

Våldtäkt eller kärlek

Om åskådarskap och det sexuella övergreppet i Pedro Almodóvars film

Tala med henne

Helle Larssen

D-uppsats

Institutionen för genusvetenskap

Handledare: Ulla M Holm

Göteborgs Universitet

VT 2005

Abstract

Titel: Våldtäkt eller kärlek – Om åskådarskap och det sexuella övergreppet i Pedro Almodóvars film *Tala med henne*

Författare: Helle Larssen

Handledare: Ulla M. Holm

Uppsatsarbete: 10 poäng

Genusvetenskap fördjupningskurs 2

I Pedro Almodóvars 14:e film *Tala med henne* blir en patient, Alicia, befruktad och gravid medan hon ligger i koma. Man får inte se scenen men det antas i filmen att det är hennes skötare Benigno som har utfört samlaget med henne. Den här uppsatsens analys tar avstamp i en genomgång av mottagandet av filmen. Sammanfattningsvis är samtliga recensenter överens om att det är Benigno som har utfört samlaget med Alicia. Handlingen tolkas av de olika recensenterna som våldtäkt, kärlekshandling eller mirakel. Uppsatsens syfte är att utforma en förklaringsmodell till varför övergreppet accepteras och inte fördöms av flertalet av recensenterna.

Som ett första steg i analysarbetet har jag gjort ett närstudium av filmen. Här spelar Laura Mulveys blottläggande av filmens tre blickar en stor roll. Närstudiet visar hur Benignos inställning till Alicia beskrivs. I scen efter scen etableras att Benigno inte har någon sexuell intention med Alicia. Han är en god skötare, precis som hans namn antyder, hans namn betyder ”god” och välvillig på latin. Vidare har jag funnit att Almodóvar låter Alicia kommunicera med publiken genomgående i filmen.

Resultatet från närstudiet sätter jag sedan i relation till Stina Jeffners forskningsresultat angående olika förståelser av våldtäkt och finner att filmen uppfyller fem av sex omständigheter som gör att en våldtäkt kan omförhandlas och tolkas som något annat.

I det tredje steget har jag använt mig av etikfilosofen Kersti Malmsten för att visa att det är kritikerkåren/publiken som är den aktör som till sist ger så kallat vikarierat/reflekterat samtycke till samlaget.

Nyckelord:

våldtäkt

filmrecension

åskådarskap

Almodóvar, Pedro

1. Inledning	4
Inledning	4
Syfte och avgränsningar	4
Forskningsfrågor	5
Disposition	5
2. Teori och metod	6
Genrebenämning i film	6
Voyeurism, narcissism, fetischism och filmens tre blickar	6
Dubbla roller/paradoxal status för kvinnor i film	7
Åskådarskap	8
Samtycke i sjukvården	8
Begreppet våldtäkt	9
Våldtäktens omständigheter	10
Metod	10
Form och innehåll	10
Närstudium.....	11
3. Material	13
Almodóvar – genusmedveten auteur?	13
Filmen	15
4. Mottagandet av filmen	20
5. Närstudium av centrala scener i Tala med henne	24
Benigno som skötare och vän.....	24
Benigno som person	25
Benignos öppenhet för insyn eller Marco kikar in	25
Lårmassagescenen	26
Glasduschscenen	26
Alicias läppar och huvud	27
Balkongscenen	28
Befruktningsscenen	29
6. Kärlek och brist på intention som omständighet	32
7. Åskådarskap och vikarierat samtycke	34
8. Resultat och slutdiskussion	36
Käll- och litteraturförteckning	37
Primärkällor	37
Sekundärkällor	37
Litteraturförteckning	37

1. Inledning

Inledning

En kvinna ligger i koma. Hon kan inte röra sig. Hon kan inte meddela sig. Hon är medvetslös och oförmögen att uttrycka vare sig vilja eller ovilja. I det läget blir hon befruktad och gravid. Det antas att det är hennes skötare, Benigno, som utför samlaget med henne. Han våldtar henne. Eller? Alicia i Pedro Almodóvars film *Tala med henne*¹ är visserligen medvetslös, men utför Benigno ett moraliskt brott när han har samlag med henne?

Den svenska kritikerkåren har givit olika svar på den här frågan. Filmen visades på svenska biografer hösten 2002 och våren 2003. Det var den spanske filmskaparen Pedro Almodóvars 14:e film och den första efter succén med den prisbelönade filmen *Allt om min mamma* från år 1999².

När jag återger filmen för vänner och bekanta, så säger jag; det är en man, Benigno, som på avstånd blir förälskad i en kvinna, Alicia. Hon råkar ut för en bilolycka och hamnar i koma. Benigno, som är sjukskötare, blir hennes vårdare och tar hand om henne på sjukhuset i fyra år. Under tiden blir han mer och mer fäst vid henne. Sedan sker en händelse som gör att Alicia blir gravid och hon föder en dödfödd son. Efter förlossningen vaknar hon upp. Samlaget, förlossningen, uppvaknandet är inget som man får se, utan får återberättat genom olika människor. Man får alltså inte se vem som utför samlaget med henne men det antas från flera håll att det är Benigno. Även jag antar att det är Benigno som har utfört samlaget med Alicia³. Benigno hamnar i fängelse för sexuellt övergrepp på Alicia men tar livet av sig eftersom han inte kan leva utan att vara nära henne. När Alicia väl har vaknat verkar hon ovetandes om vad som har hänt med hennes kropp under sin tid som medvetslös. Filmen slutar, publiken applåderar och de flesta kritiker beskriver filmen som en fin historia om en ensam man som drömde om kärleken. Några kallar den en kärleksfilm. Min egen utgångspunkt är att det är ett sexuellt övergrepp och den övergripande fråga jag ställer mig är hur det kommer sig att samlaget kan accepteras som del av kärlek av delar av kritikerkåren.

Precis som *Allt om min mamma* blev *Tala med henne* prisbelönad, bland annat för Publikens val av bästa film under den europeiska filmgalan. Bland svenska kritiker rådde dock delade meningar och ibland uppskrivade tonlägen.

Det är heller inte första gången som Almodóvar upprör. Det finns en pågående debatt om Almodóvars filmer. Han har gjort sig känd för att vara ”genusmedveten”⁴, en ”kvinnoskildrare”, för att porträttera ”starka kvinnor”, att vara en ”womens director” och att hylla kvinnor. Endast i ett fåtal fall i hans produktion fokuserar berättelsen på män.⁵ Men samtidigt har kritiker väckt frågan om han är misogyn. Almodóvar har, skriver Paul Julian Smith (professor vid Cambridge), blivit ”...frequently accused of misogyny, of humiliating and fetishizing those same women.”⁶

Syfte och avgränsningar

Den här uppsatsen kommer att fokusera på den del av Pedro Almodóvars film *Tala med henne* som handlar om Benigno och Alicia. Jag är intresserad av den del som handlar om det som några tolkar som övergrepp, andra som mirakel. Syftet med uppsatsen är att utforma en förklaringsmodell till varför övergreppet accepteras av flertalet av kritikerna. Jag kommer att bortse från den del som handlar om kärleksrelationen mellan journalisten Marco och tjuvfäkterskan Lydia. Jag kommer också i stort att bortse från den tredje tongivande relationen i filmen; den mellan de båda männen Benigno och

¹ På originalspråket spanska heter den *Hable con ella*.

² I september 2004 hade Pedro Almodóvars 15:e film *Dålig uppfostran* premiär i Sverige.

³ I kapitel fem under rubriken Befruktningsscenen redovisar jag varför jag menar att det är Benigno som har utfört samlaget med Alicia.

⁴ För utförligare genomgång se kapitel tre.

⁵ Den brittiska forskaren Mark Allinson konstaterar att i fyra av Almodóvars filmer finns män knappt med. Dessa filmer är *Pepi, Luci, Bom, Dunkla drifter, Kvinnor på gränsen till nervsammanbrott* och *Allt om min mamma*. Mark Allinson *A Spanish labyrinth. The films of Pedro Almodóvar*, New York 2001, sid 72.

⁶ Paul Julian Smith *Desire unlimited. The cinema of Pedro Almodóvar*, London 1994, sid 2.

Marco. Jag är inte ute efter att analysera hela filmen, än mindre Almodóvars hela produktion eller hans eventuella genusmedvetenhet.

Forskningsfrågor

För att uppnå syftet måste jag göra ett närstudium av filmen och då ställer jag följande frågor: Vilken är handlingen? Hurdan är Benigno till sin person? Hur presenteras han för publiken? Hur beskrivs hans relation till Alicia? Vet vi något om Alicias reaktioner? Kommunicerar Alicia på något sätt? I så fall, med vem och hur? Hurdan är hon som person? Fyller hon några funktioner? I så fall, vilka då och hur? Hon ligger i koma, men vad bidrar hon med till handlingen i/tolkningen av filmen? Vad är det för kamera- och klipptechnik som används?

I kapitel sex utsätter jag filmen för frågor som ligger nära Stina Jeffners forskningsresultat⁷ angående ungdomars förståelse av våldtäkt. Jag ställer följande frågor: Vad är Benigno för typ av man? Finns det kärlek i relationen mellan de båda? Var Benigno berusad? Mår Alicia dåligt efter samlaget? Har Alicia sagt nej till samlaget? Kan Alicia uppfattas som en hora?

Disposition

Det följande kapitlet är en genomgång av teorier som jag använder i uppsatsen samt en redogörelse för min metod i analysarbetet. I kapitel tre, materialkapitlet, gör jag en kort redogörelse för Almodóvars bakgrund som filmskapare samt tar helt kort upp olika ståndpunkter kring frågan om Almodóvar är en genusmedveten filmskapare eller inte. Dessutom gör jag i det kapitlet en genomgång av filmen *Tala med henne*. I analysarbetet tar jag sedan avstamp i en deskriptiv redovisning av mottagandet av filmen bland svenska recensenter och kritiker. Som jag visar i kapitel fyra så var mottagandet i huvudsak varmt. Kritikerna var eniga om att det här är en fantastisk och, som någon recensent skriver, ”beroendeframkallande” film. När det kommer till att tolka handlingen som Benigno utför så råder det dock oenighet. Det talas om allt från övergrepp och våldtäkt till mirakel och kärleksfilm. I kapitel fem redovisar jag mitt närstudium av filmen och där strävar jag efter att besvara de första forskningsfrågorna. I kapitel sex kopplar jag samman resultaten från närstudiet med Stina Jeffners teorier om förhandlingsutrymmet som finns kring vad som kan räknas som våldtäkt och inte. Kapitel sju handlar om vikarierat/reflekterat samtycke inom sjukvård och jag kopplar det till åskådarskap inom film. Kapitel åtta, till sist, är en sammanfattning av resultat samt slutdiskussion.

⁷ Stina Jeffner *Liksom våldtäkt, typ – om ungdomars förståelse av våldtäkt* Stockholm 1998

2. Teori och metod

Genrebenämning i film

Två saker som identifierar genren på en film är narrativet och ikonografin. Ikonografin handlar om valet av rekvisita, i en gangsterfilm visas till exempel bilar och vapen medan i en melodram används ofta till exempel telefoner och brev.⁸ Narrativet är själva berättelsen, vad som berättas, vilken historia det är. En thriller brukar ha så kallad "restricted narration", det vill säga tittaren får inte all information utan måste själv lösa mysteriet/brottet. En melodram har ofta "omniscient narration", då tittaren ser allt och ofta har mer kunskap än några eller alla karaktärer. Tittaren kan förutse vad som ska hända och väntar på att få se karaktärernas reaktioner. En melodram anses rikta sig till en kvinnlig publik och i en melodram har musiken stor betydelse:

"... a dramatic narrative in which musical accompaniment marks the emotional effects. (...), giving expressive color and chromatic contrast to the story line, by orchestrating the emotional ups and downs of the intrigue."⁹

Ytterligare kännetecken på en melodram kan vara kvinnodominerade berättelser, moraliska dilemman, flashbacks bakåt i tiden, tillfälligheter och slumpmässiga möten, hemligheter och dramatiska poänger som komplicerar intrigen¹⁰.

Att benämna en film efter genre har helt enkelt ett kommersiellt syfte. Genom att genrebestämma en film är det lättare att marknadsföra filmen och nå ut till en tänkt målgrupp.¹¹

Voyeurism, narcissism, fetischism och filmens tre blickar

Den teoretiker som har haft allra störst inflytande inom den feministiska filmkritiken är Laura Mulvey med sin text från 1975 *Visual pleasure and narrative cinema*.¹² Hon skriver att spelfilmen erbjuder flera möjliga njutningar, bland annat skopofili – lusten att titta. Teorierna om skopofili kommer ursprungligen från Freud som menade att skopofili-lusten i att betrakta någon som ett objekt för sin nyfikna, kontrollerande blick - är en av deldrifterna i sexualiteten.¹³ Skopofilisk voyeurism är att utnyttja en annan person som objekt för sexuell stimulans genom synen. Freud utvecklade också teorierna om skopofili till att också handla om igenkännande och identifikation; skopofilisk narcissism.

I filmiska termer handlar voyeurism om separation; subjektet (publiken) distanserar sig från objektet (den kvinnliga ikonen som visas fram på duken som erotiskt objekt). I det andra fallet, narcissism, handlar det om att betraktaren (den manliga publiken) identifierar sig med den manlige huvudrollsinnehavaren och får via honom kontroll över och tillgång till kvinnan i filmen.

Men, den kvinnliga gestalten innebär inte bara ett lustfyllt moment i filmen. Tvärtom, menar Mulvey. Samtidigt som den kvinnliga gestalten utgör en lust så utgör hon också en olust genom sin brist av penis vilket skapar kastrationsångest hos den manliga betraktaren.

Sigmund Freud menade att den lille pojken antar att alla människor har penis. Den föreställningen räddar pojken mot rädslan att bli kastrerad. *Kastrationsångesten* behärskas genom att pojken riktar sin

⁸ Allinson 2001, sid 125.

⁹ Thomas Elsaesser "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama" i *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the women's film*. Redaktör Christine Gledhill. London 1987 sid 50.

¹⁰ Allinson 2001, sid 138.

¹¹ Allinson 2001, sid 124.

¹² Laura Mulvey "Visuell lust och narrativ film", *Feministiska konsteorier*, Skriftserier Kairos nr 6, Stockholm 2002. Första gången publicerad i den brittiska filmtidskriften *Screen*, 1975.

¹³ Mulvey 2002 sid 51.

uppmärksamhet mot ett föremål som fungerar som en ersättning för fallos – en fetisch¹⁴. Fetischen kan vara en sko eller ett annat föremål. En bild av en kvinna kan också göras till en fetisch. Fetischen innebär dock alltid en dubbeltydighet. För samtidigt som den döljer bristen av fallos så är den hela tiden en påminnelse av skräcken inför kvinnans olikhet.

”Den här ambivalensen, att på en gång erkänna och förneka, att känna både smärta och njutning, är fetischismens kännetecken.”¹⁵

För att bemästra kastrationsångesten, menade Freud, har det manliga omedvetna två utvägar. Den första utvägen är att skaffa kontroll över kvinnogestalten, hon som påminner om kastrationshotet. Laura Mulvey menar att i film går detta till genom att undersöka kvinnan och avmystifiera henne – voyeurism. Den andra utvägen är att förneka kastrationen genom att ersätta den med ett fetischobjekt. Det kan också vara så att den kvinnliga gestalten görs till själva fetischen – fetischistisk skopofili/fetischism. I film går det till på så sätt att kvinnogestalten upphöjs och beundras. Det sker genom att visa fragmenterade närbilder på hennes kroppsdelar (bröst, hår, ögon, ben) som ett montage. Genom de fragmenterade bilderna blir kvinnan delar av en kropp istället för en karaktär.

Voyeurism	Fetischistisk skopofili
Avmystifiera/undersöka	Upphöja/beundra

Laura Mulvey skriver också om att kvinnan i filmen styrs av tre blickar. Dessa blickar är rollfigurerna som betraktar varandra, kameran och (den manliga) åskådarens blick. För att åskådaren ska uppnå mest möjliga njutning av filmen måste de två sistnämnda blickarna döljas. På så vis försvinner den distansnerande medvetenheten av att filmen är en skapad illusion och åskådaren kan identifiera sig med den manliga karaktären och vinna tillgång till kvinnan i filmen. Resultatet blir att kvinnor fungerar i film som erotiska objekt för rollfigurerna men också för (den manliga) åskådaren i biosalongen. Genom att de två sistnämnda blickarna döljs ges åskådaren en tillfredsställande känsla av allmakt.

Dubbla roller/paradoxal status för kvinnor i film

Filmvetaren Teresa de Lauretis konstaterar i sin inflytelserika text från 1984 *Alice doesn't* att kvinnor har dubbla betydelser i film. Kvinnor är både objekt och en källa till mäns begär, både objekt och tecken på (hans) kultur och kreativitet. Hon gör skillnad på ”woman” och ”women” där ”woman” står för en konstruktion av positionen kvinna. Medan ”women” är de faktiska, historiska kvinnorna.¹⁶ Det är ”woman” som oftast är representerad på film. Karaktären Kvinnan, eller åtminstone berättelsen eller minnet av henne, fungerar ofta i film som ett objekt att titta på, hon är en representation av kvinnokroppen och en plats för sexualitet. Samtidigt är hon katalysator till mäns handlingar; på grund av mäns åtrå till ”Kvinnan” skapar män aktiviteter som filmen skildrar. Paradoxalt nog, skriver de Lauretis, är kvinnan samtidigt frånvarande som subjekt.

Claire Johnston, en annan inflytelserik teoretiker inom den brittiska feministiska filmkritiken, är inne på samma spår. Hon skriver att trots att det i filmer finns mycket gott om kvinnor med bland karaktärerna så är de inte meningsbärare av kvinnor (som en karaktär/person) utan av en frånvarande fallos.

¹⁴ Laura Mulvey uppmärksammar att inte bara Freud utan att också Marx använder begreppet fetischism. I det senare fallet har det med konsumtionssamhället och varufetischism att göra. Mulvey argumenterar för att båda dessa begrepp av fetischism, freudiansk och marxistisk smälter ihop på filmduken, inte minst därför att filmen i sig är en vara som ska säljas. Laura Mulvey *Fetishism and Curiosity* Indiana 1996.

¹⁵ Sara Arrhenius ”Förord” *Feministiska konstteorier* Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm 2002 sid 17.

¹⁶ Teresa de Lauretis *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema*. London 1984, sid 5.

”...woman represents not herself, but by a process of displacement, the male phallus. It is probably true to say that despite the enormous emphasis placed on woman as spectacle in the cinema, woman as woman is largely absent.”¹⁷

Åskådarskap

Synsättet på en films åskådare har förändrats genom tiderna. Under 1960-talet fokuserades på författaren/regissören med synen på åskådaren som en passiv mottagare av filmens ideologi eller budskap. Denna tittare förväntades stå ”innanför” filmens ideologi eller så förväntades tittaren förhålla sig kritisk och stå ”utanför”. Därefter flyttades fokus till själva texten/filmen som betraktades som en självständig utsaga, oberoende av författarintentionen. Sedan några årtionden tillbaka har det skett en förflyttning mot åskådaren, skriver svenska litteraturvetaren Ingrid Lindell.

”Fortfarande har emellertid stora delar av filmforskningen fokus på regissör och filmtext, men de som vill beskriva filmmediets kulturellt meningsskapande process söker allt oftare svar, i teori och praktik, hos dem som ser på film.”¹⁸

John Berger som är professor i konstvetenskap skriver i ett kapitel i boken *Sätt att se på konst* från 1972 om den europeiska måleritraditionen från 1500-talet och framåt. Precis som Laura Mulvey konstaterar John Berger att betraktaren/åskådaren till ett konstverk antas vara en man. Nakna kvinnor är ett återkommande tema och de avbildas på det viset för att smickra män och stimulera mäns sexualitet. Paradoxalt nog kunde man, konstaterar Berger, måla av en naken kvinna, för att man tyckte om att titta på henne, men sen sätta en spegel i hennes hand och kalla tavlan för Fåfänga.

Berger skiljer på nakenhet och nakenakt.¹⁹ Nakenhet är helt enkelt att vara naken, vara sig själv, utan kläder, medan nakenakt är en konstform, uppvisning och en form av klädsel. Det är på det sistnämnda viset som kvinnor avbildas. Men bildens huvudperson avbildas aldrig. Det är nämligen betraktaren, menar Berger.

”Allt tar sikt på honom, allt görs för att han finns där. Det är för hans skull bildens figurer har ’iklätt sig’ sin nakenhet. Men han är och förblir en främling – med kläderna på.”²⁰

Samtycke i sjukvården

Eftersom Benigno i filmen tar hand om Alicia i egenskap av sjukvårdare och inte privatperson har jag tagit med en teoridel om vad det är för etiska principer som en sjukvårdare ska sträva efter att uppfylla i sin yrkesutövning.

Det finns inom sjukvården fyra grundprinciper som gäller för etiskt handlande. Dessa är autonomi, godhetsprincipen, lidandeminimeringsprincipen och rättvisepincipen. Godhetsprincipen, eller the concept of beneficence (välgörenhet, göra väl), och lidandeminimeringsprincipen, eller nonmaleficence (icke-skada) är de två mest tongivande etiska principerna och deras rötter går tillbaka till Bibeln samt vetenskapsmannens Hippokrates’ texter några hundra år före år 0²¹.

Efter Nürnberg-rättegångarna år 1946 tillkom en princip; principen om informerat samtycke²². Under rättegångarna upptäcktes nämligen att man i nazismens namn hade utsatt patienter för medicinska forskningsprogram mot deras vilja och man ville stärka patienternas rättigheter. Principen från 1946 innebär att patienten förväntas kunna göra, och ha rätt att göra, egna val angående sin sjukdomsvistelse, sin behandling och sitt tillfrisknande. Patienten ska kunna ge så kallat informerat samtycke till sin behandling. Patienten ska få information om de föreslagna behandlingarna och godkänna dessa innan de påbörjas. För den patient som inte kan ge informerat samtycke, på grund av

¹⁷ Claire Johnston ”Women’s cinema as counter-cinema” i *Notes on women’s cinema* London 1973 sid 26.

¹⁸ Ingrid Lindell *Att se och synas. Filmtext, kön och modernitet* Riga 2004 sid 161.

¹⁹ John Berger *Sätt att se på konst* Lund 1975 sid 53-54.

²⁰ Berger 1975 sid 54.

²¹ Tom L Beauchamp & James F Childress *Principles of biomedical ethics* New York 1994 sid 260 ff.

²² Kersti Malmsten *Etik i basal omvårdnad- ... i någon annans händer...* Lund 2001 sid 136.

till exempel medvetlöshet, träder en annan princip in; vikarierat samtycke²³. Det innebär att en annan person, en vårdare eller en anhörig, ska göra val i den medvetlöshets ställe, i enlighet med det man tror är patientens vilja. Detta måste vara, som den svenska etikfilosofen Kersti Malmsten skriver, svårt. Och för att bättre kunna lyckas med detta har hon i sin avhandling *Reflective Assent in basic care*²⁴ introducerat ett begrepp som hon kallar för reflekterat samtycke. Med ett sådant angreppssätt faller ett stort ansvar på sjuksköterskan att tolka patientens kroppsliga signaler.

”Den basala omvårdnadens fenomenologi är kroppslig. De fenomen som visar sig i basal omvårdnad, kan utläsas i kroppens signaler och i kroppens upplevelser och känslor. Därför bör sjuksköterskan utveckla och träna sin förmåga att uppmärksamma dessa signaler och fenomen. Det gäller att lyssna och vara observant.”²⁵

En sjuksköterska som arbetar efter modellen reflekterat samtycke måste ha andra kunskaper än de rent juridiskt, tekniska och språkliga kunskaper som behövs för att erhålla informerat samtycke. Inom modellen reflekterat samtycke har det sensuellt kroppsliga fått ökad betydelse, skriver Malmsten.

”Samarbetet försvåras givetvis om patienten saknar förmåga att uttrycka sig verbalt. Syftet med den här boken är att poängtera att det trots sådan oförmåga är möjligt att komma till ett samförstånd genom ett användande av kroppens övriga sätt att uttrycka sig. Sjuksköterskans reflektion och tolkning av patientens kroppsuttryck samt konkret beröring av hennes/hans kropp är möjliga sätt att kommunicera på i syfte att uppnå samförstånd. När orden tagit slut talar vi till varandra genom beröring.”²⁶

Begreppet våldtäkt

Några av recensenterna i mitt material hävdar att Alicia i filmen är utsatt för en våldtäkt. Vid tiden för filmens visande i Sverige gällde att det krävs att samlaget genomförs med hot eller våld för att det ska kunna dömas som våldtäkt. En kvinna i koma, som Alicia, kunde alltså juridiskt inte bli våldtagen (sett med svenska ögon). Däremot skulle hon kunna, enligt svensk lagtext, bli sexuellt utnyttjad. Den juridiska definitionen av våldtäkt löd vid tiden av filmens tillkomst så här i svensk lag:

”1§ Den som genom våld eller genom hot som innebär eller för den hotade framstår som trängande fara tvingar någon annan till samlag eller till annat sexuellt umgänge, (...) döms för våldtäkt till fängelse, lägst två och högst sex år. Med våld jämställs att försätta någon i vanmakt eller annat sådant tillstånd.”²⁷

Den här definitionen av våldtäkt kräver våld eller hot om våld eller tvång samt att kvinnan utsätts för ett samlag mot hennes vilja och att mannen har förstått att hon inte vill. Den som inte förmår säga ett nej, gå därifrån eller tydligt visa att hon inte vill kan juridiskt sett inte bli våldtagen. Det innebär att en kvinna som sover, som är mycket berusad eller som ligger i koma juridiskt sett inte kan bli våldtagen.

Stina Jeffner, som i sin avhandling *Liksom våldtäkt, typ*²⁸ har undersökt ungdomars förståelse av våldtäkt, placerar begreppet våldtäkt som en del i ett vidare sammanhang - sexualiserat våld. I hennes definition av sexualiserat våld ingår våldtäkt, kvinnomisshandel, sexuella övergrepp mot barn, prostitution och våldspornografi.

En teoretiker som Jeffner använder sig av är Liz Kelly. Kelly använder begreppet sexual violence och identifierar elva former av sexual violence; threat of violence, sexual harassment, pressure to have sex, sexual assault, obscene phone calls, coercive sex, domestic violence, sexual abuse, flashing, rape and incest.²⁹

²³ ibid sid 137.

²⁴ Kersti Malmsten *Reflective assent in basic care: a study in nursing ethics* Uppsala 1999.

²⁵ Malmsten 2001 sid 114.

²⁶ Malmsten 2001 sid 135.

²⁷ Sveriges rikes lag Gjövik 2002 Brottsbalken kapitel 6 paragraf 1.

²⁸ Jeffner 1998

²⁹ Liz Kelly *Surviving sexual violence* Minneapolis 1988. Citerad i Jeffner 1998 sid 250.

Samtliga av begreppen våldtäkt, sexualiserat våld och sexual violence förutsätter någon form av medveten mottagare. Någon som tvingas till samlag, någon som hotas med våld, någon som trakasseras, någon som tar upp telefonluren och lyssnar på de obscena telefonsamtalen.

Dessa definitioner av begreppen går därför inte att automatiskt överföra på mitt material. I mitt material förekommer inget våld, det är ingen som tvingas, ingen som hotas eller trakasseras. Det man skulle kunna kalla samlaget (vid förmodan att det inte var välkommet från Alicias sida) är sexuellt utnyttjande. I svensk lagstiftning stod det vid tiden för filmens premiär så här om sexuellt utnyttjande:

”3§ Den som förmår någon annan till sexuellt umgänge genom att allvarligt missbruka hans eller hennes beroendeställning döms för sexuellt utnyttjande till fängelse i högst två år. Detsamma gäller den som har sexuellt umgänge med någon annan genom att otillbörligt utnyttja att denna person befinner sig i vanmakt eller annat hjälplöst tillstånd eller lider av en psykisk störning.”³⁰

Våldtäktens omständigheter

Stina Jeffner har i den ovan nämnda avhandlingen undersökt ungdomars förståelse av våldtäkt. En av hennes centrala slutsatser är att det finns en mängd omständigheter som gör att en våldtäkt kan omförhandlas till att tolkas som något annat än våldtäkt.

Stina Jeffners informanter (både killar och tjejer) slår fast att det är våldtäkt när inte båda vill men killen genomför samlaget ändå. Men det visar sig att det finns en mängd omständigheter som sätter den här definitionen ur spel. Mellan ”bra sex som är sex som en del i romantisk kärlek” och ”våldtäkt som är allt som sker efter det att tjejen har sagt nej”, har Stina Jeffner identifierat ett förhandlingsutrymme som består av diverse omständigheter som gör det möjligt att förhandla med tolkningen av vad som är våldtäkt. De omständigheter som Jeffner har identifierat är

- 1: Sättet att säga nej på. Det måste vara ett klart och tydligt nej för att det ska kunna räknas som våldtäkt. Helst ska tjejen gå därifrån.
- 2: Kärlekens betydelse. Om våldtäkten sker inom en relation av romantisk kärlek så kan den omtolkas till något annat än våldtäkt. Stina Jeffner tror också att tjejen gör olika tolkningar av händelsen beroende av om hon är kär i killen eller inte.
- 3: Alkoholpåverkan. Om killen eller tjejen är berusad så är det en omständighet som kan påverka förståelsen av samlaget.
- 4: Föreställningar om ”horan”. Om det är en tjej som anses brukar ”lägga sig med” olika killar så är det orimligt att tro att hon inte skulle vilja just den gången just med honom.
- 5: ”Avvikande” killar. Föreställning om att fina killar inte våldtar och att de som våldtar kan göra det av en mängd olika orsaker; för att de inte mår bra, för att de vill straffa någon tjej, de kan ha haft en dålig barndom, eller så har de en allmän psykisk störning.
- 6: Konsekvenser för tjejen. Det är mer troligt att tjejen har varit med om en våldtäkt om hon mår väldigt dåligt efteråt än om hon inte skulle må dåligt av händelsen.

Metod

Jag kommer att göra en intern analys³¹ av *Tala med henne*. Det vill säga att jag väljer att betrakta filmen som ett fristående konstverk och tar inte hänsyn till omständigheterna kring vilka Almodóvar och hans produktionsbolag har skapat filmen. Detta gör jag medvetet i syfte att frigöra filmen från Almodóvars status som filmskapare.³² Om jag tar för stor hänsyn till att det är just Almodóvar som är filmregissör och hans tidigare framgångar så tror jag att det skulle kunna hämma min analys eftersom jag kunde bli påverkad av tidigare tolkningar av honom och hans filmer.

Form och innehåll

I det inledande referatet av filmen har jag återberättat endast en del av innehållet och ingenting om formen. Som jag skrev inledningsvis har jag alltid beskrivit filmen utifrån det här korta

³⁰ Sveriges rikets lag 2002 Brottsbalken kapitel 6 paragraf 3.

³¹ Joel Ohlsson *Att se film* Lund 1983 sid 143-144.

³² Läs mer om Almodóvar som filmskapare i kapitel tre.

innehållsreferatet för människor som inte har sett filmen. Reaktionen har varit entydiga. ”Det låter ju inte klokt. Det låter som ett övergrepp. Hur kan det tolkas som kärlek?”. Bland dem som har sett filmen har dock reaktionerna varit blandade. Det finns allt från de som har reagerat olika starkt på övergreppet. Till dem som inte har reagerat över det utan beskrivit filmen som en ”vacker film”.

Så som jag har återberättat filmen är också det vanliga, enligt filmvetaren Christian Metz. Han skriver att den filmkritik som publiceras i tidningarna ofta får kritik för att koncentrera sig på filmens innehåll och ignorera filmens ”form”³³. För att undersöka filmens form föreslår Metz att man tittar på bilder och deras disposition, uttalade ord, uppfattade ljud, personernas kläder, deras gester, deras ansiktsuttryck, eventuella symboler av psykoanalytiskt, socialt eller ideologiskt slag.

Den svenske filmvetaren Joel Ohlsson skriver att för att göra en analys av en films form måste man titta på denamerateknik som har använts. Man ska ställa sig frågor av typen Är någon typ av kamerainställning särskilt vanlig i några specifika berättelsesammanhang? Hur och när används hel- halv- respektive närbild. Filmas karaktärerna eller objekten i ögonhöjd eller grod- respektive fågelperspektiv? Är det täta klipp?³⁴

I kapitel tre gör jag ett utförligare innehållsreferat av filmen medan jag i närstudiet i kapitel fem koncentrerar mig på filmens form.

Närstudium

Jag skrev ner vad som hände i filmen och vad som visades på duken tills jag hade, vad jag trodde, ett manus som var återgivet exakt. Jag tog först bort ljudet vid några tittningar för att kunna koncentrera mig på bilden och handlingen. Sedan lade jag till ljudet. Efter det koncentrerade jag mig på musiken och färgerna vid några tittningar. Manuset blev mer och mer detaljerat. Sedan sållade jag ut viktiga scener och scener som verkade avgörande för beskrivningen av de olika karaktärerna. Vid olika tittningar koncentrerade jag mig på olika saker. Först – själva innehållet; handlingen och karaktärerna och så vidare. Sedan tittade jag på formen och ställde mig frågor enligt de föreslagna i avsnittet ovan. Därefter följde jag vid olika tittningar de tre olika blickarna; kamerans, karaktärernas och publikens. Vid en sån här närläsning av manuset hittade jag till exempel frågan om Alicias läppar och jag började studera exakt hur hennes läppar såg ut.

Efter några tittningar upptäckte jag emellertid att jag vid de första tittningarna hade fyllt i saker själv. Jag följde inte filmen så som den berättades utan jag fyllde i med nödvändig information som man egentligen fick reda på först senare. Jag upptäckte alltså att en teknik som Almodóvar använde i den här filmen, gick ut på att han först exponerade en detalj, ett föremål, ett ansikte eller en kroppsdel, för att först senare visa i vilket sammanhang föremålet befann sig.

Efter att jag hade skrivit ner ett manus, nu exakt återgivet, plockade jag från det ut delar eller scener till det jag kallade för analysmaterialet. Här utelämnade jag delar och scener som jag ansåg fungera mest som pedagogiska scener för att förklara handlingen för publiken, eller av annan anledning inte var intressant för mitt syfte. Ett exempel på en scen som jag helt uteslöt från mitt analysmaterial är en scen där Marco kommer till fängelset för att besöka Benigno. Marco har en längre dialog med receptionisten om besöksrutiner och besökstider. Möjligen kunde den här scenen vara intressant om man ville studera till exempel gestaltning av spanska fängelserutiner men scenen kunde inte tillföra något till min analys och jag tog därför bort den. Av liknande anledningar har jag exkluderat ett flertal scener från mitt analysmaterial.

Återstod gjorde det som jag alltså kallade analysmaterialet. Jag tittade återigen på filmen för att bekräfta att jag hade skrivit ner exakt vad filmduken visade i de olika scenerna. I mitt analysmaterial

³³ Christian Metz, ”Metodologiska förslag för filmanalys” i antologin *Filmteori, filmanalys: en antologi*. Red Jan Olsson, Lund 1981.

³⁴ Ohlsson 1983 sid 148-151.

ingår bland annat ett antal längre scener. Dessa är lårmassagescenen, glasduschscenen, balkongscenen, befruktningsscenen växlande med filmen i filmen.

Utifrån mitt analysmaterial gick jag sedan igenom mina forskningsfrågor och började besvara dem.

3. Material

Almodóvar – genusmedveten auteur?

Pedro Almodóvar är mycket populär såväl i Spanien som i Sverige och internationellt i övrigt. Han har gjort 15 långfilmer. Den första *Pepi, Luci och Bom* kom 1980. Han fick internationellt genombrott i och med filmen *Kvinnor på gränsen till nervsammanbrott* år 1988. De flesta av hans filmer före genombrottet skildrar homosexuell kärlek medan samtliga filmer efter genombrottet skildrar heterosexuell kärlek, åtminstone som huvudhistoria.

En Almodóvarfilm betraktas nästan som en egen genre och Almodóvar anses vara en så kallad auteur³⁵, alltså en regissör med en egen specifik stil, en självständig konstnär med full kontroll över sitt skapande³⁶. Han är känd för att göra melodramer men också för att blanda genrer. Han skapar blandningar, hybrider av komedi, thriller och melodram och kombinerar element från de olika genrererna. Oftast ligger en genre som bas, oftast en melodram. Så är till exempel *Bind mig, älska mig* från 1990, Almodóvars mest kontroversiella³⁷ film, en hybrid mellan erotisk komedi och pornografi. Flera av hans filmer är hybrider av en melodram och brottsfilm/thriller, till exempel *Köttets Lustar* (1997) och *Begärets lag* (1987). *Kika* (1993) är en annan film som är kontroversiell³⁸ och där Almodóvar har blandat genrer. Här blandar han melodram, brotts thriller och till och med parodi på dokumentär, i syfte att få fram en komedi³⁹.

Almodóvar betraktas också som en kvinnornas filmregissör, ”a women’s director”. Han anses gestalta ”starka kvinnor”, vara en ”kvinnoskildrare”⁴⁰ och han har ofta ”kvinnor i centrum”. På grund av det samt att hans filmer ofta handlar om hetero/homosexualitet och queer gör att han ofta anses göra feministiska filmer eller vara ”genusmedveten”, som journalisten Ingrid Elam skriver i en krönika i Göteborgs-Posten.

”Ingen kan heller ha något att invända mot Almodóvars genusmedvetenhet. Han ställer alla könsroller på huvudet i en ibland farsartad drift med invanda föreställningar om kvinnlig eftergivenhet och manligt beteende.”⁴¹

Förutom att Ingrid Elam skriver att Almodóvar är genusmedveten så gör hon det på ett särskilt sätt, som om hon försvarar hans intentioner mot ett förväntat angrepp. Det är också symptomatiskt för de texter som jag har hittat om Almodóvar. Jag har inte hittat någon explicit och uttalad kritik mot Almodóvars eventuellt misogynia filmer. Däremot en mängd försvarstal mot en sådan förmodad kritik.

Mark Allinson (lektor i Spanska studier på universitet i London) skriver i ett verk från 2001 som behandlar Almodóvar att Almodóvar inte är misogyn men knappast heller feminist. Han nämner flera motargumenten mot att Almodóvar skulle vara misogynist, bland annat att den spanske auteuren sätter kvinnor i centrum, skildrar kvinnlig solidaritet och att filmerna är satiriska och parodierar genus bland annat genom medverkan av transvestiter och transsexuella.

”Far from the machista men and passive women of Spain’s mythical, reactionary past, Almodóvar, for better or for worse, places strong females centre-stage and brutally demolishes weak male characters.”⁴²

³⁵ Auteurbegreppet dök upp under 1950-talet. Andersson och Hedling hävdar att detta har varit det dominerande sättet att betrakta film under efterkrigstiden. En anledning till detta, menar de, kan vara att filmvetenskapen velat förhöja sin status och koncentrerat sig på enskilda filmkonstnärer istället för att studera film som massmedium eller bransch. Lars Gustaf Andersson och Erik Hedling *Filmanalys. En introduktion*. Lund 1999 sid 65.

³⁶ Almodóvar har sitt eget produktionsbolag, El Deseo, där han arbetar tätt tillsammans bland annat med sin bror. Pedro Almodóvar skriver manus, regisserar och klipper själv sina filmer.

³⁷ Filmen fick en så kallad X-märkning i USA, en märkning som annars bara ges till hårdpornografiska filmer. Allinson 2001 sid 151 samt Smith 1994 sid 117.

³⁸ Filmen innehåller en våldtäktsscenen som spelas upp som en fars. Allinson kallar den för den ”minst lyckade scenen” i Almodóvars produktion. Allinson 2001 sid 77.

³⁹ Ibid sid 133.

⁴⁰ Joakim Rindå ”Handlingskraft i höga klackar” i *Tidskriften Bang* nr 3 Stockholm 2000.

⁴¹ Ingrid Elam GP 4 januari 2003.

Samtidigt konstaterar han att Almodóvar ofta blir ifrågasatt.

”At the same time, he is accused of being politically incorrect in representing sexual difference, violence, even rape, in an off-hand or humorous manner.”⁴³

Kathleen M. Vernon och Barbara Morris (amerikanska forskare i spansk litteratur och film) har ett liknande resonemang och skriver att trots att Almodóvar skildrar feminister med satir och trots att han vid flera tillfällen skildrar våld mot kvinnor som komedi så handlar hans filmer ofta om vänskap mellan kvinnor.

”Despite the director’s satiric asides regarding militant feminists (recall the unsympathetic feminist lawyer of *Women of the Verge*), and more disturbing – although couched in comic terms– the recurring scenes of violence toward women, his films reveal a general feminization of culture. A number of Almodóvars films resolve with scenes portraying friendship between women.”⁴⁴

Den här motsägelsefullheten i tolkningen av Almodóvars filmer märks inte minst i artiklar och texter om hans genombrottsfilm. Den väcker så motsägelsefulla frågor som är det en sexistisk komedi eller en historia om emancipation från manschauvinism:

”Is Pedro Almodóvar’s *Women on the Verge of a Nervous Breakdown* a sexist comedy about hysterical women or a story of liberation from machismo? Should our nerves jangle with Almodóvar’s stereotypical treatment of women? Or, may we celebrate the happy ending and laugh with this comic film from Spain?”⁴⁵

Florence Redding Jessup svarar själv på frågan och slår senare i samma artikel fast att ”Almodóvar is a feminist...” och att filmen handlar om kvinnors emancipation.

Mycket av synpunkten att Almodóvar är en genusmedveten auteur utgår från det faktum att hans filmer ofta handlar om kvinnor⁴⁶. Endast i ett fåtal fall i hans produktion fokuserar berättelsen på män och han har istället gjort flera filmer med kvinnor i centrum men även Paul-Julian Smith upprepar det som vi vid det här laget nu vet; att trots det så har Almodóvar blivit kritiserad bland annat för misogyni, för att förnedra och göra kvinnor till fetisch.⁴⁷

Den svenske filmvetaren Joakim Rindå gör en annan intressant betraktelse kring Almodóvars filmer. I Almodóvar’s filmer finns bara kvinnor och män, skriver han. Inget mitt emellan. I de flesta filmer skildras transvestiter och transsexuella, men aldrig det androgyna. Kvinnorna, vare sig de är kvinnor eller män biologiskt, är alltid mycket feminina med feminina attribut i form av färgsprakande kläder, urringade blusar och högklackade skor.⁴⁸

Och medan kritikerna fortsätter att bedöma Almodóvars filmer och hans intentioner säger Pedro Almodóvar själv:

”mina filmer kommer alltid att motsäga varandra. Jag har inga förpliktelser till någon, inte ens till publiken.”⁴⁹

⁴² Allinson 2001 sid 5.

⁴³ Ibid

⁴⁴ Kathleen M Vernon & Barbara Morris *Post-Franco, Postmodern. The films of Pedro Almodóvar* Westport 1995 sid 162.

⁴⁵ Florence Redding Jessup ”Women of the nerve of a nervous breakdown: sexism or emancipation from machismo?” i *Look who’s laughing. Gender and comedy* Langhorne Pa 1994 sid 299.

⁴⁶ Jämför med en genomgång av filmutbudet 1996 i Sverige som visade att endast 17 procent av huvudrollsinnehavarna var kvinnor. Lindell 2004 sid 120.

⁴⁷ Smith 1994 sid 2.

⁴⁸ Rindå. 2000.

⁴⁹ Rob Stone *Spanish cinema* Harlow 2002 sid 129.

Filmen

Filmen *Tala med henne* utspelar sig i Spanien, under sommartid. Den växlar mellan nutid och dåtid. Den följer inte någon kronologisk tidsmässig linje utan börjar så att säga mitt i handlingen. Utifrån mitten ska vi först en tur till dåtid för att få veta hur karaktärerna har hamnat där de befinner sig. Sedan fortsätter filmen i framtiden, men fortsätter att växla med tillbakablickar till dåtid. Filmen visar också två slags parbildningar parallellt; Benigno och Alicia samt Lydia och Marco. Den första scenen visar emellertid Marco och Benigno som slumpmässigt har hamnat brevid varandra i egenskap av publik på en dansföreställning.

Filmen är mycket dramatisk trots att den faktiskt visar få dramatiska händelser. Vi får visserligen se den tjuvfäktning då Lydia stängas av en tjur och skadas så allvarligt att hon hamnar i koma. Men vi får inte se den bilolycka som Alicia är med om och som gör att hon hamnar i koma. Inte heller samlaget som hon är med om i komatillstånd. Ingenting från förlossningen och det dödfödda barnet. Inte när Alicia vaknar upp från koman. Inte Benignos självmord. Inte heller när Marco dödar en orm. Han hittar ett verktyg och kameran filmar honom ner till midjan där han står och slår mot något i golvet. Sedan kommer han ut med ormen i en påse. Vi får reda på att allt detta har hänt genom att få det återberättat av människor och framförallt genom deras reaktioner.

Det att man så att säga får nyckeln till filmens handling allt eftersom påminner om Almodóvars klippteknik i den här filmen. Scenerna börjar ofta med att man får se en detalj. Allt eftersom visas mer och mer och till slut får man se kontexten som detaljen befinner sig i.

Genremässigt har *Tala med henne* stora likheter med en melodram, men också med en thriller. Tittaren får bitvis information och kan själv genom vissa ledtrådar, som att Alicias bröst växer, att magen blir svullen, att Benigno är väldigt nära sin patient, räkna ut vilket brott det är han kommer att bli anklagad för. Det finns dessutom komiska poänger i filmen. Men det hela byggs upp med spänning.

För att filmen ska bli begriplig så fort som möjligt för läsaren frångår jag i det här avsnittet filmen i många fall och beskriver händelseförloppet istället för att exakt följa Almodóvars klippteknik. Flera av scenerna går jag senare i analysdelen igenom exakt och mer noggrant.

Titelbilden är en röd ridå med filmtiteln ovanpå. Ridån går långsamt upp och visar en kvinna i vitt nattlinne. Det är en dansföreställning och två kvinnor i vitt nattlinne rör sig över scenen som är ett kalt grått rum. De blundar och verkar ha det smärtsamt samtidigt som de verkar vara omedvetna om omgivningen. De dunkar sina kroppar mot väggen. Faller. Kvinnorna springer rätt över scenen, obekymrade eller omedvetna av hindren i vägen, i form av stolar och bord. En man i svart kostym följer varje rörelse som kvinnorna gör och kastar sig framför dem för att knuffa bort stolarna. Växelvis filmar kameran mellan scenen och två män som sitter i salongen, bland publiken. Den ene är mycket rörd och tittar koncentrerat mot scenen. Han faller en tår. Den man som sitter brevid visar ett ansiktsuttryck som tyder på att han inte förstår innebörden och symboliken framme på scenen. Han sneglar på mannen brevid som gråter. De båda männen är Benigno och Marco. Musiken från dansföreställningen ligger i bakgrunden när filmduken går över till att visa en av de här både männen (Benigno) när han masserar en hand. Det är på sjukhuset och Benigno som har på sig vita sjuksköterskekläder gör manikyr på en kvinna som ligger orörlig och med slutna ögon i en sjukhussäng. Det är Alicia. Under tiden som Benigno pysslar med hennes händer och naglar berättar han för den sovande kvinnan om den dansföreställning han var på kvällen innan. Kameran filmar Alicias ansikte i profil i närbild. Hon har slutna ögon men ser nästan ut att le. Benigno visar också upp en plansch med autograf av den kända koreografen Pina Bausch. Nästa scen inleds med en närbild på Alicias bröst och fötter. Sedan får man se fyra händer som under tystnad tvättar och skrubbar den sovande Alicia. Det är Benigno och hans kvinnliga kollega Rosa. De böjer upp Alicias ben, tittar in i hennes underliv och konstaterar att hon har fått mens. Sedan följer ytterligare några scener i sjukhusmiljö då kameran bland annat filmar Alicia där hon ligger nerbäddad i sin säng, nytvättad och ren i vitt nattlinne. Publiken får också se en ordväxling mellan Benigno och Rosa som handlar om att Rosa har blivit lämnad av sin man och måste ta hand om barnen. Benigno lovar att ta hennes pass och säger till Rosa att hon ju inte kan hjälpa detta.

Efter detta byter berättelsen fokus och publiken får lära känna journalisten Marco och tjurfäkterskan Lydia. Kapiteltiteln är "Lydia och Marco" och de båda möts eftersom Marco vill skriva ett reportage om henne. Detta avslutar den första akten (enligt textmanuskriptet).

Så klipps det över till Benigno igen. Vi får följa honom där han vaknar i sin säng, tar sig till jobbet och in till Alicias rum. Där håller Rosa och en kvinnlig kollega på att tvätta håret på Alicia. Benigno tar över. "Klipp det kort. Det är mer praktiskt" säger den ena sköterskan. Men Benigno invänder. "Vi klipper det likadant som när hon kom hit, ifall hon vaknar⁵⁰".

Sedan återgår berättelsen till Lydia och Marco som inleder en kärleksrelation. Därpå följer kapiteltiteln "Flera månader senare" och Lydia och Marco är på väg till en tjurfäktning under vilken Lydia själv blir skadad, fördd till sjukhus och hamnar i koma. Här visar filmen bland annat några vackra scener som ligger utanför ramberättelsen. Bland annat en man som filmas ovanifrån simmandes i en himmelsblå pool. Några veckor senare är Marco på besök på sjukhuset. Akt tre inleds med att Marco går i korridoren och råkar passera det rum där Alicia ligger. Han kikar in i rummet och på sängen ligger Alicia naken med ett skycke över höften, vänd mot betraktaren med ena armen slängd över huvudet. Benigno som är inne i Alicias rum lägger märke till Marco och ropar in honom. Marco och Benigno småpratar om Alicia och Benigno kommer på att det var Marco som satt brevid honom under dansföreställningen och samtalet är inledningen på en vänskapsrelation mellan de båda männen. Från Marcos ögon filmar kameran över rummet och vi får se att det bland annat ligger en bok på nattduksbordet. Marco går och istället kommer Alicias pappa på besök. Men han vill inte prata med eller om Alicia utan istället om det samtal som han i egenskap av psykiatriker har haft med Benigno. Under tiden tittar han smått misstänksamt mot Benignos massage av Alicias lår, vilket Benigno inte lägger märke till utan fortsätter massagen obekymrat och svarar på psykiatrikerens frågor om sin sexuella läggning.

I nästa scen sitter Benigno, Alicia och Alicias danslärarinna Katarina ute på balkongen. Danslärarinnan berättar inlevelsefullt för den sovande Alicia om sin senaste uppsättning. Samtidigt sitter Marco borta vid Lydias balkong och tittar på dem. När danslärarinnan går spelas kuslig musik och samtidigt visas kapiteltiteln "Alicia och Benigno". Marco kommer in till Alicias rum och frågar vem danslärarinnan var. "Alicia var hennes elev och Katarina älskar henne som en dotter" säger Benigno. Benigno börjar berätta samtidigt som kapiteltiteln "4 år tidigare" visas och så börjar historien rullas upp från början.

Kameran filmar in i en byggnad. Där inne tränar Alicia balett tillsammans med en grupp andra elever. Från sitt fönster tvärs över gatan står Benigno och tittar ner och in i balettsalen. En kvinnoröst ropar på honom "Nu har du stått i fönstret en halvtimme Benigno". "Jag kommer, mamma" svarar Benigno. Så klipps det till svart ruta och scenen därefter visar Benigno där han återigen står i fönstret och tittar på Alicia. Han ser henne nere på gatan kyssa och krama några vänner adjö och så strosar hon iväg. Men hon tappar plånboken och det ser Benigno som i sina tofflor rusar ner på gatan, plockar upp plånboken och springer efter Alicia. Hon blir först rädd och skyndar på stegen, men det gör han också och då tvärstannar hon och frågar om han följer efter henne. "Nej. Jo förresten" säger Benigno. När hon ser den framräckta plånboken blir hon glad och ändrar sin attityd mot Benigno. Han frågar om han får följa henne hem och under promenaden berättar hon babblande om hur mycket hon älskar dans och stumfilm. När Alicia har försvunnit in i porten springer Benigno efter henne och får genom namnskyltarna i porten reda på att hennes pappa är psykiatriker. Senare ringer han till mottagningen och bokar en tid.

Efter några scener där bland annat en visar Benigno hur han går omkring på sin balkong och vattnar blommorna visar filmen hur Benigno sitter inne i Alicias lägenhet med hennes pappa psykiatrikern och försöker hitta på samtalsämnen. Man hör honom berätta för Marco "Jag ville bara träffa Alicia igen men jag passade på att berätta att jag saknade min mamma". Under samtalet med psykiatrikern

⁵⁰ Översättning av Charlotte Rieback, enligt textmanus från Sandrews.

berättar Benigno att han inte har gjort något de senaste 15 åren förutom att ta hand om sin mamma. Under tiden har han studerat till sjukskötare. Men, berättar han, han har läst till skönhetsterapeut, kosmetolog och frisör också "...fast per korrespondens". Han berättar att pappan har gift om sig i Sverige och de har ingen kontakt. Att han plågas av ensamheten. Och att han inte har haft något sexuellt förhållande med en kvinna – eller en man. När han går ut från mottagningsrummet kikar han sig omkring i lägenhetens hall samtidigt som det hörs duschljud någonstans ifrån. Han går in i hallen och man får se duschen längst ner som skiljs från hallen bara genom en nästan genomskinlig glasvägg. Kameran filmar Benigno som går in i hallen i riktning mot duschen. En kvinna skymtas i duschen. Hon är naken och filmas i profil. Hon sträcker på sig och har händerna i håret. Benigno tittar inte in i duschen, utan på tavlorna som hänger i hallen. Han går förbi duschen, hittar en dörr där det står Alicia med barnsliga bokstäver och går in i Alicias rum. Rummet har till motsats från hallen en varm atmosfär med varmt gula väggar. Den musik som spelas är ljus och behaglig. Kameran glider över rummet och visar kläder som ligger på sängen, affischer på dansare, foton, en bok på nattduksbordet (som visar sig vara den samma som ligger på nattduksbordet vid Alicias sjukhussäng). Benigno lämnar rummet och stänger dörren och färgerna blir återigen grå och dystra. Så stöter han ihop med Alicia som precis har kommit ur duschen och är på väg till sitt rum. Hon blir rädd och virar handduken tätare omkring sig. "Vad gör du här?" frågar hon förskräckt. "Jag skulle just gå. Jag ville bara träffa dig. Men jag är ofarlig" säger Benigno och går därifrån.

I nästa scen, som inleder akt fyra, filmas först Benigno som står vid sitt fönster och tittar in i Alicias träningslokal. Lokalen filmas sedan inifrån och man får se gruppen träna men Alicia är inte där. En kvinna kommer in och meddelar danslärarinnan något som gör att hon får bråttom ut och lämnar lokalen. Meddelandet hon fick var troligtvis att Alicia hade råkat ut för en bilolycka och hamnat på sjukhus. "Nästa gång jag såg henne var här" berättar Benigno för Marco inne på sjukhuset samtidigt som han masserar Alicias ansikte. Han berättar för Marco att Alicia hade varit med om en bilolycka, hamnat i koma och har legat på sjukhuset i fyra år. Benigno och Rosa har haft hand om henne sedan dess. "De här fyra åren har varit mitt livs rikaste. Att få ta hand om Alicia, göra det hon tyckte om" säger Benigno som numera brukar gå på dansföreställningar och stumfilm och sen berätta om det för Alicia. Marco har svårare att hitta en tillfredsställande position och berättar för Benigno att han inte ens kan röra vid Lydia och att han känner sig som ett kräk för det. "Tala med henne", säger Benigno, vilket är repliken som har gett filmen dess titel. Benigno vet hur man ska göra. "Kvinnans hjärna är ett mysterium, särskilt i det här tillståndet. Man måste bry sig om kvinnor, prata med dem, visa omtänksamhet. Smeka dem, komma ihåg att de finns, att de lever och är viktiga för oss".

Nästa scen visar tre kvinnliga sjuksköterskor i lunchrummet. De diskuterar Marcos och Benignos vänskap och spekulerar i huruvida Benigno är homosexuell eller inte. "Jag gillade inte att han var så intim med patienterna men dr Vega lugnade mig och sa att Benigno gillar killar" säger den ena sjuksköterskan.

Nästa scen utspelas inne i Lydias rum. Marco är där och Benigno kommer in och frågar om han ska med och titta på en stumfilm. Men Benigno får gå ensam.

Sedan klipps det till framsidan på en biograf som visar Amante menguante – Älskaren som krympte. Sedan blir det ett klipp och filmen visar sjukhuset utifrån. Sedan en bild på Benigno och så en bild på den sovande Alicia. Vi får se händer som knyter upp hennes nattlinne och en bild på Alicias axlar. Kameran är placerad bakom Alicias huvud när Benigno drar ner hennes nattlinne och hennes överkropp blottas. Benigno blir genast "upprörd" och täcker för kroppen med nattlinnet igen. Han sätter sig ner och börjar istället att berätta om gårdagens film samtidigt som han masserar hennes händer. Kameran filmar Alicia i profil där hon ligger orörlig, med nattlinnet slarvigt över sig och med öppna läppar.

Sedan klipps det direkt till stumfilmen. Hela bioduken täcks av en stumfilm med följande handling: En vetenskapskvinna har uppfunnit ett nytt medel som gör att saker krymper. Hennes man vill visa att han är orädd och osjälvisk och sväljer dramatiskt drycken. Han krymper mer och mer och blir till slut stor som en tumme.

Sedan följer ett klipp och filmen visar när Alicias nattlinne dras av överkroppen och Benigno börjar massera partiet mellan Alicias midja, mage och höfter.

Klipp igen till stumfilmen. Hustrun åker till Madrid för att hälsa på maken som har flytt eftersom han har blivit så liten. När hustrun sover drar han av henne täcket. Hon ligger orörlig och i likställning. Maken klättrar upp på hennes kropp och åker rutschbana ner för hennes bröst. Han undersöker kroppen som om han har sett den för första gången. Han upptäcker könshåren och promenerar på hustruns mage ner till hennes kön. Hon ligger nu på rygg med benen uppe (på samma sätt som Alicia låg när de tvättade hennes underliv) och ett underliv gjort av tyg och skumgummi täcker hela filmduken. Maken går ner mellan hennes ben och sticker in sin hand i hennes underliv. Drar ut den och upptäcker att den är kladdig. Närbild på hustrun som njuter. Han drar av sig kläderna och kliver med hela sin kropp in i hennes underliv. Hon vänder och vrider på sig, biter sig i läppen och får orgasm. Närbild på hennes ansikte. Sedan klipps det direkt till en närbild på Alicias ansikte. Och så en helbild på Benigno som masserar Alicias lår. Närbild på Alicias ansikte igen, men nu lite längre ifrån. Nästa bild visar en röd vätska som blandar upp sig i gul.

Kapitel titeln är sedan "En månad senare" och kapitel bilden bakom är en lummig skog. Det är dels en scen då Marco och Benigno står utomhus bakom "sin" respektive kvinna som sitter på varsin stol. Dels en återblick med Marco och Lydia då de besökte ett bröllop. Efter dessa återblickar, som avslutar akt fyra, följer en scen då Marco så att säga lämnar Lydia och går in till Alicias rum. Han sätter sig brevid henne och berättar att han är ensam igen. Alicia ligger vid detta tillfälle i sängen, med naken överkropp och lakan över sig som når upp till höfterna. Benigno kommer in och drar lakanet över Alicias kropp. "Erkänn att du tittade på hennes bröst" säger Benigno och Marco svarar "Svårt att undvika, de blir allt större". Den kvinnliga kollegan Rosa kommer in och frågar Benigno om Alicia har fått sin mens än. De tvättar hennes underliv och Rosa konstaterar att Alicia ser svullen ut över magen.

Efter det berättar Marco för Benigno i lunchrummet att han inte får träffa Alicia. "De tar prover, men jag får inte heller veta vad det är", säger Benigno. De lämnar sjukhuset tillsammans och Benigno berättar för Marco att han vill gifta sig med Alicia. De sitter i Marcos bil medan sjukhusdirektörens röst hörs. "Alicia Roncero har blivit våldtagen och är gravid". Kameran filmar halvbild på Benigno.

I nästa scen fortsätter sjukhusdirektören "Pappan vet inget än, för först ska ni tala om för mig vem som har varit ett sånt svin" och tittar sig runt kring konferensbordet, där bland annat Rosa och Benigno sitter. Efter en utfrågning erkänner Benigno att det är han som har fyllt i felaktiga uppgifter i Alicias journal angående hennes mens. Sjukhusdirektören förstår nu också att det är Benigno som är den som har de flesta passen eftersom nattsjuksköterskan Matilde måste ta hand om sina barn om natten. "Ska dr Roncero få höra att den här idioten passar dottern dygnet om" utbrister han. "Benigno, inser du att du har blivit den huvudmisstänkte?" frågar avdelningschefen.

I nästa scen sitter Marco på en strand och läser i tidningen om Lydias död. Samtidigt visas kapitel titeln "Jordanien åtta månader senare". Han ringer genast till sjukhuset och får bekräftat att hon har dött. Han får då också veta att Benigno sitter i fängelse och att han misstänks ha våldtagit Alicia.

Marco skyndar sig hem till Spanien och åker till fängelset i Madrid. Men han får inte träffa Benigno utan bara lämna sitt telefonnummer. Benigno ringer upp så fort han kan och de bestämmer en mötesdag. "Dr Vega har berättat allt. Hur kunde du göra något sådant!" säger Marco. "Du har väl inte kommit hit för att skälla?" svarar Benigno. När de möts i fängelset blir Benigno så lättad att han gråter. Framförallt vill han ha information om Alicia, om hon lever, om hon har fött barnet. Det värsta i fängelset är, säger han, "att inte få träffa Alicia.". De bestämmer också att Marco tills vidare ska få hyra Benignos lägenhet.

Akt sex inleds med att Marco går in i Benignos lägenhet och ser bland annat ett stort foto på den sovande Alicia. Han öppnar balkongen och tittar in i danssalen, precis som Benigno tidigare har gjort.

Plötsligt ser han Alicia sittande på stol inne i lokalen. Hon är vaken och vid medvetande. Marco ryggar tillbaka, stänger snabbt balkongdörren och gömmer sig bakom gardinen.

Sedan åker Marco till Benignos advokat och säger att "Benigno borde få veta att Alicia vaknat!". Marco kan inte ljuga säger han och de enas om att advokaten istället ska säga att Alicia ligger i koma och att barnet dog.

Sedan åker Marco till fängelset för att möta Benigno. Han sitter ensam i ett av alla tomma besöksbåsen. Benigno är ledsen men visar omsorg om Marco och vill att han ska dricka varm mjölk så att han inte blir förkyld. Benigno berättar att advokaten har berättat allt. "Jag ligger illa till, eller hur?" Och efter att Marco har svarat jakande fortsätter han. "Alicia tog i alla fall inte skada av förlossningen. Det är det enda som ger mig hopp och tröst". Han säger också att han skulle vilja ge Marco en kram. "Men då måste jag be om ett besöksrum." Hans sista ord under det mötet är "Jag har kramat så få människor i mitt liv".

Tillbaka i lägenheten. Marco har precis vaknat och sätter på mobiltelefonen. Han får ett meddelande och Benignos röst hörs. Han säger farväl. "Jag vill inte leva i en värld utan Alicia". Marco rusar ner för trapporna och får tag i en taxi. Musiken är dramatisk och det hörs hjärtslag. Han springer in i sjukhuset men där är han redan väntad. Han får ett brev i handen. Han står mitt i rummet och gråter med brevet i handen. Benignos röst hörs igen och han säger "Jag hoppas jag tagit tillräckligt mycket för att hamna i koma och återförenas med henne" och så tar han farväl av Marco som han skriver är hans ende vän.

I nästa scen står Marco vid Benignos grav. "Alicia lever. Du väckte henne" säger han mot graven. "Jag skyndade mig till fängelset för att tala om det för dig, men det var för sent."

I den sista och avslutande scenen filmas först Alicias ansikte och sedan filmar kameran från Alicias håll upp mot en dansscen men också Marcos nacke eftersom han sitter framför henne. Senare i pausen frågar Alicia honom om han mår bra. Danslärarinnan kommer och leder Alicia tillbaka in i salongen. Tillbaka i salongen vänder sig Marco om och Alicia ler mot honom. Kapiteltiteln visar "Alicia och Marco".

Finalen visar dansföreställningen som nu både Alicia, danslärarinnan och Marco är på.

4. Mottagandet av filmen

Filmen släpptes i Almodóvars hemland Spanien⁵¹ i mars 2002 och kom till Sverige under tidig höst 2002. I internationella sammanhang blev filmen rikligt belönad med priser. Under Oscarsgalan i USA, mars 2003, vann Almodóvar Oscarsstatyetten för bästa manus. Även i europeiska sammanhang blev filmen väl mottagen. På europeiska filmgalan i december 2002 vann filmen inte mindre än fyra priser. Tre priser för bästa film, bästa regi och bästa manus. Dessutom vann filmen Publikens pris för bästa film.⁵²

På premiärdagen i Sverige den 27 september 2002 publicerades recensioner av filmen i alla de stora svenska tidningar inom dagspressen; *Svenska dagbladet* (SvD), *Expressen*, *Dagens Nyheter* (DN), *Aftonbladet*, *GP* och *Sydsvenska dagbladet*. Dessa ingår i mitt källmaterial. Dessutom har jag kommit över ytterligare två recensioner; *Borås tidning* ett halvår senare, och Helsingforsbaserade *Hufvudstadsbladet* i oktober 2002. I oktober publicerade också *Expressen* en krönika av Peter O Nilsson som skrev både om filmen och den svenska kritikerkåren. Dessförinnan hade Jenny Enarsson för den feministiska webbtidskriften *www.minou.se* skrivit en krönika om filmen och mottagandet av den. Ett halvår senare skrev Ingrid Elam en krönika i *GP* om filmen som hon jämförde med ytterligare två filmer; *Breaking the waves* av Lars von Trier samt den danska Susanne Biers film *Älskar dig för evigt*. I mitt källmaterial ingår också *Svenska Dagbladets* och *Dagens Nyheter*s rapportering från European Film Awards i Rom i december 2002. Från tre källor har jag dessutom citat från Almodóvar själv där han kommenterar filmen. Dessa är en intervju med *GP*s journalist Karin Lindstedt i oktober 2002, en artikel i *DN* från mars 2002 och till sist de inspelade intervjuerna med alla skådespelarna och Almodóvar själv på DVD i anslutning till filmen.

Med få undantag har den svenska kritikerkåren varit överens om att filmen är storslagen. Inte storslagen som den tidigare *Allt om min mamma*. Men tillräckligt storslagen. Och alla är överens om att den är annorlunda jämfört med Almodóvars tidigare filmer. Den anses vara mer lågmäld än tidigare verk. *Sydsvenska dagbladets* recensent skriver ”Tårar är inget ovanligt i Almodóvars melodramatiska värld och aldrig tidigare har de flödat så ymnigt som här, på filmduken lika väl i salongen, tro mig. De har heller aldrig getts en så ren, nedtonad och stram inramning som denna gång. Borta är den tidigare ofta grälla, bjärta färgskalan och inflytandet från reklamens sfär, något som brukar understryka melodramens karaktär i Almodóvars tappning. I stället vittnar den sparsmakade, vackra stilen om dramats allvar, där ensamhet, sorg och längtan utgör huvudstråken”.⁵³ Även Peter O Nilsson håller med om att stilen är förändrad. ”Almodóvar har även tonat ner sig själv, tänker jag. Från Köttets lustar sker en sakta uttunning av det färgstarka, visuellt anslående”.⁵⁴ Kritikerkåren är också överens om att skådespelarinsatserna är fantastiska, med särskild betoning på Javier Camara i rollen som Benigno. Även Geraldine Chaplin får beröm för sin insats som sträng och passionerad balettlärare.

När det gäller kritikerkårens tolkning av filmen så menar de flesta att den handlar om ensamhet. Och om ordet som vapen mot ensamheten. ”...en stundom nästan asketiskt ren film om känslotillstånd. Om ordet och kommunikationen men också om tystnaden, stillheten och kroppens ’värtalighet’”.⁵⁵ *Expressens* recensent skriver ”Ordet som tröst – ett vapen mot en värld av ensamhet, sjukdom, död och galenskap”.⁵⁶ Och *Dagens Nyheter*: ”En hyllning till berättandets helande kraft, talet som motgift mot ensamhet och kärleksbrist”.⁵⁷

⁵¹ I Spanien fick Almodóvar kritik för att vara en djurplågåre. Till följd av inspelningarna av scenerna med tjurfäkterskan dog nämligen fyra tjurar, antagligen i syftet att få bra bilder och scener. Filmen anmälades till miljödepartementet av Madrids djurrättsförening. (Pressens Mediaservice 020709)

⁵² Jennifer Wegerup (*Expressen* 021208)

⁵³ Annika Gustafsson (*Sydsvenska dagbladet* 020927)

⁵⁴ Peter O Nilsson (*Expressen* 021012)

⁵⁵ Hans Sundström (*Hufvudstadsbladet* 021011)

⁵⁶ Mats Bråstedt (*Expressen* 020927)

⁵⁷ Helena Lindblad (*DN* 020927)

Några av recensenterna skriver explicit att filmen är en kärleksfilm. Karin Lindstedt på *Aftonbladet* kallar till exempel filmen för en ”annorlunda kärleksfilm”.⁵⁸ De flesta skriver om hur Benigno ”ömt/kärleksfullt vårdar” Alicia. *Aftonbladets* premiärrecensent tolkar filmen som att den handlar om ”Kärlek och svartsjuka, av älskandes behov av att kontrollera.”⁵⁹ Ingrid Elam på *GP* menar att den, liksom *Breaking the waves* och *Älskar dig för evigt*, handlar om ”hur långt kärleken räcker när lust förbyts i nöd.”⁶⁰ Monika Tunbäck-Hansson beskriver Benignos omsorger mycket romantiskt. ”Sjuksköterskan Benigno hade beundrat henne länge på avstånd, den vackra, unga dansösen, (...). Och han vårdar henne under månader, kärleksfullt, omtänksamt, (...). Han talar med Alicia om allt, läser hennes tigande tankar, för en dialog i monologens form.”⁶¹ Också *Svenska dagbladets* recensent beskriver filmen som en kärleksfilm. ”Alla Almodóvars filmer har samma ämne – kärlek med förhinder – längtan efter och oförmågan till. Men som han lyckas variera sitt tema! (...) Därför blir man totalt uppslukad de knappa två timmar som Tala med henne pågår”.⁶²

De flesta av recensenterna beskriver enbart Benignos kärlek till/besatthet av Alicia men några av dem tolkar in en slags relation mellan Benigno och Alicia, trots att de faktiskt inte känner varandra. Monika Tunbäck-Hansson skriver till exempel ”Förstås ligger det något djupt symboliskt i att kvinnorna de älskar inte längre talar. Som om kärlekens dialog inte var möjlig, som om kvinnan var onåbar”.⁶³

När det gäller övergreppet mot Alicia så skriver recensenterna om det i samma omfattning som det visas på filmen, det vill säga väldigt lite. Precis som filmen själv så gör recensenterna omskrivningar för det samlag som äger rum. *Sydsvenska dagbladet* skriver till exempel: ”Det är svårt att skriva om Tala med henne utan att avslöja för mycket om en handling som onekligen väcker frågor.”⁶⁴ Recensenten går efter det vidare med en beskrivning av stumfilmen i filmen och hon lämnar frågan som väcks; vilka frågor är det som filmen väcker? Andra recensenter skriver till exempel ”En annan gång berättas i komisk metaforisk form något som filmen inte vill visa explicit.”⁶⁵ Och *Aftonbladet*: ”Han heter Benigno och är en hygglig typ. Efter ett tag förstår vi att hans passion har andra sidor också.”⁶⁶ *Svenska dagbladet* skriver: ”..., en typisk Almodóvar-melodram som kanske har vissa etiska problem...”⁶⁷ Och till sist *Hufvudstadsbladet*: ”I det ena fallet sker slutligen ett mirakel men i en för Almodóvar typiskt tillspetsad form”.⁶⁸ Några av recensenterna berör inte frågan om övergreppet överhuvudtaget.⁶⁹

Dagens Nyheter och *Borås tidnings* recensenter är några av de få som explicit skriver att Alicia har varit utsatt för ett övergrepp. Helena Lindblad på *DN* skriver: ”Biobesöket utlöser något hos Benigno som får förödande konsekvenser för hans relation till omvärlden. Tala med henne är kanske Almodóvars mest religiösa film. Madonnifieringen och mirakeltron utgör själva fundamentet. (...) han gestaltar ett övergrepp på Alicia som får en oväntad religiös legitimitet – och som därför känns minst sagt dubiös. En slags patriarkal eftergift som man kanske inte väntade sig av just Almodóvar. (...) Men, trots den reservationen, är det omöjligt att inte rekommendera Tala med henne till vem som helst.”⁷⁰ Roland Johansson på *Borås tidning* skriver så här om övergreppet: ”...dess grundläggande slutproblem är egentligen en alldeles förfärlig historia. Den yttre handlingen visar en skadad kvinna som ligger i koma på ett sjukhus. Hennes vårdare blir så småningom alltmer förälskad i henne och i filmen uttrycks en fråga om han våldfört sig på henne, ... (...) Han är i grunden ingen ond man, menar

⁵⁸ Karin Lindstedt (*Aftonbladet* 021011)

⁵⁹ Jens Peterson (*Aftonbladet* 020927)

⁶⁰ Ingrid Elam (*GP* 030104)

⁶¹ Monika Tunbäck-Hansson (*GP* 020927)

⁶² Jeanette Gentele (*SvD* 020927)

⁶³ Tunbäck-Hansson (*GP* 020927)

⁶⁴ Gustafsson (*Sydsvenska dagbladet* 020927)

⁶⁵ Gentele (*SvD* 020927)

⁶⁶ Peterson (*Aftonbladet* 020927)

⁶⁷ Ingela Brovik (*SvD* 021209)

⁶⁸ Sundström (*Hufvudstadsbladet* 021011)

⁶⁹ Bråstedt (*Expressen* 020927)

⁷⁰ Lindblad (*DN* 020927)

filmen, men omständigheterna har drivit honom dit han befinner sig.”⁷¹ Den sista recensenten; Monika Tunbäck-Hansson på *GP* som ger filmen fyra fyrar av fem möjliga skriver så här om övergreppet: ”En förunderlig metafor för den våldtäkt som den naive, oskuldsfulle Benigno i lagens ögon begår när han gör den dvalaförsänkta Alicia med barn. Han döms till fängelse och dör. Men hans ’brott’ ger henne livet åter.”⁷² Tunbäck-Hansson sätter apostrof kring ordet brott. Jag förstår det som att hon anser att övergreppet är ett brott i juridisk mening men inte i moralisk.

Kritiker kåren spänner alltså från de recensenter som inte med ett ord (vare sig implicit eller explicit) berör övergreppet, till de som hastigt nämner det och skyndar vidare till att fortsätta beskriva stilen och skådespelarinsatserna. Vidare finns det de som nogsamt går igenom övergreppet och om inte fördömer så åtminstone ifrågasätter det respektive accepterar det.

Av de tre krönikörerna i mitt källmaterial är Jenny Enarsson på webbtidskriften *www.minou.se* tydligast med att fördöma övergreppet. Hon skriver ”Det oförargliga och barnsliga i Benigno skymmer det vidriga i hans handlingar och gör att vi liksom får svårt att fästa blicken vid vad det verkligen är som händer. Slutresultatet blir att vi sitter framför bioduken och känner sympati för en man som knullat en medvetlös människa.”⁷³ Jenny Enarsson är också kritisk till kritiker kårens reception av filmen. Att se det som en kärleksfilm är helt fel, skriver hon. ”Det allra mest skrämmande med *Tala med henne* är att nästan varenda en av de översvallande recensionerna i svensk media beskriver filmen som en kärlekshistoria. En kärlekshistoria?! Benigno älskar inte Alicia – han älskar sin fantasi om henne.”⁷⁴ Även Peter O Nilsson (redaktör för *Kulturnyheter*, SVT) skäller i princip ut den svenska kritiker kåren i sin krönika i *Expressen*. Han skriver ”Det är ju för märkligt: ingenstans här i klippen framför mig finns det någon som vill tala om vad Pedro Almodóvars film handlar om. (...) Men mina, säkert publikens och definitivt filmens sympatier finns ändå hos den oskuldsfulle vårdaren och hans milda omsorger. Så mycket värre då när Benigno till slut gör det han gör. Som alltså ingen kritiker vill tala om och bara någon nämner vid dess rätta namn ’våldtäkt’. Benigno våldtar Alicia. Inte ’ett vuxet barn som brutalt väcks ur sin livslögn’ Inte ’hans passion har andra sidor också’. Benigno våldtar Alicia. Det är problematiskt att svensk filmkritik är livrädd för moralfrågor. En sådan i sikte och kritikern sätter upp sin ’gått för dagen’- skylt (...).”⁷⁵

Ingrid Elam tolkar *Tala med henne* från ett helt annat håll. I sin krönika i *GP* jämför hon filmen med två andra: *Breaking the waves* av Lars von Trier och *Älskar dig för evigt* av Susanne Bier. Det som förenar filmerna är att det handlar om hjälplösa, förlamade människor som ligger i sängar, och hur långt kärleken räcker när lust förbyts i nöd, skriver hon. Dessutom förenar den religiösa problematiken. ”Almodóvars manlige sjukvårdare ger sin patient liv – bokstavligen. Han befruktar henne och hon vaknar därigenom upp ur medvetlösheten, medan han offerar sig själv och dör.”⁷⁶ Ingrid Elam betraktar Benigno som ett offer och en altruistisk stackare. ”... en Kristusliknande gestalt, ensam, föraktad och menlös, beredd att offra sig för något som övergår det egna förståndet.”⁷⁷ Till sist, även Peter Loewe, som rapporterade från Europeiska filmgalan i Rom för *DN*, jämför filmen med Lars von Triers *Breaking the waves*. Han tycker att fyra priser är i överkant för filmen. ”..., men om det är något som Almodóvar verkligen förtjänar så är det priset för bästa manus: för den kusliga logik med vilken han förvandlar ett av de värsta brott man kan tänka sig (en våldtäkt på en försvarslös människa) till ett mirakel”.⁷⁸

Sammanfattningsvis finns det både likheter och skillnader i hur recensenterna och krönikörerna kommenterar filmen. För att börja med likheterna; de är överens om stilen i *Tala med henne*. De konstaterar att den är mer lågmäld än tidigare filmer i Almodóvars produktion. Att de starka färgerna

⁷¹ Roland Johansson (Borås tidning 030114)

⁷² Tunbäck-Hansson (GP 020927)

⁷³ Jenny Enarsson (webbtidskriften *minou.se*)

⁷⁴ Ibid

⁷⁵ Nilsson (*Expressen* 021012)

⁷⁶ Elam (GP 030104)

⁷⁷ Ibid

⁷⁸ Peter Loewe (DN 021209)

är borta. De är i stort sett också överens om handlingen; alla är överens om att det är Benigno som har utfört samlaget med Alicia. Men de är inte överens om hur man ska tolka hans handling. De flesta tycker att filmen i och med den här handlingen har vissa etiska problem men lämnar frågeställningen där. Andra går vidare och ifrågasätter handlingen. Åter andra ser övergreppet mer som något som har som konsekvens att Alicia vaknar upp till livet igen, som ett mirakel, och fördömer därför inte övergreppet. Den enda som explicit diskuterar Almodóvars intention med filmen är Peter O Nilsson som menar att den uppenbara intentionen från auteuren är att diskutera moral.

Själv säger Pedro Almodóvar att filmen handlar om ”missförstånd och bristen på kommunikation mellan älskande, ...”⁷⁹ och skriver därmed in en relation mellan Benigno och Alicia. I en intervju i *Aftonbladet* säger han senare att filmen handlar om ensamhet.⁸⁰ Om man hyr filmen på DVD så finns det också intervjuer med alla skådespelare samt Almodóvar själv i ett avsnitt. Där säger han att filmen handlar om ”En galenskap mitt i vardagen som uppfattar saker på sitt eget sätt och som kan förväxlas med sunt förnuft, givmildhet och ömhet. (...) En galenskap som man nästan kan förväxla med det normala och som nästan verkar mer öm än den hos oss andra som lever.” Han fortsätter med att filmen också handlar om kärlek, vänskap mellan män. Och vidare. ”En tyst kropp, en liggande kropp som förefaller livlös. Orörlig. Den talar ett språk bara genom att ligga där.”

Om Alicia säger han att metaforen är given. ”Törnrosa. Det är därför jag har döpt kliniken till Skogen.” Och om de båda kvinnorna i koma säger han ”Deras slutna ögon är dörrarna till en inre, fjärran och mörk värld inom dem.”

⁷⁹ Josefin Olevik (DN 020305)

⁸⁰ Lindstedt (Aftonbladet 021011)

5. Närstudium av centrala scener i *Tala med henne*

Benigno som skötare och vän

Första gången vi får se Benigno och Alicia tillsammans får vi se hur han gör manikyr på hennes naglar samtidigt som han berättar inlevelsefullt och detaljrikt om en dansföreställning han varit på kvällen innan. Bild på Benigno som tittar upp mot henne hela tiden när han berättar om dansscenen. Musiken från dansföreställningen ligger i bakgrunden. Kameran filmar hans hand, sveper upp mot hennes ansikte, längs med kroppen. Bild på hennes ansikte i profil, öppna läppar. Scenen ger ett intryck av intimitet, välmående och ett intryck av att hon lyssnar på honom. Klipp till hennes hand, i hans. ”Du anar inte hur gripande det var” säger Benigno till Alicia.

Benigno går och hämtar en sak i ett skåp samtidigt som han berättar för Alicia att han har en överraskning åt henne. Det är en autograf av den kända koreografen Pina Bausch och han visar upp fotografiet/planschen för Alicia. Bild underifrån när Benigno håller upp planschen, så som Alicia skulle ha sett det. Och sen bild ovanifrån ner på Alicias ansikte där hon ligger i koma. Han säger att han var tvungen att köpa fotografiet. Han visar upp det köpta fotografiet för Alicia men får ingen respons. Hon ligger stilla kvar med slutna ögon.

Vi får redan nu veta saker om Benignos inställning till Alicia. Han pysslar om hennes händer och naglar. Han sitter vid Alicias sida och berättar för henne om det han vet att hon älskar, dans. Och han har dessutom köpt henne en plansch med Pina Bausch, som han senare hänger upp i rummet. Det är en intim och vänskaplig atmosfär.

Nästa scen med Benigno och Alicia:

Närbild på Alicias bröst. Fötter. Fyra händer skrubbar med tvättsvamp och torkar, under tystnad. Bara bild, varken prat eller musik. De båda skötarna böjer upp hennes knän, effektivt och samordnat. Benigno och en kvinnlig sköterska (Rosa) tvättar Alicias underliv. Kameran filmar från Alicias huvud och man får se två nakna lår som är böjda vid knäna. De båda skötarna tittar in i Alicias underliv. De konstaterar att hon har fått mens. Den kvinnliga sköterskan sprutar in något rengöringsmedel. (Publiken fnissar). Och händer torkar rent och torrt. Hela proceduren går professionellt, opersonligt och effektivt till.

Kameran filmar inte omedelbart Benigno, det kunde ha varit vilken skötare som helst. Scenen säger någonting om Benignos inställning till yrket och sin patient; han tvättar hennes underliv lika obekymrat och odramatiskt som om det vore till exempel en axel. Stämningen i de två scenerna är också helt olika. Medan den första är varm och vänskaplig är den andra steril, tyst och opersonlig. I den första scenen uppträder Benigno mer som vän och som någon som är förtrogen med eller vill visa omsorg för Alicia. I den andra scenen uppträder Benigno enbart som en professionell skötare. Han blir inte ens berörd av att titta in i och tvätta hennes underliv. Han pendlar alltså mellan att vara vän och skötare, och det finns en närhet i den förra relationen medan den andra relationen har karaktären av distans och professionalism.

I flera korta scener skildras hur Benigno förhåller sig till sin patient. I en scen kommer han in i Alicias rum. Där håller två kvinnliga sköterskor på och tvättar Alicias hår. Benigno tar över och föreslår att de ska klippa hennes hår, men inte hur som helst, det ska vara i samma längd som det var när hon kom in.

I en annan scen visar filmduken själva sjukhusrummet och vi får se ett inramat foto föreställande danslärarinnan, en röd klocka, en bok (*La noche del Cazador*⁸¹). Detta visar sig senare vara samma saker på sjukhusbordet som på Alicias nattduksbord i sitt flickrum (som publiken längre fram i filmen får se under tiden Benigno tar sin promenad inne i Alicias rum i pappans lägenhet).

⁸¹ Engelsk översättning; *The night of the hunter*. Romanen blev till en svartvit film som på svenska heter *Trasdockan*.

Dessa scener visar att Benigno är väldigt uppmärksam på det han tror är Alicias behov. Han kommer ihåg vilken bok hon hade på nattduksbordet och skaffar den också till hennes nattduksbord på sjukhuset. Han pysslar och fejar med hennes kropp, med massage, manikyr och krämer. Han intresserar sig för hennes intressen och går på en dansföreställning, som han själv verkar oberörd av, och berättar sedan om det för henne. Han skaffar henne en autograf av Pina Bausch, som han har betalat för med egna pengar.

Alla de här handlingarna berättar för publiken att Benigno är omsorgsfull om Alicia. Han är uppmärksam och följsam och uppfyller Alicias alla behov, både kroppsligen och mentalt. Han är förälskad i Alicia. Det förstår publiken dels genom dessa handlingar men också dels genom att han helt enkelt kommer att berätta det.

Benigno framstår som en god skötare. Hans namn är en variant av ordet benign, latin för ”godartad” (särskilt om tumörer). Han uppfyller framförallt den ena av sjukvårdens etiska principer, godhetsprincipen, och strävar alltid att vara receptiv gentemot Alicias förväntade behov och göra väl.

In i det sista står han för sin handling. Han har ”aldrig velat skada Alicia”, och hon tog heller ”ingen skada av förlossningen”, vilket är det enda som tröstar Benigno under fängelsevistelsen. Han vill inte klippa hennes hår kortare än vanligt. Han vill med andra ord inte göra något ingrepp som han inte är säker på att hon skulle godkänna. Benigno uppfyller alltså även den andra av de stora etiska principerna inom sjukvård; principen om icke-skada. Han tar aldrig avstånd från vare sig Alicia eller sin handling, vilket på något sätt kan ge honom trovärdighet i att han har agerat genuint och med goda intentioner. När han till slut tar livet av sig på grund av att han inte kan vara utan Alicia så befästs bilden av hur innerligt han tyckte om Alicia och ville henne väl.

Benigno som person

Längre in i handlingen står Benigno på balkongen. Han kikar in i danssalen, men vattnar samtidigt blommor. Hans mor hörs kalla på honom inifrån lägenheten och Benigno lyder omedelbart och lämnar drömmen om Alicia för att gå in och ta hand om sin mamma.

Vi får veta att Benigno är en omacho, naiv och ensam stackare i 25-30-årsåldern som har levt isolerad med sin mamma och tagit hand om henne; kammat håret, gjort manikyr, vattnat blommorna osv, typiskt kvinnliga sysslor. Några sociala kontakter har han inte ens knutit genom skolan, eftersom han har läst på distans. Han misstänks av sin omgivning för att vara homosexuell. I filmens verklighet har han ingen tidigare sexuell erfarenhet. Framförallt i slutet av filmen visas också scener som framställer Benigno som ensam och tragisk. Han vill krama Marco, för han har ”kramat så få människor i sitt liv”, han vill dö, eftersom han inte vill leva utan Alicia.

Benignos öppenhet för insyn eller Marco kikar in

Följande tre scener som jag ska gå igenom (Marco kikar in, Lårmassagescenen och Glasduschscenen) liknar varandra på så sätt att de fyller åtminstone två funktioner, vilket jag i genomgången nedan vill visa.

I den första av dessa scener, ganska tidigt in i handlingen, är Marco på väg genom sjukhuskorridoren för att prata med Lydias läkare. På vägen dit tittar han in i Alicias rum, där hon ligger med naken överkropp vänd mot betraktaren. På vägen tillbaka går han samma väg. Han är nyfiken när han närmar sig Alicias rum igen och kikar in. Benigno ser honom och ropar in honom. Marco verkar generad och låtsas inte höra men kommer sen ändå in. De samtalar en stund och Benigno minns att det var Marco som satt bredvid honom under dansföreställningen på Café Müller. Benigno lutar sig fram mot Alicia och viskar i hennes öra; ”Det var honom jag berättade om, han som grät på föreställningen”. När sedan Marco ska gå så försöker Benigno övertala honom att stanna en stund till, och att komma tillbaka vid ett annat tillfälle. Benigno bjuder också övertygande, nästan insisterande, in Marco att komma igen.

Man får en känsla av att Benigno är öppen och oskuldsfull och har inget att dölja. Hans intima kontakt med Alicia är heller inget han vill dölja. Han viskar i hennes öra, när Marco ser det, och filmen visar

med det att Benigno ser det som något naturligt och självklart att han har en pågående dialog med den sovande Alicia.

Lårmassagescenen

Scenen utspelar sig inne i Alicias sjukhusrum. Filmduken visar en helbild på Benigno som masserar Alicias insida lår med snabba rörelser med knogarna. Alicias ansikte lätt bortvänt. Ljud att dörren öppnas och stängs. Kameran har precis filmat Alicias pappa gående genom korridoren (han är alltså på ingång). Och där står Benigno och masserar dotterns lår. Pappan kommer in och hälsar och Benigno hälsar tillbaka, obekymrad och ogenerad. Inte förrän någon sekund senare kommer han på att fråga pappan om han ska kalla på den ansvarige läkaren. Pappan säger dock att det inte behövs utan säger att han har hittat anteckningar från deras senaste möte och han har några frågor angående Benignos sexuella läggning. Närbild på pappans blick som tittar på massagen, skeptiskt. Kameran följer pappans blick och zoomar in på låret och de masserande fingrarna. Nu har massagen ändrat karaktär och den görs med fingrarna och med långsamma rörelser i riktning från knät och in mot insidan av låret. Närbild på pappan igen som återgår till intervjun med Benigno. Efter samtalet återgår Benigno till att massera låret helt obekymrat.

Benigno reagerar inte på att dörren öppnas, inte heller att det är hennes pappa som kommer in. Han fortsätter helt enkelt med sitt arbete som sjukvårdare och masserar patientens ben. Benigno noterar inte pappans misstänksamhet och har inget att dölja. Benigno gör bara sitt jobb och han gör det med stor iver. Han är visserligen förtjust i Alicia men han verkar inte ha några sexuella intentioner. Samtidigt zoomas Alicias lår in. Och under inzoomningen är det fingrar som med långsamma rörelser masserar låret, vilket ger scenen en sensuell antydning, jämfört med tidigare då massagen har varit snabbare och med knogarna.

Benigno tittar alltså på låret hela tiden men utan sexuell intention. Pappan däremot tittar på låret, med en sexuellt medveten blick, och drar med sig kamerablicken som zoomar in låret vilket gör att publiken tittar på det exponerade låret. Publiken får tillgång till den nakna kvinnokroppsdelen. Och – publiken ser att Benigno inte ser det som publiken ser – ett naket kvinnolår, Benigno verkar se ett ben som behöver träning och massage. Publiken förstår att Benigno är ofarlig, han är inte ute efter Alicias kropp eller finner något lustfyllt i att massera hennes lår. Scenen fyller med andra ord åtminstone två funktioner. Den säger någonting om Benigno. Den ger också publiken tillgång till det nakna kvinnolåret.

Glasduschscenen

Efter lårmassagescenen följer i filmens kronologi det jag kallar för glasduschscenen: Benigno har varit på besök hos Alicias pappa – psykiatrikern. Scenen börjar med att Benigno går ut ur besöksrummet ut i korridoren och drar igen skjutdörren efter sig. Han tittar sig omkring och kameran visar en bild på den tomma receptionen. Det hörs duschljud och Benigno börjar gå in i korridoren där duschljudet kommer ifrån. Kameran filmar Benigno som går in i den mörka hallen. Längst in ligger en dusch som skiljs från hallen bara genom en nästan genomskinlig glasvägg. Bakom den skyntar en naken kvinnokropp. Kameran filmar Benigno bakifrån så publiken ser Benignos rygg och duschen samtidigt. Kvinnan filmas i helbild, i profil. Hon sträcker på sig och har händerna i håret, vilket gör att konturerna av kroppen framträder genom glasskivan. Benigno tittar inte in i duschen. Han vänder istället på huvudet och tittar (helt omedveten eller ointresserad av den nakna kvinnokroppen) på tavlorna som hänger i hallen. Går vidare, förbi duschen och svänger av, tittar på några leksaksbilar som han däremot blir intresserad av. Han petar på dem men är fuflig och håller på att tappa en vilket gör honom nervös för att bli ertappad och han tittar sig omkring. Sen hittar han och öppnar dörren till Alicias rum.

Glasduschscenen har på samma sätt som lårmassagescenen samt ”Marco som kikar in-scenen” flera funktioner. Den säger något om Benignos karaktär, publiken ser att Benigno inte uppfattar situationen som sexuell. Benigno tittar inte in i duschen när Alicia duschar. Han är med andra ord inte ute efter hennes kropp eller att förföra henne eller – att våldta henne. Han ser inte det som kameran och publiken ser, den nakna kvinnokroppen. Men publiken ser att Benigno inte tittar/ser. Alltså, Benigno

är ofarlig, han är inte ute efter Alicias kropp. Samtidigt får publiken, återigen, tillgång till den nakna kvinnokroppen.

Mulvey skriver om hur kvinnor i film fungerar som erotiska objekt för rollfigurerna men också för (den manliga) åskådaren i biosalongen.⁸² Både i lårmassage- och glasduschscenen är det emellertid tydligt att den nakna kvinnan inte fungerar som erotiskt objekt för rollkaraktärerna, utan bara för åskådaren i biosalongen. Genom Benignos promenad i hallen då kameran filmar honom bakifrån finns det en anledning att filma den nakna kvinnan i duschen. Men det är publiken som ser något sexuellt i situationen, inte Benigno. På samma sätt är det med lårmassagescenen. Genom att pappan misstänksamt noterar massagen zoomar kameran in i fingrarna som masserar låret, och det är återigen publiken som eventuellt upptäcker något sexuellt i situationen, inte Benigno. Kamerablicken ger alltså publiken möjlighet att, tack vare några filmiska omständigheter, få tillgång till den exponerade kvinnokroppen. Med Laura Mulveys terminologi är det i det här fallet skopofilisk narcissism det behov som filmen fyller. Åskådaren identifierar sig med Benigno och följer hans promenad i hallen och ges kontroll över kvinnan i duschen. I lårmassagescenen identifierar sig åskådaren med pappan och får genom hans blick kontroll över kvinnan i sängen. Alicia figurerar ofta på filmduken, men precis som Claire Johnston skriver om kvinnor i film så är Alicia mer ett spectacle än en person.

Men *Tala med henne* uppfyller också det andra skopofila behovet; voyeurism. Vid upprepade och kontinuerligt återkommande tillfällen figurerar Alicia i filmen som kropp som i exemplen ovan. Hon vänds och vrids på. Hon betraktas av kameran genom motspelarens blick. Hennes ansikte, bröst, lår, mage och fötter zoomas in. Olika händer rör hennes kropp hela tiden. Hon blir en erotisk ikon. Precis som Laura Mulvey skriver så blir kvinnan i det här fallet upphöjd och beundras av Benigno. Musiken som spelas när bilderna på Alicias kropp visas är romantisk och sentimental. Scenerna med Benigno där han står vid sitt fönster eller på balkongen och kikar ner och in i balettsalen där Alicia tränar är också voyeuristiska. Det är en man som spionerar på en ovetandes kvinna.⁸³ På samma sätt spionerar Marco på Alicia där hon ligger halvnaken i sin sjukhussäng. Men till skillnad är hon i det här fallet ett erotiskt objekt inte bara för publiken utan också för Marco, däremot aldrig för Benigno.

Med John Bergers terminologi kan man säga att bilderna av Alicias kropp framställer en kvinnlig nakenakt snarare än en nakenhet.⁸⁴ Hon är noga draperad på så sätt att hennes kön aldrig visas. Hon är insmord och ser mjuk, intagande och attraktiv ut. Allt för att tilltala den manliga åskådaren. Hennes arm är slängd över huvudet och gör att blicken fästs på bröstet. Hon ligger med ryggen mot betraktaren med naken överkropp och ett skynke precis över höften. Kameran åker långsamt runt henne för att till slut stanna vid hennes fötter så att man ser den nakna överkroppen. Hon är inte naken för sin egen nakenhets skull. Hon är naken därför att någon förväntas titta på henne.

Alicias läppar och huvud

Och Alicia då? Hon som är mottagare av all den här omsorgen som Benigno ger henne. Vad händer med henne? Hon ligger i koma, så det är väl omöjligt att få veta om hon noterar och hur hon i såna fall upplever omsorgen? Nej, faktiskt inte. Almodóvar låter Alicia kommunicera med publiken genom sina läppar och positionen på sitt huvud, genomgående i filmen.

För att återgå till den första scen då vi får se Benigno och Alicia tillsammans; manikyrscenen. Benigno gör manikyr på Alicia under tiden som han med stor inlevelse berättar om en dansföreställning av en stor koreograf; Pina Bausch. Med jämna mellanrum tittar han upp mot henne när han berättar om dansscenen. Kameran filmar hennes ansikte i profil. Hon har öppna läppar. Scenen ger ett intryck av välmående och ett intryck av att hon lyssnar på honom. Klipp till hennes hand, i hans.

⁸² Mulvey 2002 sid 56.

⁸³ Även i flera andra av Pedro Almodóvars filmer finns just detta inslag, till exempel i *Bind mig, älska mig, Höga Klackar* och *Köttets lustar*.

⁸⁴ Berger 1975 sid 53-54.

Senare filmas Benigno och en sköterska när de klipper Alicias hår. Benigno klipper och en sköterska håller Alicias huvud. Dialogen mellan sköterskan och Benigno är helt frikopplad från Alicia: ”Gud så varmt! Jag köpte en grej på apoteket för att inte få svettfläckar på uniformen. Man svettas inte i armhålorna, men titta i ansiktet! / Vad heter den? / Perspirex.”

Under det här samtalet zoomar kameran långsamt in på Alicias ansikte. Läpparna är helt stängda. Personalen pysslar visserligen om hennes hår men de riktar ingen uppmärksamhet mot henne som person. Det är ingen som kommunicerar med henne och hon har ingen anledning att kommunicera tillbaka.

Samma sak är det när Benigno och en sköterska i en senare scen diskuterar Alicias mens. Filmduken visar en bild på Alicias kropp, i riktning från huvudet, när de tvättar hennes underliv. Naken överkropp. Läppar stängda.

I en annan scen visas Benigno och Marco i halvbild när de presenterar sig för varandra. Benigno presenterar Alicia och bådars blickar vänder sig mot henne där de står vid kortändan på sängen och tittar bort mot henne. Hon har helt stängda läppar.

Balkongscenen

Strax efter det som jag kallar lårmassage-scenen sitter Benigno, Alicias danslärare och Alicia ute på Alicias balkong på sjukhuset. Dansläraren berättar om sin senaste uppsättning. Alicias läppar öppnas mer och mer allt eftersom den älskade lärarinnan berättar med stor entusiasm. Även Alicias huvud förändrar position.

1. Helbild hela balkongen, huvudet rakt.
2. Närbild Alicia och lärarinnan. Ansiktet lätt vänt mot lärarinnan och läpparna lätt öppnade.
3. Närbild Benigno och lärarinnan.
4. Närbild Alicia och lärarinnan. Lärarinnan berättar med stor iver om dansföreställningen. Hon nästan hoppar på stolen och berättar entusiastiskt för Alicia, som hon sitter vänd mot och tätt intill. Alicias läppar öppnas mer och mer under det här klippet.
5. Närbild Benigno och lärarinnan.
6. Lärarinnan vänder sig återigen mot Alicia.
7. Bild på Marco där han sitter och studerar dem från balkongen mitt emot.
8. Helbild på Alicias balkong. Alicias huvud är rakt och hon har öppna läppar. Lärarinnan reser sig och sätter på musiken till föreställningen. ”Ni ska få höra den nu genast. Ni kommer att smälla av.” säger lärarinnan som sätter på musiken och sen kommer ut till balkongen igen och säger adjö till Alicia. Lärarinnan tar Alicias ansikte i sina händer och kysser henne på kinderna. När hon släpper huvudet faller det ner mot axeln. Lärarinnan går.
9. Kvar på balkongen sitter Alicia och Benigno som nu har flyttat sin stol närmare henne. Han visar henne en inredningstidning eftersom han håller på att inreda sin lägenhet till dem båda. Kameran filmar dem bakifrån genom fönstret och musiken som spelas har övergått till dov, illavarslande musik. Kapiteltiteln ”Alicia och Benigno” visas.
10. Alicia och Benigno filmade framifrån. Alicias huvud är vänt mot sidan mot Benigno men ligger inte ”fallet” ner mot axlen längre.
11. Marco kommer in i rummet och ut på balkongen. Benigno säger att Alicia hälsar och Marco fnissar lite skeptiskt. Alicias huvud är lätt vänt mot Benigno och läpparna är stängda.
12. Till sist visas en närbild på Alicias ansikte helt i profil, med örat i centrum. Läpparna är helt stängda.

Alicias läppar har tre lägen; de är öppna, stängda, eller så genomgår de en förändring under en scen.⁸⁵ Hennes läppar är öppna när saker runt omkring henne är, får man tro, behagliga. Som när Benigno pysslar med hennes händer (manikyr) samtidigt som han berättar om en vacker dansföreställning. Eller som när danslärarinnan är på besök och berättar engagerat om en kommande uppsättning. Då öppnas Alicias läppar mer och mer i takt med att danslärarinnan blir mer och mer engagerad. När danslärarinnan har gått återgår läpparna till att vara helt stängda.

När behandlingen däremot är enbart professionell, när de tvättar henne, klipper hennes hår eller när antingen karaktärerna i filmen eller kameran studerar henne, då är Alicias mun helt stängd. Men det är framförallt inte så mycket vad karaktärerna runt Alicia gör som hur. När de till exempel klipper hennes hår så pysslar de visserligen med Alicia som patient men sköterskan tar ingen som helst notis om Alicia som person utan de båda skötarna har en helt vardaglig dialog om svettfläckar och antisvettmedel.

Intrycket av Alicia är att hon pendlar mellan liv och död. Hon ger ibland ett intryck av att vara närvarande (när hon får engagerad uppmärksamhet) och ibland ett intryck av ett lik (när hon inte får personlig uppmärksamhet utan endast professionell vård eller annat). Dessa olika intryck av Alicias tillstånd skapas med hjälp av hur hennes huvud är placerat och hennes läppars position (och färger och sminkning). I både manikyrs scenen och balkongscenen byter Alicias huvud ställning flera gånger. När hon får tät kommunikation som är direkt riktad till henne, gärna nära med ansiktet, är hennes huvud vänt mot den som kommunicerar med henne, till exempel danslärarinnan. När lärarinnan vänder sig bort från henne och talar ut i luften och hela balkongen visas, så har även Alicia vänt bort sitt huvud. Dessutom förstärker läpparna under balkongscenen intrycket av att Alicia är närvarande och medveten om vad som händer, och att hon reagerar på interaktion. Enligt filosofen Kersti Malmsten kan en duktig sjuksköterska lära sig att uppfatta signaler från en patient som är medvetlös, genom kroppslig kommunikation.⁸⁶ I det här fallet, menar jag, är det publiken som har lärt sig känna igen hur Alicia reagerar och hur hon visar sina reaktioner genom sina läppar och sitt huvud. Enligt min tolkning resulterar detta i att den avgörande och kritiska befruktningsscenen upplevs som en kärlekshandling.

Befruktningsscenen

När jag har diskuterat filmen med människor så har det visat sig att några är övertygade om att det är Benigno som är den som befruktar Alicia. Andra är inte lika säkra, medan återigen andra inte alls tror att det var Benigno. Samtliga bland recensenterna tror emellertid att det var Benigno som utförde samlaget och även jag utgår ifrån att det var Benigno som befruktade Alicia av följande två skäl: när publiken får veta vad som har hänt, genom att sjukhusdirektören berättar det för sin personal, är kameran riktad med närbild på Benigno. På direkt anklagelse från Marco så nekar Benigno heller aldrig. Nedan redogör jag för varje klipp i befruktningsscenen som består av två parallella filmer. Dels i sjukhuset med Benigno och Alicia, dels en ”film i filmen”, en stumfilm som Benigno tittar på kvällen innan han är med Alicia på sjukhuset.

Befruktningsscenen inleds med att Benigno berättar för Marco att han ska gå och se en stumfilm.

1. Bild på ”Cine dore” (en biograf). Svepande ner mot entrén. Plansch på filmen *Amante menguante* (Älskaren som krympte).

2. Planschen ligger kvar i helbild men tonas ner och under den framträder bilden på sjukhusentrén där Alicia vårdas. Först i svart-vita färger (precis som stumfilmen). Sedan försvinner planschen och sjukhusbilden blir mer och mer skarp för att till slut vara i färg.

⁸⁵ Det går bara att spekulera i hur dialogen kan ha låtit mellan skådespelerska och regissör: ”öppna läpparna lite, lite nu”, ”nu kan du stänga dem”. På DVDn berättar skådespelerskan som gjorde Alicia (Leonor Watling) att rollen gjorde henne frustrerad. Äntligen hade hon fått chans att medverka i Almodóvars filmer, berättar hon, men... ”Jag klättrade på väggarna. Jag hade problem med egot. Jag önskade att han skulle be mig sätta eld på Madrid eller hoppa över en skyskrapa. Men han bad mig att göra ingenting. Mitt sätt att imponera på honom var väldigt konstigt.”

⁸⁶ Malmsten 1999 och 2001.

3. Bild på Benigno som hämtar något i ett skåp.
4. En distanserad bild på Alicia i sängen med klargul vägg som bakgrund (som gör en stor skillnad mot både stumfilmen och den dystra sjukhusutemiljön).
5. Benigno tittar bort mot henne och talar om att han ska ge massage och tar fram en flaska rosmarinsprit.
6. Kameran filmar från Alicias huvud när Benigno öppnar hennes nattlinne, zoomar in när han knyter upp knytbanden vid axlarna, drar ner nattlinnet. Naken överkropp. Läppar stängda. Bild på Benigno som är upprörd. Det är inga yviga gester men han har för en gångs skull förlorat sin entusiastiska attityd och i stället blir han tyst, håller nästan andan och blinkar oroligt några gånger med ögonen. Han täcker snabbt över kroppen med nattlinnet och sen klipps det till närbild på Alicias ansikte som ligger med öppen mun, röda målade läppar och rosig i hyn. Benigno liksom faller ner på stolen bredvid Alicia och bekänner att han känner sig upp och ner- vänd. Helbild på båda där Benigno sitter på andra sidan Alicia. Alicia ligger med nattlinnet slarvigt över sig och läpparna är tydligt öppna. Benigno hämtar sig, börjar massera hennes händer, återfår sin entusiastiska/naiva attityd och börjar berätta om filmen.
7. Filmen i filmen: En vetenskapskvinna har uppfunnit ett nytt medel, som gör att saker krymper. Hennes man vill visa att han är osjälvisk och sväljer drycken. Han krymper mer och mer och blir till slut stor som en tumme.
8. Kameran filmar Alicias kropp ovanifrån när Benignos händer drar ner nattlinnet till höfterna. Bilden ramar in Alicias nakna överkropp och Benignos händer masserar hennes midja/mage/höfter. Benigno berättar med dov/intim röst. Alicia har öppna läppar.
9. Filmen i filmen: Hustrun åker till Madrid för att hälsa på. När hustrun sover drar han av henne täcket. Hon ligger i likställning. (Samma ödesmusik som spelades när Alicia "låg lik"). Vetenskapskvinnans man klättrar upp på hennes kropp och åker rutschbana ned för hennes bröst. Han undersöker kroppen som om han sett den för första gången. Hon ligger orörlig som i koma. Han upptäcker könshåren och promenerar på hustruns mage ner till hennes kön. Hon ligger nu på rygg med benen uppe (på samma sätt som Alicia låg när de tvättade hennes underliv). Han går ner mellan hennes ben och sticker in armen. Bild på hustrun som njuter. Han drar av sig kläderna och kliver in i hennes underliv. Hon får orgasm. Vänder och vrider på sig, biter sig i läppen. Närbild hennes ansikte. Öppna läppar.
10. Närbild Alicias ansikte. Öppna läppar. Hon ser fortfarande målad och rosig ut i ansiktet.
11. Helbild Benigno som sitter ner och masserar låren, hela benen i bild.
12. Närbild Alicias ansikte. Lite mer distanserat. Nu ser man ner till axlarna. Läppar ihop.
13. Närbild röd vätska som blandar upp sig i gul.

Genom de snabba klippen mellan Alicia och Benigno samt vetenskapskvinnan och hennes make tolkar jag, i likhet med flera av recensenterna, att stumfilmen visar "något som filmen inte vill visa explicit". De båda miljöerna klipps också ihop genom att sjukhusmiljön växer fram under stumfilmsplanschen. De båda kvinnorna har dessutom flera likheter. De ligger i samma ställning, med benen uppdragna och låren isär. De har likadana vita, sterila lakan över sig. Musiken som spelas inledningsvis när vetenskapskvinnan ligger i sängen, är densamma som spelas när vi för första gången får se Alicia i helfigur.

Vetenskapskvinnan lever (även om hon sover) och hon kan röra sig, vända och vrida på sig, bita sig i läppen. Hon ger intryck av att njuta. Det kan inte Alicia göra, eftersom hon ligger i koma. Min tolkning är att vetenskapskvinnan gestaltar det som Almodóvar menar att Alicia känner men inte kan visa. Den sista jämförelsen mellan de båda kvinnorna är när man får se att vetenskapskvinnan njuter så mycket att hon till slut får orgasm. Närbild på hennes ansikte med öppna läppar. Därefter sker ett snabbt klipp rätt till närbild på Alicias ansikte som också hon har öppna läppar, vilket enligt det förståelsemönster som vi har lärt oss betyder att Alicia är nöjd och välkomnande. Därefter får vi se Benigno som masserar Alicias lår. Varpå ett nytt klipp på Alicias ansikte följer, nu med läpparna ihop. (Orgasmen är över). Sista klippet i scenen; bild på vätskor som blandas (befruktningen).

Bilderna av de båda kvinnorna är vidare både voyeuristiska och fetischistiska. Kvinnan i "filmen i filmen" undersöks av maken, voyeuristiskt, som om han har sett kroppen för första gången. Han klättrar upp på den, kysser hennes bröst, promenerar på magen ner till hennes kön, vilket han

undersöker, för att till sist kliva in i hennes underliv. Som en ram kring detta återkommer bilderna av Alicia där hon ligger orörd, tyst, stilla och vacker. Delar av hennes kropp och ansikte visas fragmentariskt, som en fetisch.

6. Kärlek och brist på intention som omständighet

I det här kapitlet kommer jag att gå igenom Stina Jeffners resultat från hennes undersökning om ungdomars förståelse av våldtäkt och pröva hennes punkter mot karaktärerna och handlingen i *Tala med henne*.

1. Jeffners undersökning visar att det finns en föreställning om att fina män inte våldtar: *Tala med henne* framställer en man som är snäll och omsorgsfull om Alicia, sin patient. Hans person beskrivs mycket noggrant. Publiken får veta att Benigno är ointresserad av Alicia som sexuell varelse. Han är intresserad av hennes kropp bara som patient och har ingen intention att ha sex med henne under tiden hon ligger i koma. Han är inte rädd för insyn i sin verksamhet som sjukvårdare. Han sköter hennes intimhygien på ett sexuellt helt oladdat sätt. Han är också en mycket ostereotyp och omacho man. Han arbetar för det första som sjukskötare. Dessutom har han utbildat sig till frisör och skönhetsterapeut. Men på distans, eftersom han har varit hemma i 15 år och vårdat sin mamma. Han har inga direkta intressen. Hans intresse har varit att titta på Alicia när hon dansar balett. I sitt modershem pysslar han med att vattna blommor och att ta hand om sin mamma. I sin roll som sjukvårdare på sjukhuset ägnar han all sin tid åt att massera och pyssla om Alicia. Han har dekorerat rummet, med omsorg, så att det ska innehålla saker som hon känner igen från sitt flickrum. Han vinnlägger sig om att odla hennes intressen och sen berätta om det för henne. Han planerar också hur han ska inreda sin egen lägenhet, så att Alicia kommer att trivas där efter att hon, enligt hans plan, har flyttat dit. Han är helt enkelt en snäll och fin man, menar Almodóvar. Och det finns en föreställning att sådana män inte våldtar, menar Stina Jeffner. Men Benigno beskrivs också som en enstöring och Jeffner har kommit fram till att män som har särskilda egenskaper inte nödvändigtvis kan lastas för en våldtäkt.

”Att vara blyg, enstöring, inte ha det speciellt bra, ha psykiska besvär, ha dåligt självförtroende, ha haft en dålig barndom eller ha svårt att få tjejer är egenskaper eller erfarenheter som män inte själva har ansvar för. (...) Informanterna tillskriver mannen ansvaret för våldtäkt, men de förser honom samtidigt med en specifik uppsättning egenskaper och/eller erfarenheter. Det är dessa egenskaper och/eller erfarenheter jag tolkar som omständigheter vilka minimerar killens ansvar för våldtäkten.”⁸⁷

2. En annan omständighet som gör att en våldtäkt kan förhandlas om till att vara något annat är om killen är tillräckligt berusad. Är han det så är det så att säga ett misstag om han i det tillståndet begår en våldtäkt. När Benigno ligger med Alicia så är han inte riktigt sig själv, så som vi har lärt känna honom. Under tiden som han tar av henne sjukhuskläderna så får publiken se hur han för första gången är berörd och upprörd. Han är påverkad av den stumfilm som han hade sett dagen innan. Hade han inte sett den så hade han antagligen inte kommit på tanken att plötsligt se Alicia som en sexuell varelse. ”Filmen i filmen” är den utlösande faktorn som gör att Benigno, efter fyra år som hennes skötare, ligger med henne. Man kan säga att stumfilmen har gjort honom berusad.

3. En av de viktigaste omständigheterna för att övergreppet omförhandlas till att vara något annat, som jag ser det, är att Benigno är förälskad i Alicia. Det har aldrig varit hans mening att på något sätt skada henne, det säger han också när han blir tillfrågad vid det samlade konferensbordet. Allt han gör för/med henne är med hennes bästa för ögonen. Han har uppfyllt såväl välvillighets- och icke-skada-principerna.

4. Ytterligare en omständighet är att Alicia inte mår ett dugg dåligt efteråt. Tvärtom. Hon vaknar ju till liv igen. Hon verkar omedveten om att hon har varit gravid. Och hon har inga problem med att bli förälskad på nytt (filmen insinuerar att hon och Marco kommer att bli ett par). Hon verkar må prima och har, till synes varken fysiskt eller mentalt, farit illa av samlaget och förlossningen.

5. Och hur säger egentligen Alicia nej? Gör hon det? Genom mitt närstudium av filmen har jag funnit att Alicia inte säger nej. Med hjälp av läpparna och huvudställningen låter Almodóvar Alicia kommunicera med omgivningen och publiken genom hela filmen. Med hjälp av att analysera läpparna är det tydligt vad Alicia trivs med och välkomnar och vad hon inte blir berörd av eller reagerar på. I

⁸⁷ Jeffner 1998 sid 214.

den avgörande befruktningsscenen signalerar aldrig Alicia att hon är missnöjd eller inte tar emot ”behandlingen”. Tvärtom. Hon är uppsminkad och ser rosig ut. Hennes kläder, som Benigno har knutit upp, ligger lojt slängda över henne. Inte med någon signal visar hon att hon vill att kläderna ska stramas åt. Hon ligger på sängen, liksom väntades.

6. Den sjätte omständigheten, som Stina Jeffner har identifierat, (kan Alicia betraktas som en hora) uppfylls inte i filmen. Alicia kan inte på något minsta sätt uppfattas som en hora som lägger sig med vem som helst. Hon är en pappas flicka som är ren som snö. En ung ballerina som är alldeles oskuldsfull. Eller som Almodóvar säger själv, en Törnrosa. Man får inte se henne när hon är med om olyckan (till motsats från tjurfäkterskan), inte heller några skador som hon har. Inget blod. Inte samlaget, inte graviditeten, inte förlossningen. Om det är så att Alicia njuter av samlaget så får vi inte se det heller. Det gestaltas i stället av en företrädande kvinna, hon i ”filmen i filmen”. Alicia blir så att säga inte på något sätt befläckt i filmen. John Berger konstaterar i sin tidigare nämnda essä från 1972 att inom den europeiska måleritraditionen framställdes kvinnor utan könshår, eftersom könshår associerades med sexuell förmåga och lidelse. Varför det gjordes berodde på att kvinnans lidelse inte skulle synas.

”Kvinnans erotiska lidelse måste dämpas så att betraktaren inges känslan att han har ensamrätten till sådan lidelse. Kvinnorna finns där för att tillfredsställa begär, inte för att känna några egna.”⁸⁸

Om det är så, som filmen vill visa, att Alicia njuter av sexakten så får vi, trots det, bara på ett subtilt sätt (genom läpparna) se hennes begär. Hennes funktion är att vara föremål för begär, inte att uttrycka eget.

⁸⁸ Berger 1975 sid 55.

7. Åskådarskap och vikarierat samtycke

Teorierna om sexualiserat våld utgår ifrån att det finns en aktiv förövare och ett medvetet offer. Sociologen Eva Lundgren skriver om våldsprocessen, om hur våldet vidmakthålls och stabiliseras snarare än varför våldet bryter ut, samt om hur processen är en målinriktad strategi för att mannen ska få kontroll över kvinnan. Hon skriver

”Våldsprocessen kännetecknas av att våldet normaliseras – på olika sätt – av den som misshandlar och den misshandlade.”⁸⁹

Men i *Tala med henne* har mannen kontroll över kvinnan i stort sett i hela filmen. Filmen går inte att analysera på så sätt att skötaren vinner kontrollen över dansösen. Det går heller inte att göra en studie om hur kontrollen vidmakthålls. Genom att hon ligger i koma och är fullständigt och helt utelämnad till skötaren så har han också full kontroll över henne. Det finns ingen vilja och inget motstånd att bryta ner hos kvinnan. Ingen normaliseringsprocess. Hon ligger lealös och initiativlös i en säng. Och vad hon än är med om så är det skötaren som ser till att hon är med om det. Manusförfattaren och regissören har sett till att mannen i filmen redan har all kontroll över kvinnan.

Jag menar att den som ska vänjas vid kontrollen i den här filmen snarare är – publiken/kritikerkåren. Inom filmvetenskapen har man lämnat idén om en ensidig överföringsmodell från filmtext till publik, vilket jag kort berörde i kapitel tre.

”Det råder inte, menar man, ett passivt förhållande mellan publik och text. I stället poängteras att åskådaren aktivt skapar betydelser och besitter en relativ tolkningsfrihet.”⁹⁰

Som jämförande exempel på hur viktig ”offrets” reaktion kan vara för tolkningen av en handling tar jag den svenske filmvetaren Joakim Rindås resonemang i en artikel i tidskriften *Bang*. Han ställer sig där frågan hur ”hon” (Marina⁹¹) kan gå till sängs med en man som hållit henne bunden och fången.

”Min hjärna kämpar för att förstå hur hon kan gå till sängs med en man som vunnit hennes kärlek genom att ha kidnappat och bundit fast henne i sängen, samtidigt som jag ser henne njuta till fullo av det som sker. Hon ger genom hela sexakten direktiv över hur han ska tillfredsställa henne på bästa sätt, och hennes lyckliga ansikte får mig att kapitulera; nej detta är inget övergrepp. (...) Marina skrattar sig igenom sista halvan av sexscenen och jag ler åt min oförståelse.”⁹²

Eftersom Marina ger tecken på att välkomna samlaget så drar Joakim Rindå, trots egna logiska invändningar, slutsatsen att samlaget är en del i romantisk kärlek och inget övergrepp.

Alicia i *Tala med henne* är inte i position att kunna ge något samtycke till samlaget. Hon behöver någon som kan ge vikarierat/reflekerat samtycke, i det fall att hon välkomnar samlaget. Publiken/kritikerkåren vet mer om Benignos och Alicias nära relation än någon annan i Benignos närhet på sjukhuset. Publiken vet hur många timmar han har suttit vid hennes sida, hur han med envishet och iver lärt sig uppskatta det hon uppskattade i livet och återberättat allt han ser i form av dans och stumfilm. Det är bara publiken som kan ha uppfattat med vilka milda och känsliga händer han har masserat hennes kropp troget i fyra år. Det är publiken som har fått se hur hon reagerar på och välkomnar hans omsorger. Därmed är det till sist bara publiken som kan ge vikarierat samtycke till samlaget. Hans kollegor, chef, polis, hans advokat, juryn, och samhällsmoralen dömer honom för våldtäkt. Men publiken har sett det finstiltta språket mellan de båda. Där har Almodóvar låtit oss få se något annat. Omsorg, kärlek, kommunikation, lyhördhet. Kersti Malmsten skriver att:

⁸⁹ Eva Lundgren ”Våldets normaliseringsprocess” i *Två parter två strategier. Jämforapport 14/89* 1989 sid 2.

⁹⁰ Lindell 2004 sid 12.

⁹¹ Karaktären Marina figurerar i Pedro Almodóvars film *Bind mig, älska mig* från 1990. Filmen handlar om en utskrivna mentalpatient Ricky som kidnappar Marina, en fd porraktris, i syfte att få henne att bli lika kär i honom som han är i henne. När han håller på att lyckas har de sex och det är den scenen Joakim Rindå kommenterar.

⁹² Rindå 2000 sid 50.

”Det ligger i varje kompetent professionell yrkesutövares ansvar att svara på de kroppsliga behov patienter ger uttryck för. Ansvaret visar sig inte alltid i några speciella handlingar eller konkreta uppgifter utan innebär ett emotionellt svar på det som påbjuds i patientens ansiktsuttryck och kroppssignaler.”⁹³

I patientens, Alicias, ansikte har vi fått se hur hon reagerar dels före, dels under befruktningsscenen. Vi har också fått se att skötaren, Benigno, uppfyller alla etiska krav på en god skötare. Den kombinationen, tror jag, gör att flertalet av recensenterna undviker att tala om våldtäkt eller övergrepp. GPs recensent Monika Tunbäck-Hansson får här illustrera tolkningsmodellen när hon sätter ordet brott inom citationstecken, vilket jag har skrivit om i kapitel fyra. Tolkningen blir ”Visst, han hade samlag med henne när hon låg i koma, men... hon ville ju. Hon kunde inte förmedla det med ord, men han förstod ändå.”

⁹³ Malmsten 2001 sid 115.

8. Resultat och slutdiskussion

Syftet för den här uppsatsen har varit att utforma en förklaringsmodell till varför övergreppet accepteras av flertalet av kritikerna. I avsnittet om mottagandet av filmen framgår att de flesta av recensenterna inte tar sig an frågan om övergreppet. Det är tre recensenter som ändå skriver om övergreppet explicit. Helena Lindblad på *Dagens Nyheter* gör det, Roland Johansson på *Borås tidning* gör det och Monika Tunbäck-Hansson på *Göteborgs-Posten* gör det. Men ingen av dem fördömer handlingen. Den första utfärdar en reservation för handlingen, den andra beskriver handlingen utförligt och den tredje ser enligt min tolkning övergreppet som ett brott i juridisk mening men inte i moralisk, eftersom Alicia vaknar upp till följd av den.

I tre steg har jag sedan utvecklat en förklaringsmodell. I mitt närstudium har jag först redovisat för vissa centrala scener som bland annat etablerar Benignos asexuella och välvilliga inställning till sin patient. Mitt närstudium visar också att Almodóvar låter Alicia kommunicera med publiken genomgående i filmen. Till motsats från vad man kan tro, att Alicia som ligger i koma inte kan uttrycka reaktioner, så visar Alicia med sina läppar och huvud vad hon tycker om och inte tycker om. När till sist befruktningssituationen visas så vet vi hur hon reagerar genom att följa hennes läppars signaler. Det etableras också i filmen att Benigno aldrig betraktar Alicia som ett erotiskt objekt att titta på. Det fyller två funktioner. Dels säger det något om Benignos karaktär och intentioner, dels ger bilderna åskådarna/kritiker kåren tillgång till den nakna kvinnokroppen. Alicia blir en fetisch och ett erotiskt objekt. Men i stället för att vara ett erotiskt objekt för karaktärerna i filmen så är hon det nästan uteslutande för publiken (med några undantag för Marcos blickar). Hon ges karaktären av att inte vara exploaterad eller ett erotiskt objekt eftersom Benigno hela tiden visar att han inte ser henne på det viset. Samtidigt ger kamerablicken publiken kontinuerlig tillgång till hennes kropp som zoomas in gång på gång på olika kropps- och ansiktsdelar. Kvinnan i ”filmen i filmen” uppfyller ett annat lustbehov. Hennes kropp undersöks voyeuristiskt, noggrant och metodiskt.

I steg två har jag knutit samman resultatet från närstudiet med Stina Jeffners forskningsresultat om olika förståelser av våldtäkt och visar att filmen uppfyller fem av sex omständigheter som gör att en våldtäkt kan omförhandlas till att vara något annat. De omständigheter som jag har kunnat identifiera är att Benigno är en fin och snäll man, om än lite av en enstöring och det finns en föreställning om att sådana män inte våldtar menar Jeffner. Vidare spelar kärlekens betydelse in. Benigno framställs som förälskad i Alicia och har aldrig velat skada henne. Övergreppet är dessutom en impulsiv handling, utlöst genom att skötaren känner sig ”upp och ner- vänd” (berusad) på grund av stumfilmen. Och så är det Alicias reaktioner, dels under övergreppet; jag har funnit att hon inte säger nej, dels efteråt; hon mår inte dåligt och har inte tagit skada av övergreppet eller förlossningen.

Slutligen har jag diskuterat åskådarnas roll och deras möjlighet att göra olika tolkningar. Jag kommer fram till att det är åskådarna/kritikerna som är de enda som kan ge sitt samtycke till samlaget. Alicia kan inte göra det eftersom hon ligger i koma. Men åskådarna/kritiker kåren, som har fått se alla de omständigheter uppfyllda som gör att våldtäkt omförhandlas till att vara något annat, ger Benigno vikarierat/reflekterat samtycke till att genomföra samlaget med den medvetlösa kvinnan.

Hur hade kritikerna reagerat om filmens skötare hade beskrivits på annat sätt? Om han hade framställts som en skötare som medvetet skaffade alla vaktimmar över sin patient och väntade på rätt tillfälle att ligga med henne? Vad hade hänt om ingen av de identifierade omständigheterna som omdefinierar en våldtäkt hade uppfyllts? Det vill säga, skötaren hade beskrivits som en man som var nykter och medvetet handlande. Han var inte kär i sin patient utan såg henne som kropp och sexuellt objekt. Han var en machoman som egentligen hade tagit anställning på sjukhuset just för att invänta en patient som Alicia. Och hur hade kritikerna reagerat om Almodóvar hade förmedlat att Alicia inte ville? Eller om Alicia hade tagit skada av samlaget eller förlossningen. Då hade skeendet varit exakt detsamma men tolkningen av det och mottagandet av filmen antagligen ett helt annat.

Käll- och litteraturförteckning

Primärkällor

Filmen *Tala med henne*, originaltitel på spanska *Hable con Ella*, Spanien 2002. 1 tim 53 min lång.
Produktionsbolag: El Deseo S/A. Manus och regi: Pedro Almodóvar
I rollerna: Javier Cámara, Dario Grandinetti, Rosario Flores, Leonor Watling, Geraldine Chaplin.

Sekundärkällor

Recensioner

- Almodóvar, ordet och tystnaden*. Sundström, Hans, Hufvudstadsbladet 021011
Almodóvar på givmilt humör. Bråstedt, Mats, Expressen 020927
Almodóvar på gränsen mellan liv och död. Gustafsson, Annika, Sydsvenskan 020927
Enkel men ändå komplicerad. Tunbäck-Hanson, Monika, Göteborgs-Posten 020927
Intrikat film av Almodóvar. Johanson, Roland, Borås Tidning 030114
Lågintensiv samtalskonst. Lindblad, Helena, Dagens Nyheter 020927
- (utan rubrik) Gentele, Jeanette, Svenska dagbladet 020927
- (utan rubrik) Peterson, Jens, Aftonbladet 020927

Krönikor

- Filmerna som ställer tolkningarna på prov*. Elam, Ingrid, Göteborgs-Posten 030104
Tala i kritikerskägget. Nilsson, Peter-O, Expressen/Kvällsposten 021012
- (utan rubrik) Enarsson, Jenny, www.minou.nu

Övrigt

- Almodóvar ställer ut filmfotografier*. Olevik, Josefin, Dagens Nyheter 020305
Film är Almodóvars tröst mot ensamheten. Lindstedt, Karin, Aftonbladet 021011
Spanskt segerjubel på filmgalan. Loewe, Peter, Dagens Nyheter 021209
Storlam för Almodóvar. Wegerup, Jennifer, Expressen 021208
Tre priser till Almodóvar. Brovik, Ingela, Svenska dagbladet 021209
- (utan rubrik) Pressens mediaservice 020709

Litteraturförteckning

- Allinson, Mark, *A spanish labyrinth. The films of Pedro Almodóvar*, New York 2001
Andersson, Lars Gustaf och Hedling, Erik, *Filmanalys. En introduktion*, Lund 1999
Arrhenius, Sara, "Förord", *Feministiska konsteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm 2002
Beauchamp, Tom L & Childress, James F, *Principles of biomedical ethics*, New York 1994
Berger, John, *Sätt att se på konst*, Lund 1975
Elsaesser, Thomas, "Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama" i *Home is where the heart is: Studies in melodrama and the women's film*, ed Christine Gledhill, London 1987
Jeffner, Stina, *Liksom våldtäkt, typ... - om ungdomars förståelse av våldtäkt*, Stockholm 1998
Johnston, Claire, "Women's cinema as counter-cinema", i *Notes on women's cinema*, London 1973
Kelly, Liz, *Surviving sexual violence*, Minneapolis 1988
Lauretis, Teresa de, *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema*, London 1984
Lindell, Ingrid, *Att se och synas. Filmutbud, kön och modernitet*, Riga 2004
Lundgren, Eva, *Våldets normaliseringsprocess. Två parter två strategier*. Jämforapport 14/89 1989
Malmsten, Kersti, *Etik i basal omvårdnad - ...i någon annans händer...*, Lund 2001
Malmsten, Kersti, *Reflective Assent in basic care: a study in nursing ethics*, Uppsala 1999
Metz, Christian, "Metodologiska förslag för filmanalys", i *Filmteori, filmanalys: en antologi*, av Jan Olsson, Lund 1981
Mulvey, Laura, *Fetishism and curiosity*, Indiana, 1996
Mulvey, Laura, "Visuell lust och narrativ film", *Feministiska konsteorier*, Skriftserien Kairos nr 6, Stockholm 2002
Ohlsson, Joel, *Att se film*, Lund 1983

Redding Jessup, Florence, "Women of the verge of a nervous breakdown: sexism or emancipation from machismo?", *Look who's laughing. Gender and comedy*, Langhorne Pa 1994
Rindå, Joakim, "Handlingskraft i höga klackar", *Tidskriften Bang nr 3*, Stockholm 2000
Smith, Paul Julian, *Desire unlimited. The cinema of Pedro Almodóvar*, London 1994
Stone, Rob, *Spanish cinema*, Harlow, England 2002
Sveriges rikes lag, Gjövik 2002
Vernon, Kathleen M & Morris, Barbara, *Post-Franco, Postmodern. The films of Pedro Almodóvar*, Westport 1995