far til at skrive Isabel ind i sit testamente med en sum, der vil gøre hende økonomisk uafhængig på første klasse resten af sit liv.

Efter onklens død følger Isabel sin tante til Firenze, hvor den åndfulde enke, Mme Merle, fører hende sammen med sin gamle ven, enkemanden Gilbert Osmond. De er begge af amerikansk herkomst, har

lige penge nok til at klare sig, men ikke nok til den dyre smag, de begge tillader sig. Ydermere har Osmond en elsket datter, Pansy, hvis fremtid skal sikres. Osmond giver sig til at kurtisere Isabel, som falder for ham og gifter sig med ham til trods for sin højt skattede fætter, Ralphs, advarsler.

Isabel og Osmond er flyttet til Rom, hvor de holder elegant hus. De har mistet en søn, og Isabel har kastet sin kærlighed på Pansy. Hun og Osmond lever uafhængigt af hinanden i deres store palæ (i filmen efter sigende Palazzo Farnese). Et år indfinder Ralph, ledsaget af Lord Warburton, sig i Rom. Warburton sværmer tilsyneladende for Pansy, som på sin side er lykkeligt forelsket i den mere jævnaldrende Mr. Rosier, som har fået forbud mod at nærme sig af Osmond, der ikke finder ham tilstrækkelig velhavende. Da han øjner et mere brilliant part for sin datter, presser han Isabel til at bruge sin indflydelse hos Warburton. Frieriet udebliver, Osmond giver Isabel skylden og burer Pansy inde i den klosterschule, hvor hun gik som barn.

I mellemtiden er den døende Ralph vendt tilbage til England, og da han ligger på sit yderste, vil Isabel være hos ham. Osmond modsætter sig, og Isabel vakler, indtil hans søster, en grevinde af tvivlsom moral, røber for hende, at Pansy i virkeligheden er Mme Merles datter. Deres veje krydses i klosteret på besøg hos deres fælles 'datter', og brikkerne falder på plads for Isabel. Mme Merle, hvem hun har beundret og betragtet som en god veninde, førte hende i sin tid sammen med sin tidligere elsker for sin egen datters skyld.

I England erkender hun sine følelser for Ralph inden hans død. Caspar Goodwood dukker op og forsøger sig igen. Isabel er modtagelig, men flygter fra haven, hvor de

befinder sig, op mod huset. I filmens sidste billeder ser man hendes hånd med vielsesringen ruske i en dør, inden hun vender sig om og kigger i retning af Goodwood.

Her slutter filmen. I romanen opsøger Goodwood Isabels veninde, Henrietta, som oplyser, at Isabel er taget tilbage til Rom. Begge versioner er åbne. Som læser ved man ikke, om Isabel tager til Rom for at genoptage et pro forma ægteskab, for at opløse det og eventuelt befri Pansy fra sin fars manipulationer. For tilskueren til filmen er der yderligere den mulighed, at Isabel vælger et ægteskab med Goodwood.

Det punkt, hvor filmen væsentligst afviger fra romanen, er i en række ordløse erotiske billeder, der ikke har deres modstykke i tilsvarende beretninger eller beskrivelser i teksten. Vi bliver tidligt bekendt med arten af Mme Merles og Osmonds forhold, idet vi ser ham gøre håndfaste tilnærmelser til hende. Ellers er de fleste af de erotiske billeder knyttet til Isabel. Efter at Goodwood første gang har opsøgt hende i Europa, er blevet afvist og har strejft hendes kind, har Isabel en polygam erotisk fantasi, hvor hun bliver kærtegnet og kysset af sine to forsmåede friere, mens fætter Ralph ser til. Det kan udelukkende forstås, som at de alle tre har vakt lyster hos hende, lyster, som hun må undertrykke for at kunne gå i gang med sit selvrealiseringsprojekt. Ved Ralphs dødsleje kysser Isabel ham på en måde, som viser, at følelserne for fætteren ikke blot er af kusunemæssig art.

I en opgørscene mellem Osmond og Isabel er han voldsom i en grad, som nærmer sig det sadistiske. Ud over en strøm af tårer udløser det også en hovedbøjning, som viser, at Isabel længes efter et kys, hun ikke får. At blive kysselysten efter det, der er gået forud, kan kun tolkes som

masochisme. Filmen fremstiller ikke blot Osmond som mere arrogant og ubehagelig end teksten, men tildeler ham også et strejf af fysisk brutalitet.

Filmen benytter med jævne mellemrum skæve, ekspressionistiske vinkler i situationer, hvor desorientering eller rænker hersker. En af de formidable ting er dens belysninger og brug af locations, dens evne til at skabe atmosfære. I romanen foregår Osmonds frieri til Isabel i en smagløs lejet lejlighed i Rom med tunge, røde draperier, hvormed forfatteren på én gang understreger det sensuelle og falske i situationen. I filmen er scenen henlagt til en af de berømte kirker i Ravenna, og der er indlagt en meget virkningsfuld rekvisit, som ikke forekommer i romanen, en sort-hvid parasol, stribet i koncentriske cirkler. Senere dukker parasollen op igen i den hastige revy over Isabels rejse, som både rummer billeder af ydre scenerier og fra hendes indre rejse. Her roterer den hastigt som en roulette. Parasoller og paraplyer er et ledemotiv i filmens billeder, ligesom dens vekslen mellem sol og regn, lys og skygge.

Isabel, som er sammen med sine venner, kommer i tanke om, at hun har glemt sin parasol i noget, der ligner en krypt. Da hun er nedsteget i dette underjordiske rum, dukker Osmond op out of nowhere, legende med parasollen. Her erklærer han sig på John Malkovichs slæbende, hypnotiserende maner, og Isabel er lige så paralyseret som en mus af en klapperslange. Han kysser hende på én gang intenst og desinteresseret. Scenen er filmens tematiske og visuelt æstetiske højdepunkt. Valget af et gravkammer indikerer, at Osmonds planer med Isabel er obskure og dødbringende. Belysningen, personernes placering i rummet og den sparsomme klipning bidrager sammen til scenens intensitet.

Det liv, Isabel får med Osmond, er som levende død. Filmen er fuld af locations, rekvisitter og atmosfære, som peger på død, masochistens ultimative lod.

I modsætning til de fleste andre af Campions hovedpersoner, har Isabel ikke en dobbelgænger gående rundt i kød og blod. Der er veninden Henrietta, der som enlig selverhvervende journalist repræsenterer den emanciperede kvinde, men både i roman og film er hendes væsentligste bidrag at intrigere til fordel for Caspar Goodwood. I filmen er hun ydermere fremstillet som en karikatur.

Isabels dobbelgænger bor i hende selv, i splittelsen mellem hendes selvstændighedstrang og den masochistiske fascination af den dæmoniske forfører, Osmond. Denne spaltning kommer til udtryk i filmens hyppige brug af spejle og reflekser, en ikke ualmindelig teknik i litteratur, billedkunst og på film til at vise identitetskonflikter. Jeg har optalt tolv spejl- eller refleksbilleder, dobbeltbilleder af en eller flere personer. Af dem knytter de to sig til Mme Merle og indikerer hendes dobbeltspil. Af de øvrige dobbeltbilleder knytter de otte sig til Isabel og splittelsesmotivet, men også til den indledende voice over, hvor en af de nutidige piger snakker om den udvalgte som et spejl. Det kan opfattes som udtryk for en ulidelig selvoptaget-hed, men også for en platonisk drøm om at finde sin åndelige tvilling.

Det lykkes jo ikke den stakkels Isabel. En anden måde, hun hyppigt fremstilles på, er som silhuet i modlys, rammet ind af vinduer eller portåbninger, et tegn på hendes tiltagende isolation og mangel på fylde i sit liv.

Religion og sex. I *Holy Smoke* søger hovedpersonen mening i tilværelsen på baggrund af en anden tid, nutiden, og et

andet samfundslag, australsk middelklasse og et internationalt set af rejsende og søgende unge. Champion har selv skrevet manuskriptet sammen med sin søster Anna, der også er filminstruktør, og parallelt har de skrevet en roman, som ikke er en novelization, men et selvstændigt litterært værk, som udnytter de muligheder for refleksion, som er svære at udfolde i en film, hvis den ikke skal blive for – litterær. Romanen er fortalt i 1. person, skiftevis fra de to hovedpersoners, Ruth og PJs, vinkel.

Filmens genre er en form for moderne screwball komedie, og selv om billeder og tematik er karakteristisk championske, er stilen forrykket fra de to foregående films elegance og dæmpede farver og belysninger tilbage til de farvestrålende, kitschede billeder fra *Sweetie*, og også til en konstruktion, der ligner, en middelklassepige i en knirkende kernefamilie bliver betragtet som (temporært) sindssyg.

Ruth opholder sig under en dannelsesrejse i Indien sammen med veninden Prue i en ashram. Hun bliver grebet af guruen Baba og vil blive, mens Prue rejser hjem og opsøger hendes forældre. Især moden, Miriam, er foruroliget og kalder til familieråd. Det besluttet at lokke Ruth hjem under foregivelse af, at faderen er døende, og at fremskaffe den bedste 'exit counsellor' (4) på markedet. Miriam rejser til Indien, men løgnhistorien om faderen er ikke tilstrækkelig. Først da Miriam selv går i brædderne af panikangst, bøjer Ruth sig.

Hun finder ud af, at faderens sygdom var opdigtet, får et raserianfald, men indvilliger nødtvungent i at deltage i amerikaneren, PJs, program. Han er harmdirrende over, at den australske assistent har fået forfald, og sender bud efter sin kæreste. Men inden hun kommer, bliver Ruth

og PJ anbragt alene i The Half Way Hut i ørkenen på vej til fasterens strudsefarm. Ruth får frataget sine sko, så hun ikke kan flygte.

PJ's normaliseringsprogram tager tre dage, den første med at vinde 'klientens' tillid, den anden med at fjerne hendes/hans rekvisitter, den tredje med sammenbrud og genopbygning. Det er lettere sagt end gjort, især når klienten er så viljestærk som Ruth. Hun benytter de midler, hun har, og et af dem er indsigt i andres svagheder. Ruth forfører PJ, der trods sit machoimage yder en elendig præstation. Dagen efter, ifølge programmet den sidste, dukker Ruths brødre op med vedhæng, klædt ud i westerntøj, for at hente hende til en temaaften i pubben. PJ er olmt vidne til hendes udskejelser og haler hende tilbage til hytten.

Om morgenen ankommer PJs kæreste, Carol, som straks lugter lunt, men giver ham en dag til. Den benytter Ruth til hans endelige ydmygelse. Som svar på hans tidligere hånlige bemærkning, "What's the difference between Baba and me? He wears a dress," ifører hun ham ildrød læbestift og kjole. De boller, men morgenen efter laver Ruth et par sandaler og flygter skarpt forfulgt af PJ, stadig i rød kjole. Han frier tryglende til hende og forsøger fysisk at holde hende tilbage. Under håndgemængten kommer han til at slå hende bevidstløs.

Ruths brødre har omsider anet uråd og møder PJ i bil; han siger, at Ruth er stukket af og sender dem tilbage til hytten, mens han selv vil lede efter hende. Ruth, som er anbragt i bagagerummet, vågner og styrter af sted, igen med PJ i hælene. Han tilbyder nu at tage med hende til Indien og blive discipel af Baba. Barfodet, liggende alene og udmattet i ørkenen, har han et syn af hende som indisk gudinde.

Her kunne filmen være sluttet, hvis dens eneste ærinde var at triumfere over latterlige, bedrevidende mandschauvinister. Men den forbarmer sig sammen med Ruth. Da brødrene har indfanget dem begge, foretrækker hun at sidde på ladet af trucken med PJ, frem for at høre på fordommelserne i førerhuset. Filmen kunne også slutte her med de to i en smuk pietà-situation. Men det kunne forlede tilskueren til at tro, at der kommer et par ud af dem. Derfor får vi en epilog.

Et år senere sender Ruth et postkort til PJ. Hun opholder sig igen i Indien, denne gang med sin mor, som er blevet forladt af sin mand til fordel for sekretæren. De arbejder med dyrebeskyttelse, Ruth har en kæreste, men er stadig søgende. Hun erklærer PJ sin afstandskærlighed. Han svarer hende i en mail, at Carol har tilgivet og bragt ham på fode. De har fået tvillinger, og han er i gang med en roman om en mand, som møder sin hævnende engel.

Filmen har to spor, et grovkornet kammer spil mellem to mennesker, som er lukket inde sammen, og bihistorierne om Ruths familie, som spejler hovedhistorien. Familien, som med list og mild tvang vil presse Ruth ind i folden igen, er ikke specielt bornert eller kedelig. De to brødre er yderst forskellige.

Den bøvede Robbie er gift med den naive, impulsive og frustrerede Yvonne og har to små børn. Tim er mere sleben og bøsse i et fast forhold, hvilket tilsyneladende ikke er noget problem i familien.

Yvonne er træt af Robbie, lægger kraftedigt an på PJ, fortæller ham om sine romantiske og erotiske fantasier og giver ham et blow job. Forældrenes forhold er heller ikke for stabilt. På et tidspunkt river Ruth faderens toupé af og afslører samtidig, at han har et barn med sin sekretær. Hun har det tætteste forhold til moderen.

At de to til slut finder sammen i et dyrebeskyttelsesprojekt i Jaipur ligger i forlængelse af Miriams erhverv som hundeklipper og dyrlæge. Katte, hunde og får vrimler omkring i huset. Filmens beskrivelse af familiemedlemmerne i deres kitschede tøj og interiørs er en venlig satire over 'opløsningen af den heteroseksuelle kernefamilie', til trods for at de bor i forstaden Sans Souci.

Temaet homoseksualitet er eksplicit i Tims skikkelse, men ikke i idealiseret form, som det ofte ses på film. Godt nok venter Ruth større forståelse fra Tim end fra Robbie, men når det kommer til stykket, er han lige så emsig efter at få hende afrettet som resten af familien. Homoseksualitet bliver allerede slået an i begyndelsen af filmen i billeder af yndige unge kvinder med armene om hinanden, noget der tilsyneladende tiltrækker Ruth. Senere ses hun i en stærkt erotisk dans med en anden pige, uden at der tilsyneladende er andre end PJ, der tager anstød af det. Kæresten i epilogen er dog af hankøn. Der er et konstant spil i filmen med kønsidentiteter og forklædninger. Seksualitet tages hverken af filmen eller dens personer for en endegyldig, afgrænset størrelse – rettet mod et bestemt køn. Dens egentlige fokus på livets lyster ligger et helt andet sted, i forholdet mellem religion og erotik og i den kønslige magtglidning mellem PJ og Ruth.

Ruths oplevelse af Indiens sanselighed giver sig i første omgang udtryk i en afvisning af mænds forsigtige berøringer i busen og en kritisk tilskuerholdning til Prues og andre unges uskyldige, heteroseksuelle og euforiske promiskuitet. I anden omgang er det en total overgivelse af hallucinatorisk art til Babas udstråling, demonstreret af farvestrålende, computer-manipulerede, overkitschede indiske bille-

der, svarende til det syn, som PJ senere har af hende selv. Hun tænker på at gifte sig med Baba i lighed med nonners vielse til Kristus. Senere, hjemme i Sidney, må hun forklare sagen for veninderne, der vantro stirrer på hans billede: "It's about love. It's not that literal. Marriage is symbolic. He's marrying everyone".

Tidligere har Stan, den bekendt af familien, som har fundet frem til PJ, foretaget den samme kobling mellem erotik og religiøsitet: "Our minds are a mystery. Why do people believe in God? Why do people believe they are in love?" Kærlighed er i lige så høj grad som religion en trossag, eller kærlighed og tro er ét fedt. Derved adskiller psykiateren Stans lære sig ikke fra Babas. På et bukolisk plan går denne tros-lære igen i det svar Tims bøsseven giver på spørgsmålet om, hvad han tror på: "Safe sex".

Som forklaring på Babas magt siger Ruth til sin mor: "He is powerful and gentle". Det er den samme strategi, som mange demagoger benytter, og PJ også forsøger at anlægge for at vinde Ruths tilid. Men hun er stærkere end han, og i sin kamp for at vinde overtaget benytter hun udelukkende sex som et magtmiddel, men angrer, da hun hører brødrenes snæversynede fordømmelser. PJ på sin side kommer også på bedre tanker, da hele hans gennemprøvede taktik falder sammen. Ved mødet med en stærk erotisk besættelse er han parat til at underkaste sig de kræfter, han skulle uddrive.

Begge må distancere sig fra deres manipulationer af andre. Epilogen er ikke blot en udglattende happy ending, men en bitersød konstatering af grænserne for indblanding i andres sind, af nødvendigheden af en vis ydmyghed mellem mennesker.

film, *In the Cut* (2003), udspiller sig også i et seksuelt frigjort miljø i nutiden. Den bygger på en roman med samme titel (1995) af amerikaneren Susanna Moore, som har skrevet manuskript sammen med Campion.

Frannie bor i New York, hvor hun er lærer i litteratur og creative writing. Hun har en studerende, som er i gang med at skrive om en eksisterende masse-morder. Under et møde med den studerende i en skummel bar ser hun på vej til toiletet en mand få et blow job. Hun ser ikke hans ansigt, men en tatovering på hånden. Da kvinden senere bliver myrdet, bliver Frannie opsøgt af kriminalbetjenten Malloy og konstaterer, at han har den samme tatovering som manden i baren. Alligevel – eller måske derfor – indleder hun et forhold til ham og bliver mere og mere fascineret. Det næste offer bliver Frannies halvsøster, Pauline, som dyrker en uheldig forelskelse i en gift læge og er totalt besat af tanker om kærlighed. På et tidspunkt, hvor Frannie er overbevist om Malloys skyld, tager hun sig sammen til at lænke ham i sin lejlighed, mens hun søger tilflugt hos hans partner, Rodriguez. Han tager hende med på en køretur til et lille fyrtårn, hvorfra han fisker, og viser sig at have den samme tatovering på hånden. Han er morderen, men det lykkes Frannie at undslippe og blive genforenet med Malloy, der i mellemtiden har regnet ud, hvem den skyldige er.

Frannie og Malloy har altså begge en dobbeltgænger, af hhv. masochistisk og sadistisk karakter. De vigtigste afvigelser fra romanen er, at i den oplever Frannie, som er jeg-fortæller, sin egen langsomme død for Rodriguez' hænder, og at Pauline ikke er hendes halvsøster, men en sofistikeret, irsk veninde, som ikke er specielt flæbende. Filmen har altså både mildnet

og forstærket tematikken sadomasochisme. Det ville være en meget ubehagelig film, hvis den ikke havde andre strenge at spille på.

Frannie er som så mange af de tidligere hovedpersoner hos Campion (en slags) kunstner. Hun sluger nydende teksterne i den kampagne for lyrik, som køres i undergrundsbanen, hun samler udtryk til en slangordbog og samler på ord i almindelighed. Hun erklærer, at slang enten er seksuel eller voldelig eller begge dele, og på Malloys spørgsmål, om det er et job eller en hobby, svarer hun "A passion".

I sin leg med ord ligner hun en af personerne i Virginia Woolfs roman *To the Lighthouse* (1927), Mrs. Ramsay (5). Det fyrtårn, som optræder i filmen, stammer fra Susanna Moores roman, men filmen tilføjer *To the Lighthouse* som en tekst, Frannie dyrker sammen med sine studerende. Virginia Woolf er et feministisk ikon, men var besat af dødsdrift. Frannie er en moderne, selverhvervende kvinde, men samtidig forelsket i en mand, hun tror er sex morder, og i romanen beretter hun ligefrem om sin egen død.

Det er blevet diskuteret i det uendelige, hvad fyrtårnet i *To the Lighthouse* symboliserer. Romanen antyder selv en tolkning:

The Lighthouse was then a silvery, misty-looking tower with a yellow eye that opened softly and suddenly in the evening. Now James looked at the Lighthouse. He could see the white-washed rocks; the tower, stark and straight; he could see that it was barred with black and white; he could see windows in it; he could even see washing spread on the rocks to dry. So that was the Lighthouse, was it?

No, the other was also the Lighthouse. For nothing was simply one thing. The other was the Lighthouse too. (Virginia Woolf, 1990, s. 177).

Intet er er blot ét. Overført til filmen: ingen kvinde er blot én, blot emanciperet

eller blot underlagt trang til mandlig dominans.

Selv med sine litterære referencer, som nogle måske vil finde prætentiose, er filmen stadig kvælende i sit - på flere planer - grove frisprog om tabuerede og ubekvemme seksuelle lyster. Det gør den ikke til en dårlig film, men den påklistede udfrielse fra det forbudte gør det måske. Men inden vi kommer til den, har vi fået en yderst subtil analyse af forholdet mellem køn, magt, sex og sprog og befundet os i en atmosfære fuld af tvetydige betydninger.

Doppelgængere, kunstnere og kvinder på rejse. Et sted i *In the Cut* siger Frannie "I like irony". Det kunne Campion også sige om sig selv. De fleste af hendes hovedpersoner står i et tvetydighedens skær og har svært ved at finde et ståsted i forholdet til det andet køn. De vil ét, men gør ofte noget andet, som strider mod deres egen interesse. Deraf de mange doppelgængerfigurer, udspaltninger af deres egne mindre hensigtsmæssige sider. To undtagelser er Ada i *The Piano* og Ruth i *Holy Smoke*, som begge målbevidst tager kampen op mod manipulerende omgivelser, som vil forme dem i deres eget billede. Men de har det tilfælles med så godt som alle deres medsøstre i de andre film, at de bliver betragtet som outsiders. Ada har yderligere det fællestræk med en række af hovedpersonerne i de øvrige film, at hun er kunstner. Kunstnerne i Campions film beskæftiger sig alle med de auditive udtryksformer, musik (Ada i *The Piano*), sang (Kelly i *Two Friends*, Sweetie) eller litteratur (Janet i *An Angel at My Table*, Frannie i *In the Cut*). De søger alle et sprog til at udtrykke deres fantasier og lyster. Legen med sproget, verbalsproget eller musikken, er i sig selv lige så lystfyldt

som sex, ja, en nærmest erotisk udfoldelse.

Mange vil mene, at Jane Campions produktion i høj grad handler om kvindelig masochisme. Det er tydeligt tilfældet i *The Portrait of a Lady* og *In the Cut*, hvor begge protagonister drages af mænd, som de enten tror eller fornemmer er destruktive. Janet Frames lidelseshistorie i *An Angel at My Table*, hendes passive laden sig behandle, kan ses som en form for masochisme, men en masochisme, der bliver tilbagelagt. Ruths kamp mod PJ i *Holy Smoke* har derimod et svagt anstrøg af sadistisk fryd i triumfen over den nedlagte modstander, en fryd, som erkendes og angres. Kvinderne hos Campion udvikler sig i mangfoldige retninger; mange af dem, Janet, Ada, Isabel og Ruth, er på rejse også i fysisk forstand, borte fra de vante omgivelser. Vi står hverken over for et bundt offerhistorier eller en flok retlinede heroiner, men over for komplekse reaktioner på de valg, et menneske af hunkøn kan stå i. Kvinden har det til fælles med kunstneren som fiktiv figur, at de udtrykker en menneskelig essens, hævet over specifikke sociale roller og funktioner. Kunstner- og/eller kvindeskikkelsen har en universalitet, som er blevet benyttet af mange andre producenter af fiktion end Campion; hun gør det i sin tids ånd så præcist og nuanceret som de bedste.

Noter

1. Såvel mængden af tidsskriftsartikler som bøger om Jane Campion er allerede stor. De eneste, jeg egentlig har benyttet, er Dana Polan og Lise Busk-Jensen.
2. Jf. Dana Polan s. 173-74.
3. James Ivorys Henry James-filmatiseringer alle med manus af Ruth Prawer Jhabvala: *The Europeans* (1979), *The Bostonians* (1984), *The Golden Bowl* (2000).
4. En specialist i at få unge ofre for diverse bevægelser bragt tilbage i den vante gænge.

5. Det er interessant at notere, at Lise Busk-Jensen også bringer *To the Lighthouse* på bane i sin analyse af *The Piano*, "Champions klaver" i Eva Jørholt (red.): *Ind i filmen*. Medusa, 1995, s. 191.

Litteratur

- Busk-Jensen, Lise (1995). "Champions klaver", Eva Jørholt (red.): *Ind i filmen*. Medusa.
- Campion, Jane (1992). *The Piano*. Bloomsbury.
- Campion, Jane og Kate Pullinger (1994). *The Piano*. Hyperion.
- Campion, Anna og Jane (1999). *Holy Smoke*. Bloomsbury.
- Frame, Janet (1987, opr. 1982). *To the Island. An Angel at My Table. The Envoy from Mirror City*. Paladin.
- James, Henry (1997, opr. 1881). *The Portrait of a Lady*. Penguin.
- Moore, Susanna (1995). *In the Cut*. Alfred A. Knopf.
- Polan, Dana (2001). *Jane Campion*. BFI.
- Woolf, Virginia (1990, opr. 1927). *To the Lighthouse*. Hogarth Press.