

ÆGTEMÆND

Når man taler om det meget enkle i John Cassavetes historie »Ægtemænd«, gør man sig til dels skyldig i en tilsnigelse. Filmens story-line har ganske vist en udvendig enkelhed. Til gengæld er dens denouement labyrinthisk.

Ideen virker spontan, født. På alle tider i kunstens historie dukker der værker op, hvor man udbryder: Ja, sådan må og skal det værk være netop nu. Fortællinger eller film eksisterer før konceptionen i en tilstand af latens, så pludselig er der en eller anden med podeskæppen og ideen får krop. Her handler det om mænd (og kvinder), men mest om drenge, dem man i en boldklub ville kalde *seniores* eller *old boys* eller bare: gamle drenge.

De kalder sig *ægtemænd*, men de er ikke andet end drenge, og på dette punkt tager den indviklethed, som jeg snakkede om i starten, fat. Hvis vi betragter filmens begyndelse, vil man måske forstå, hvad jeg mener. Først kommer den indlysende idé: at lade tre gamle drenge mødes til den fjerde afdøde gamle drengs begravelse. Man ser dem på fortækket i en serie dumme stills – alle fire – de står og griner, de viser deres hårede bryst frem, de drikker øl af dåsen, de er i gang med en eller anden sport. Men da de overlevende bliver »levende« (på billedet), er det kun de to af dem, der snakker sammen, Archie og Gus, den tredje, Harry, går et stykke foran med en meget gammel dame under armen. Filmen fortæller aldrig et muk om, hvem hun er. Hun droppes simpelthen, til gengæld er der filmen igennem afstand mellem Harry og de andre, og det er da også ham, der efterlades i det mytologiske England, den eneste hvis kone og svigermor, vi får at se, den eneste som undervejs bliver udstyret med et efternavn, der rummer ekkoer af flere forskellige arter, Fairy-Harry, Bosse-Harry, men også Eventyr-Harry – thi det vi ser for vore øjne er et eventyr i slægt med de ældste, en historie om en magisk konfrontation (med døden), som pludselig får tre riddere til at drage ud i verden for at lære at gyse og måske få lidt varme undervejs.

Stuart, vennen, er død, men man hører ikke meget om ham, han er sikkert magen til de andre, musketer som de er, men med fællestræk, der springer frem og tilbage. »He was a clown« siger Archie, det var det præsten skulle have sagt og ikke alt det andet sludder. Og med ordet »clown« afdækkes endnu et af filmens nøgleord. Både Gus og Archie og Harry er clown, og som det fremgår, kommer de hinanden og sig selv nærmest, når de falder helt ind i klovnenes rolle. Den giver dem det mod – og rummer den uskyldighed – som gør at de tør udfolde sig frit.

I konventionen, altså under begravelsen med dens forlorte højtid og uanstændige »sorg« dækker de tre mænd endnu over deres egentlige kostume: de er alle i sort, vi kender dem ikke og Harry ser strengt på sine to kumpaner, da de prøver at bryde ud ved at tænde en cigaret, inden begravelsen er kommet rigtig i gang. Men allerede i de første sportsscener falder kludene, de to af dem viser uden at skamme sig en del af klovnenes talenter (det akrobatiske), mens Harry stadig er lidt udenfor (han hader

basketball) og kommer først med, da de pjasker rundt i vandet, men først for alvor med, da han i rusens optakt finder de to andre på bræktoiletet og er iført en kulørt dame-hat og lidt senere erklærer, at han *elsker* sine venner. Fairy-fairy-Harry.

Men eventyret er ikke rigtig begyndt, og det er karakteristisk, at out-sideren må overvinde de hårdeste odds, før han kan følges med de andre ud i det blå. Det er som om Harry skal slås med begge sine præfixer, før han er i stand til at træde frem som ridderen uden frygt og dadel, picareskens egentlige motor, eller skulle vi kalde ham Sprechstallmeister? Han siger til de to andre, at nu må det være slut, nu skal de hjem og vaskes, have det gamle kostume på og tale med konen. For hans vedkommende bliver det til næsten-mord og hel vold. Men han henter sit pas, og snart efter er de alle tre på vej over havet.

Det er værd at lægge mærke til i denne underlige historie, at først i England, først flere tusind miles fra det dystre Amerika kommer der kvinder ind i billedet. I drenges fantasi hentes prinsesserne også langvejs fra, eller dem man helst vil have fat i er både så kødelige og så spændende, at de ikke rigtig kan vises frem i villakvarteret. Det efterblevne, gotiske England med de skrøbelige sæder bliver da manegen for den næste etape i denne victorianske udflugt, hvor Sprechstallmeisteren og Den Hvide Klovner (Gus) og Dummpeter (Archie) efter at have sovet på gulvet i det kliniske hotelbadeværelse (hvor der ellers er så skræmmende engelsk) får festdragten på, klovnetøjet, Harry oven i købet med kalvekros, og går ud i byen for at finde lykken.

Også i England er Harry outsideren. Han er ikke blot den der bliver, han må også som alle Sprechstallmeistere overlade scenen til de *morsomme* klovner eller den tragiske klovner, til gengæld tager han springet helt derud, hvor selv de dristigste akrobater sjældent vover sig uden sikkerhedsnet. Og han forbliver på en vis måde den mest eventyrlige af de tre, i hvert fald den mest mystiske: først ordner han én pige, så sidder han pludselig med tre, og så hører man ikke mere. Blev han hos den ældste af dem (fjern slægtning af den gamle dame fra filmens optakt) eller gik han et andet sted hen eller forsvandt han bare ud i det sorte, som ham det hele handlede om: Stuart?

For Harry slutter eventyret ikke, eller rettere sagt, han overlader det til os at digte videre. Derimod må de to, der folder sig livligt ud, Gus i en af filmhistoriens morsomste og mest desperate *senge-pas de deux*'er med den vidunderlige Jenny Runacre og Archie, der dummer sig hjerteskerende med sin kinesiske veninde, som er ganske stum, men senere finder mælet på den vidunderligste måde, tilbage i kulissen, hjem, hvor der ingen ord er, men måske alligevel en chance hos det eneste uspolerede publikum, børnene.

Man behøver ikke at se ret længe på John Cassavetes ansigt, før drenge-eventyrlig-klovnermotivet i »Ægtemænd« dages for en. Det er klart, at han er gået til opgaven med hele sin ballast af dokumentarisme-bevidsthed, actors-studio-improvisationer, side op og side ned af egg-headedde spaltetilmetre om filmens betydning som virkeligheds-afdækker. Men læg mærke til, hvor mange gange han flækker af grin undervejs som

sonerne, så meget desto stærkere virker det, når kameraet trækker sig tilbage som i den virtuose tiltning, hvor morderen ses gennem en rude i toppen af et højhus, hvorefter vi dykker ned i storbyen med dens små menneskeprikker. Som ved hjælp af skydevæggen med astronauter visualiseres her hans isolation og svimmelhed. Men New York er ikke nogen nem »forklaring« på Bree og hendes morder. New York er tværtimod summen af sine guld mennesker. Og morderen er ikke New Yorker. Han kommer fra Pennsylvania, hvor der altså også findes guld mennesker.

Og hvis Klute fra Pennsylvania overhovedet har en »psykologi«, så må man tro, at heller ikke han repræsenterer den rene, stædige kærlighed. Det kan næppe passe, at han kun forelsker sig i Bree, som han tror hun kan blive. Givetvis falder han også for hende, som hun er. Er det kun et tvivlsomt fremtidsprojekt, han binder sig til (binder til sig), så er heller ikke hans kærlighed »ren«. Hun har også nok en eller anden »lille skævhed« et sted. »Klute« er under tiden for smart, men den er ikke naiv.

Alan Pakulas instruktion er en kraftpræstation, der kun undtagelsesvis forfalder til det demonstrative. Den skaber sit eget New York, en tilstand snarere end en by. Den fastholder den elementære spænding uden nogen sinde at forhaste sig, og får skuespillerne til at spille, så man virkelig tror de forstår hvad de gør. Jane Fonda har aldrig spillet mere overbevisende end her, og Donald Sutherland gør aldrig en kliché ud af sin stædighed. Man kan ærgre sig over de forklarende scener hos psykiateren, men de er nok uudværlige i filmens stramme økonomi. Kameraarbejdet transformerer locations såvel som dekorationer til et sært »bevogtet« Kafka-land, og Lolita-musikken anvendes så funktionelt, at den ingen undskyldning behøver. Filmen fungerer upåklageligt både som thriller, som kærlighedshistorie, som øjeblikksrapport og som skildring af en pinefuld identitetskrise, hvor alle muligheder står åbne og enhver tvinges til at digte sin egen »slutning«. Med »Klute« har Amerika fået en ny instruktør i den store klasse.

Anders Bodelsen

■ KLUTE

Klute. USA 1971. Dist: Warner Bros. P-selskab: Warner Bros. En Alan J. Pakula Produktion. P/Instr: Alan J. Pakula. Co-P: David Lange. Ex-As-P: C. Kenneth Deland. P-leder: Ed Fay. P-ass: Mary Hughes. Manus: Andy K. Lewis, Dave Lewis. Foto: Gordon Willis. Kamera: Michael Chapman. Farve: Technicolor. Format: Panavision. Klip: Carl Lerner /Ass: Irene Bowers. Ark: George Jenkins. Dekor: John Mortensen. Kost: Ann Roth. Komp/Dir: Michael Small. Tone: Chris Newman. Instr-ass: William Gerity. Makeup: Irving Buckman. Frisurer: Bob Grimaldi, P. MacGregor (for: Jane Fonda). Fortekster: Arthur Eckstein. Rollebesættelse: Alix Gordin. Medv: Jane Fonda (Bree Daniel), Donald Sutherland (John Klute), Charles Cioffi (Cable), Roy Schneider (Frank Ligourin), Dorothy Tristan (Arlyn Page), Rita Gam (Trina), Vivian Nathan (Psykiater), Nathan George (Politilejtnant Trask), Morris Strassberg (Mr. Goldfarb), Barry Snider (Berger), Anthony Holland (Impressario), Richard Shull (Sugarman), Betty Murray (Holly Gruneman), Fred Burrell (Mand i hotel), Jean Stapleton (Goldfarbs sekretær), Robert Milli (Tom Gruneman), Jane White (Janie Dale), Shirley Stoler (Momma Reese), Mary Louise Wilson, Marc Malvin (Reklamefolk), Jan Fielding (Psykiaterens sekretær), Antonia Ray (Mrs. Vasek), Robert Ronan (Teaterinstruktøren), Richard Ramos (hans assistent), Margaret Linn (Evie), Rosalind Cash (Pat), Lee Wallace (Nate Goldfarb), Joe Silver (Dr. Spangler), Jerome Collamore (Opsynsmand), Tony Major (Bill Azure). Længde: 114 min., 3130 m. Censur: Hvid. Udl: Warner & Constantin. Prem: Kinopalæet 1.11.71.

Indspilningen startet 3. august 1970 med eksteriørscener optaget i New York City. Interiorscener filmet i Filmways Studios i New York.

Gus, hvor svært ved at holde masken han har og hvor betydningsfuldt netop det er ved at give hele hans film den usikre spændstighed, der gør den så overraskende, så besk og så betydningsfuld.

Hvad er det for en virkelighed filmen og kunstnerne og kunsten gang på gang bliver slået oven i hovedet med? Hvem er det der snakker om dokumentarisme? »Husbands« har nøjagtig lige så meget at gøre med dokumentarisme og virkelighed som »Las Hurdes«, »Nanook of the North« og samtlige Warhols strimler. Lyder det paradoksalt? Så skal jeg tage lancetten frem: Kun ved at gøre virkeligheden kunstig, kan man gøre den virkelig, kun ved at vælge, udvælge, beskære, placere, pege på, demonstrere, belyse, manipulere kan man få virkeligheden til at blive til kunst. Virkelighed, Herregud, den kan man da få nok af i virkeligheden.

Klaus Ribbjerg.

■ ÆGTEMÆND

Husbands (A Comedy About Life, Death and Freedom). USA 1970. Dist: Columbia. P-selskab: Faces Music, Inc. P: Al Ruban. As-P: Sam Shaw. P-sup: Fred Caruso. P-samordner: James Joyce. P-leder: Robert Greenhut. Instr/Manus: John Cassavetes. Efter: egen ide. Dialog-sup: Fred Draper. Foto: Victor Kemper. Kamera: Richard Mingalone, Mike Chapman/Ass: Edward Gold. Kamera (Londonsekvenser): Jeff Glover. Farve: De Luxe. Klip: Peter Tanner (Sup), Robert Hefferman, Jack Woods/Ass: Tom Cornwall. Ark: René D'Auriac. Rekviz: Tom Saccio (New York-sekvenser), Henry Newman (London-sekvenser). Musik: Stanley Wilson, Jack Ackerman, Ray Brown. Tone: Dennis Maitland (New York-sekvenser), Barrie Copland, Glen Glenn (London-sekvenser). Kost: L. Brown (design), Edward Brennan, Joe Dehn, Shura Cohen, Dennis Fruin (garderobe). Instr-ass: Alan Hopkins (New York-sekvenser), Simon Hinkley, Philip Mead (London-sekvenser). Makeup: Robert Laden (New York-sekvenser), Yommy Manderson (Londonsekvenser). Rollebesættelse: All Arts (New York), Tom Bussy (London). Medv: Ben Gazzara (Harry), Peter Falk (Archie), John Cassavetes (Gus), Jenny Runacre (Mary Tynan), Jenny Lee Wright (Pearl Billingham), Noelle Kao (Julie), Leola Harlow (Leola), Meta Shaw (Annie), John Kullers (Red), Delores Delmar (Grevinden), Peggy Lashbrook (Diana Mallabee), Eleanor Zee (Mrs. Hines), Claire Malis (Stuarts kone), Lorraine McMartin (Annies mor), Edgar Franken (Ed Weintraub), Sarah Felcher (Sarah), Antoinette Kray (»Jesus Loves Me«), Gwen Van Dam (»Jeannie«), John Armstrong (»Happy Birthday«), Eleanor Gould (»Normandy«), Carintha West (Susanna), Rhonda Parker (Margaret), Joseph Boley (Præst), Judith Lowrey (Stuarts bedstemor), Joseph Hardy (»Shanghai Lil«), K. C. Townsend (Barpige), David Rowlands (Stuart Jackson), Anne O'Donnell, Gena Wheeler (Klinikdamer). Org. længde: 154 min. Længde: 132 min., 3615 m. Censur: Hvid. Udl: Columbia. Prem: Dagmar 13.12.71.

DJÆVLENE (1)

Processen i Loudun er en af de berømteste affærer i den katolske kirkes hekse- og djævelforfølgelser i det 16. og 17. århundrede. Sagens forløb, hvormed man allerede i samtiden havde et dusin forskellige beretninger, er selvfølgelig ikke blevet klarere gennemskueligt med tiden, men kernen synes at være den, at nogle nonner på afstand forlevede sig i præsten Urbain Grandier, og af deres overspændte abbedisse og kirkens professionelle djævelfordrivere blev hidset op til et erotisk og religiøst hysteri, hvor alskens seksuelle trængsler kom for dagen. I miljøet kunne hysteriet kun udlægges som værende Satans værk, og Grandier blev udpeget som Djævelens håndlanger.

På Huxleys dokumentarroman »Djævlene fra Loudun« og på John Whittings skuespil »The Devils«, der igen støtter sig til Huxley, bygger Russell sin redegørelse for den tragiske begivenhed. Han placerer den marxistisk i en politisk og historisk sammenhæng, hvor Moder Jeannes erotiske drømme bliver en

bekvem anledning for kardinal Richelieu til at gribe ind og knægte den opsætsige Grandier og dermed den uafhængighed af statsmagten, han er begyndt at agitere for. Alle er vidende om sagens rette sammenhæng, ingen tror på, at det virkelig skulle være djævle, der har besat nonnerne – tværtimod bliver kvinderne af kardinalens udsending, de Laubardemont, presset til at agere deres besættelse. Med undtagelse af Moder Jeanne er der knap nok ægte hysteri til stede hos filmens personer, men en masse had, misundelse og jalousi, som behændigt udnyttes af de politiske taktikere, der bruger periodens fordomme og officielle ideologi til at skaffe sig af med Grandier.

Før »Djævlene« begynder, meddeler en fortekst, at filmen bygger på autentiske begivenheder, at dramaets vigtigste personer og episoder forekom i den historiske virkelighed – en oplysning det nok kan undre én at se fremhævet, for intet i filmen synes at tilstræbe en dokumentarisk effekt; tværtimod må man vel sige. Russells film er i allerhøjeste grad en personlig fortolkning, en ekspresionistisk og sensuel udlægning af et tragisk forløb med et vist aktuelt perspektiv. Han tilstræber netop ikke den korrekte rekonstruktion, men essensen af en situation i dens mest effektfulde ikklædning. Mærkeligt at Russell insisterer på, at »Djævlene« har ret meget til fælles med virkeligheden. Men måske er det hele bare et koketteri med klicheen om *fact stranger than fiction*, som han har sat sig for at modbevise. For nok var den historiske djævelbesættelse i Loudun en både tragisk og fantastisk hændelse, men så ekstravagant pittoresk, som den bliver i Russells film, kan den umuligt have været.

Filmens indledes med, at Louis XIII i Venus' skikkelse stiger af barokteatrets kunstfærdige vande, og hermed giver Russell en vigtig nøgle til forståelsen af hans film. Ken Russells verden er en scene, og alle mænd og kvinder er aktører. Teaterbegrebet dukker uafladelig op, konkret såvel som symbolsk. Personerne optræder for hinanden; tanker og følelser trænger sig på og kommer til fysisk udtryk, når de når en vis intensitet – ligesom i gode musicals. I Russells film udløses psykisk spænding konstant i gensidige opvisninger, danse, håndgemæng, hærværk, samlejer, i det hele taget alle former for kropslige præstationer som fysiske tilkendegivelser af mentale tilstande.

Således bliver Jeannes djævelbesættelse en ageret konsekvens af hendes frustrerede erotiske begær. Og allerede før hun når helt så langt ud, har man forstået, at hun foregiver sin fromhed og sin skyhed over for mænd i scenen, hvor hun forhindrede de forsamlede nonner i at se Grandier drage forbi, og hvor vi umiddelbart efter får rig lejlighed til at iagttage de ægte krampetrækninger, som hendes uforløste drifter hensætter hende i. Og ligesom det er tilfældet med Jeanne, associeres hele det system, Grandier slås imod, med spil, med falskheden sat i system, med teatret og dets virkemidler: ageren, forklædninger, masker, sminkninger. Grandiers modstandere er mennesker, der vil være noget andet, end de er. Louis XIII optræder som Venus, hans hofmænd som kvinder, og, vigtigst af alt, nonnerne optræder som var de besatte af djævle, imens de jo i virkeligheden er kvinder, der uden held har forsøgt at optræde som nonner. Og teatersymbolikken gennemtrænger »Djævlene«, for der er

tilskuere til alt: til Jeannes masturbationer som til Grandiers hemmelige bryllup, til kongens perverterede protestantjagt som til nonnernes daglige forestillinger, der da også gentagne gange i dialogen omtales som teater, optræden, cirkus.

Grandier derimod nægter at spille komedie. Han er en mand, som lever efter, hvad hans sanser byder ham. Han realiserer øjeblikkelig alle indskydelser, handler på én gang impulsivt og konsekvent, som når han forstøder sin elskerinde i det øjeblik, hun fortæller ham, at hun er blevet gravid, eller når han uden tøven indleder et forhold til den frimodige Madeleine, da hun fortæller ham, at hun har erotiske drømme om ham. I sit seksuelle liv følger præsten Grandier ikke kirkens bud, men sit instinkt, og dilemmaet giver ham ingen skyldfølelser.

Og hermed er et andet vigtigt tema i de Russellske film anslået: erotikken som en afgørende faktor for det enkelte menneskes udvikling og åndelige sundhed. I »Djævlene« antyder Jeanne, at hun blev tvunget i kloster af sin familie og derved presset ind i en livsform, som ligger fjernet fra hendes stærkt erotiske temperament. Jeannes milieu påfører hende seksuelle frustrationer, mens Grandier sætter sig ud over det og ikke tager i betænkning at bryde cølibatet. Netop på grund af sin oprigtige sanselighed, sin fornemmelse af at fuldbyrde Guds vilje med mennesket har han styrke til at lade sig henrette på en åbenlys falsk anklage.

Men filmen er jo ikke bare en skildring af nogle erotisk underernærede nonner og deres hævn over deres seksuelt aktive mandlige kollega. Den er ikke nogen psykologisk rekonstruktion, ej heller nogen ekstatiske hyldest til den sunde erotik, selv om den rummer disse elementer. Først og fremmest er »Djævlene« en politisk film, der handler om, hvordan statsmagten med alle midler bekæmper de mennesker, den vælger at opfatte som sine modstandere. Filmens begynder ved hoffet, hvor kardinalen arbejder på en tættere forbindelse imellem stat og kirke, og den slutter, efter at kardinalens vilje er blevet sat igennem, og Louduns bymure revet ned – det Loudun, hvis skæbne forløber parallelt med Grandiers, hvis integritet han forsvarer, og hvis forsvarsværker destrueres, imens han brændes på bålet. I filmens begyndelse åbenbares kongemagten for os i guld og sølv, i slutningen har staten udøvet sin magt, og billedet drænes for farver, mens Grandiers enke forlader de ynkelige rester af fordums storhed.

Hvad der imidlertid gør »Djævlene« til en film, man bør se, og Russell til en instruktør, man bør holde øje med, er dog først og fremmest det overdådigt opfindsomme billedsprog. Det meste af »Djævlene« er optaget i lange indstillinger, i totaler eller halvnær med et forholdsvis roligt kamera i øjenhøjde; med andre ord i den moderne, meget dygtige, meget sikre, ret almindelige kamerastil. Til gengæld er selvfølgelig djævelbesættelser, djævelfordrivelse og anden djævelskab filmet med et meget uroligt kamera, ofte i nære panoreringer; også det meget dygtigt, meget sikkert og egentlig ret traditionelt. Russell udtrykker nemlig ikke sine intentioner med billedet, men i billedet, han arrangerer først skuespillere og statister, og placerer bagefter kameraet. Russell af-fotograferer de milieuer, han skaber, filmen bliver en række billeder, som i deres gran-