

Fat City

Poul Malmkjær



Det er bemærkelsesværdigt, at så mange anmeldelser og omtaler af »Fat City« indleder med at bekendtgøre, at her er tale om en »gammeldags« film. Når dette er slået fast, skynder man sig så at pointere, at det skam er en god film af disse eller hine grunde. Denne sammenstilling får automatisk »gammeldags« til at fungere som udtryk for noget reaktionært. Nu har det for mig knebet med at finde ud af, om man mente, at temaet var gammeldags, eller om det var stilen, der ikke bød på noget nyt. Måske var det endda helheden.

I »Sight & Sound«s sommernummer refererede Penelope Houston med sin »gammeldags«-karakteristik tydeligt nok til temaet: »a return by the director to an old stampingground...«, og i en positiv omtale nævner hun bl. a., at spillet er præcist, timingen afslappet og detaljerne gennemført behagelige.

Hvis det er at være gammeldags, så for mig meget gerne. Vend det om, og det modsatte skulle så være det »moderne«, der – hvis man skal tro den argumentation – kendetegnes ved upræcist spil, anspændt timing og ubehagelige detaljer, eller med andre ord det som Morten Piil i en omtale af Fassbinders elevfilm kalder »filmisk primitivisme« (Information 2. 3. Sept.).

Det er naturligvis helt urimeligt at lave den slags sammenlignende kolbøtter, og det er naturligvis lige så uretfærdigt over for den ny film, som udtrykket »gammeldags« med den negative ladning er over for »Fat City«.

Et kendetegn ved »gammeldags« film – og vi holder os her til Hollywood-filmene – er deres overmåde perfektion og blanke professionalisme på det tekniske såvel som på det narrative plan. Det gav filmene en vis »sikkerhed«, men det måtte jo ofte gå ud over en eventuel trang til at eksperimentere.

»Fat City« adskiller sig fra disse »gammeldags« film ved ikke at være præget af overdreven perfektion eller umådelig professionalisme. Den manglende perfektion ses f. eks. under forteksterne, hvor kameraet kører tilbage fra hotellet og ud på gaden, og hvor brædder og planker fra kameravognens

Ruben

Manageren Ruben har været en halv-god eller halvdårlig bokser ligesom Tully, men det er lykkedes ham at skabe sig en tålelig tilværelse. Hans sociale forhold har været de samme som Tullys (må man gætte på), men hans ægteskab har holdt, og filmen understreger flere gange, at hans moralske habitus er betydeligt stærkere end Tullys. Han driver sin forretning med bokserne på en tilforladelig måde, han går ret langt i sine forsøg på at hjælpe Tully, når denne er ude i tovene, og hans undskyldninger og bortforklaringer af nederlagene efter den katastrofale første kamp er ikke snøvlede selvmedlidenhed, men den nødvendige pep-talk, der skal give de nedslåede kæmper deres selvtillid tilbage, mens han og træneren får et par øller »and som lemonade for the boys«.

Ruben er skildret som en borgermand, der skal få tingene til at løbe rundt. Hans enetale i sengen om det nye hvide håb, Ernie, er forretningsmandens saglige snak om det nye fremstød, den ny vare, der skal lanceres på den rette måde, for markedet er der. Det er ikke første gang, han har ført denne enetale. Konen er forlængst faldet i søvn, og han konstaterer dette uden mindste bitterhed. I den meget flot spillede scene i baren snakker han og træneren Babe (Art Aragon) sagligt om de skrammer, erhvervet har givet dem. Det er helt uden sentimentalitet eller selvmedlidenhed. De ser realistisk på deres situation.

Ernie

Ernie er Tully ti år tidligere. Det er måske bastant, men det er nok så meget en karakteristik af de sociale vilkår, der næppe har ændret sig meget i de mellemliggende år. Ernie begynder at bokse for penge, og han er såpas talentfuld, at han synes at se en fremtid i det. Samtidig kommer han sammen med en pige, og da hun bliver gravid, gifter han sig med hende. Han vil gerne give det udseende af, at det har han villet hele tiden, men han kan ikke skjule, at han i hvert fald helst havde ventet et par år. Ægteskabet og barnet tvinger ham til at tage ekstraarbejde som dag-lejer. Han drikker ikke, han holder sin træning ved lige; han synes i det hele taget at være ret godt rustet til at gå i Rubens fodspor og at undgå Tullys. Han er en flink fyr, der er en opmærksom tilhører til Tullys enetaler, men han er ret profiløs. Man kan godt blive lidt urolig ved tanken om, hvordan det vil gå ham, hvis konen forlader ham og resultaterne i bokseringen begynder at gå ham imod for alvor. Ernie ejer ikke den indstilling, som en af de sorte bokserprædiker før den første kamp, og som går ud på at boksnings er et spørgsmål om »you wanna get your ass kicked – or you wanna kick ass –«.

Ernie har tilsyneladende ikke noget ønske om at hævde sig socialt via sin

boksnings. Han kan lide at bokse (han siger det direkte under det første møde med Tully), og når han oven i købet kan tjene lidt penge på det så OK. Han er let at besnakke. I bilscenen har pigen let spil med et smukt udvalg af verdens ældste fiskekroge og limpinde, og man er sikker på at Ernie er gået til alteret og pigen fuldt overbevist om, at det har været hans inderste ønske fra starten. Det må gerne ses lidt i sammenhæng med samtalen efter deres første erotiske oplevelser sammen. Dem var der tydeligvis ikke meget ved, iflg. Ernies reaktion, eller manglende reaktion.

Billy Tully

Imellem disse to udtryk for en udvikling, stadier på en social bivej, svajer Billy Tully rundt. Hans slægtskab med de to andre er tydeligt nok i den rå historie, og John Huston fører dem sammen i en seksuelt søgende, der begynder med Tully, går over Ernie Munger og ender med den tidligere omtalte scene med Ruben i sengen. Denne er placeret så tidligt i filmen, at den kun kan fungere som nøgle til parallellerne.

Allerede fra begyndelsen angives et tema: Hvorfra kommer alle de gamle mænd, lediggængerne, de sovende, de berusede, de ventende, som man ser i Stocktons gader under fortekstjerne? I »Asfaltjungen« (1950), der som andre af Hustons film om tabere rummer et persongalleri, der kan ses som udtryk for forskellige sider af samme sociale tilfælde, var personerne aktive. Deres »kejtthandede foretagsomhed« (som Alonzo D. Emmerich kaldte det), var for en dels vedkommende en genvej til kompensation for sociale misforhold, og for den centrale figur, farmeren Dix Handley (Sterling Hayden), der er tvunget ind i et bymiljø, er der kun den rå kraft tilbage. Han lever af at turde bære revolver og bruge den, og han får en del af modet til det ved at drikke. Havde han klaret sig fri af kuppet i »Asfaltjungen«, kunne vi have genseet ham som en af de subsistensløse under fortekstjerne til »Fat City«. Han var en mand uden større initiativ, han var lammet af bymiljøet, som han aldrig lærte at kende, og hans drøm om gården på landet var lige så urealistisk som Tullys drøm, den drøm, der kommer til udtryk under arbejdet med at samle valnødder: »I get the fight, I get the money and I'll send for my wife.«

Dix Handley er et offer for en social uretfærdighed. Han må skotte sig selv, da det går galt for ham med landbruget. Han er helt fremmedgjort og desperat, da vi møder ham. Han bærer rundt på sin lille sentimentale drøm om at vende tilbage til gården og genvinde sin plads i konkurrencesamfundet, som han i øvrigt ikke sætter spørgsmålstegn ved. Billy Tully er nået til et stade af social degradation, hvor han ikke blot stiver sit ego af med sentimentale drømme (hu-

kørespor kommer til syne ved kantstegen. Den umådelige professionalisme ville vel heller ikke have tilladt et klip som det, man oplever i slutscenen, hvor der fra et billede af Tullys (Stacy Keach) ansigt mens han ser på spillerne, klippes næsten 180° til et billede af Tully (der vender sig) og Ernie (Jeff Bridges), der ses fra en kameraposition bag disken. Klippet holder sig på den rigtige side af vinklen, men heller ikke mere, og det virker ikke ligefrem smooth. Den professionelle produktion ville have sikret sig med alternative vinkler og i hvert fald med et totalbillede. På mig virker klippet nu lidt skurrende i den ellers meget roligt opbyggede slutscene, hvor Tully oplever sin første, alvorlige hjerneforstyrrelse, og hvor netop den rolige fortælleform med »naturlige« klip på dialogen og på dens indhold (den gamle kineser), skal sætte den faldende »klap« i relief, nærmest som et The End-skilt, der kommer for tidligt på. Samtidig skal rytmen vel forbinde skæbnerne tværs over disken (Tully om den gamle kineser: »How would you like to wake up in the morning and be him?«).

Hvis man nu læsriver historien fra filmen, ser på litteraturen, så kan den vel tage sig gammeldags ud. Så er det 30'ernes historie om bokseren, der er en taber, og som nægter at se virkeligheden i øjnene. Men »Fat City« er mere. Selv om den kun beskriver en kort tid af denne bokseres liv, så angiver den en forhistorie og en efterskrift, og den giver et par alternative billeder på antiheltens livsløb.

»Fat City« bliver en film om sociale og moralske tabere på flere stadier. Billy Tully er en 30-årig forhenværende professionel bokser med et begrænset talent og et sølle privatliv, der forgæves forsøger et come-back. Hans ene alternative skæbne er manageren Ruben (Nicholas Colasanto), der har skabt sig en lille stald af bokserne i den ringere middelklasse, og som lige netop kan holde skindet på næsen og et par bukser til deling blandt bokserne. Den anden alternative skæbne (på en måde Tullys egen opdagelse) er den unge Ernie, der har et lille talent for boksnings, selv om han er blød i mellemgulvet.



struen, der nok skal komme tilbage til ham), men hvor han ved den mindste modgang søger tilflugt i selvmedlidenhed. Hans tilbagevendende undskyldning er historien om hvordan Ruben svigtede ham i den kamp i Panama, og hvis bare han havde villet ofre de penge så ...

Oma

Tully er så svagt kørende, at blot meget lette påvirkninger motiverer ham hhv. positivt og negativt. Mødet med Oma får megen vægt i filmen, og det er rimeligt. Hun er en chance for Tully. Hun er grunden til hans sidste forsøg på at komme på højde med samfundet. Hun er helt elementært »noget at leve for«.

I deres lange scene i baren gennemspilles hele registret af forløren sentimentalitet og fuldemandsfølelser. Reaktionen skifter på stikord, der springes fra had til kærlighed på sekundet. Tullys evige omkvæd: »You can count on me – right down the line!« er en phoney venskaberklæring, der dog går ind hos Oma. Hendes følelser svinger hastigt om: »You're the only son of a bitch in here worth a shit!«

Uden for baren, ude i dagslyset, brister hun i gråd i tilsovset selvmedlidenhed, men over for Tully gør hun hvad hun kan, for at lade gråden være udtryk for en stor menneskelig oplevelse og en romantisk konvention: »Because I love you so much«.

Det er kæfertens lykke, bajernes (her cream sherryens) samhørighed, en nedspittet 1/2-times version af et langt kærligheds- og venskabsforhold, hvor kun klicheerne og de faste konventioner kan finde plads. Det er den totale menneskelige fallit, som man første gang oplevede den på film i Lionel Rogosins film om The Bowery.

Tully mener uden tvivl, at han kan

gøre noget for hende, og at han kan få noget til gengæld. Han prøver at få arbejde, forsøger at skabe et forhold og et tilhørssted, der kan blive til et hjem. Han kæmper så småt for at nå målet, meget småt, men der ligger ikke antydningen af en belønning i den kamp. Der har Huston måttet give op. I den hudløse middagsmadscene ødelægges Tullys drøm endeligt. Den kamp rummer kun smerte og nedværdigelse, ligesom der kun ligger smerte og nedværdigelse i »den store kamp« mod den syge mexikaner, Fuentes (Ruben Navarro). Denne kamp bliver et vrængende billede på konkurrencesamfundet, og da Tully får sin løn, 100 dollars, for at lade sig slå fordærvet, giver han op og forsvinder. Han bliver en af dem på fortovet under filmens fortekster. Hans fallit er en helt anden og mere definitiv end hos Hustons øvrige tabere, måske med undtagelse af Charles Rone (Patrick O'Neal) i »Brevet fra Kreml«. Der er ingen vej tilbage for nogen af dem, og der lå ingen belønning i denne stræben efter *fat nothing*.

Undskyldninger

Filmen bruger en del tid på at skildre personerne gennem deres undskyldninger. Susan Tyrells forsuttede Oma er sunket hen i en næsten manisk angst for virkeligheden, den virkelighed hun kun kan opfatte som et konstant angreb på sin personlige integritet. Hun klamrer sig til denne (illusion om) integritet i en sådan grad, at alt omkring hende bliver anskuet i et forvredet og fordrejet perspektiv, alt bliver ødelagt. Hendes virvar af bagatelagtige undskyldninger, der ofte har karakter af beskyldninger mod den nærmeststående, skal erstatte udtryk for et følelsesregister, hun ikke længere kan mobilisere. Hun er blevet en flæbende egocentriker, der f.eks.

forveksler symboler og levende mennesker (Earls papkasse og Earl).

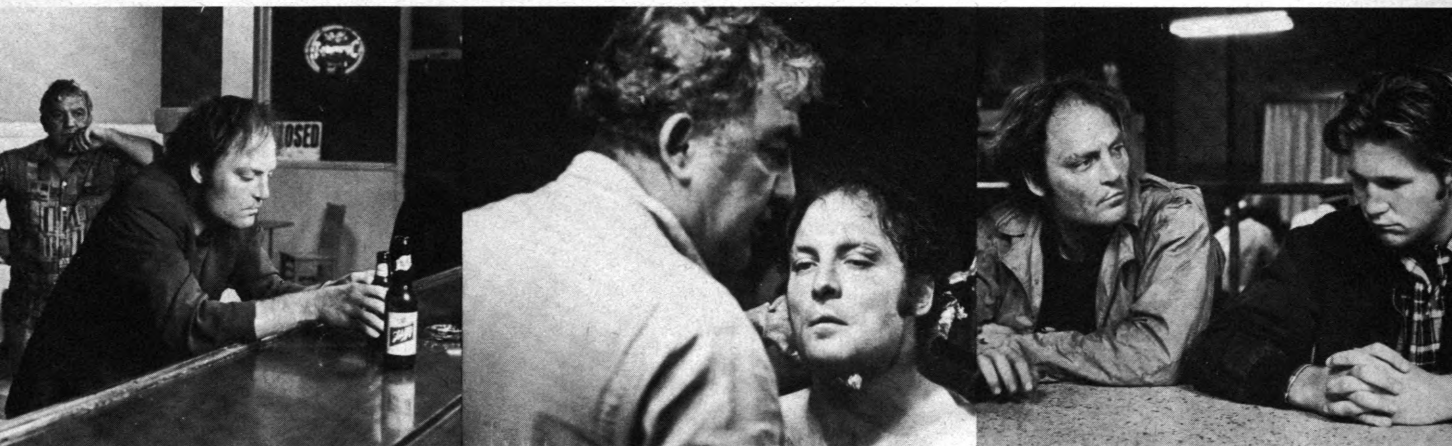
Undskyldningerne ødelægger personernes chancer for at få et realistisk forhold til tilværelsen. Huston understreger det med satirisk snert i sekvensen fra roehakningen, hvor en sort daglejer fortæller, at det var vin, der ødelagde hans ægteskab og fuldkomne lykke. Pointen er naturligvis, at vin kun var et lille sidetema i den utroskabshistorie, som reelt ødelagde hans ægteskab med en sund kone med fast arbejde; og det helt urimelige i at give vinen skylden understreges af en anden daglejers ord om at det snarere var roser, der ødelagde hans ægteskab. »Yeah, wine and roses«, medgiver fortælleren.

Kampen

John Huston er ofte en instruktør i splid med sit image som misforstået kunstner. Truffaut er blevet så sur over denne holdning, at han har kaldt Huston en charlatan, der blot havde svært ved at instruere. Truffaut har også svært ved at instruere. Det har vi hans ord og nogle af hans film for. Welles har svært ved at instruere. Men Huston har svært ved at holde sin linje; han er for ofte på udebane med sine emner. Han har engang formuleret sin holdning til tilværelsen med nogle ord om, at det var selve kampen for at nå målet, der rummede belønningerne, ikke det at nå målet. Det gik igennem mange af hans Hollywood-film, og det har ligget bag nogle af hans bedste exil-film. Men den nu irske landadelige synes at være godt på vej til at fjerne sig fra denne filosofi (der samtidig godt kan lugte lidt af Go West Young Man og Apple Pie og rævejagter). Der var ikke meget tilbage af den i »Brevet fra Kreml« og der er intet tilbage i »Fat City«. Alene titlen er ironisk. Stockton med de 12.000 indbyg-



Stills/ Billy (Stacy Keach) møder Ernie (Jeff Bridges) og senere Oma (Susan Tyrrell), der endnu bor sammen med Earl (Curtis Cokes). Billy flytter sammen med Oma, men hans forsøg på at skabe sig et hjem mislykkes, og han drikker sig fra sans og samling. Han hjælpes af Ruben (Nicholas Colasanto) til endnu en kamp, som han ikke aner, om han har vundet eller tabt. Den nu forsurede Billy genser Ernie og oplever sit første black-out. Kampen rummede ingen belønning.



gere er ikke en fed by i nogen af udtrykkets betydninger.

Ironisk er det også, at Tully er bokser, en fighter. Hustons personer har altid været handlingens mænd, hvadenten de var på den ene eller på den anden side af loven. Billy Tully er socialt ude i tovene og moralsk groggy. I filmens rolige begyndelse dovner kameraet sig igennem et totalbillede af torvet, zoomer ind på hotellet og der blændes over til et billede af Tully på sengen set fra fodenden. Billedet er præget af laden stå til, af snusket opløsning. Det er da også manglen på tændstikker, der får Tully ud af sengen, i tøjet og ud af hotellet, og når han nu er i gang alligevel, kan han lige så godt lægge vejen hen omkring træningshallen. Og det er mødet med den unge Ernie, der får Tully til at beslutte sig for igen at komme i træning.

Huston vil være kendt for at sætte et særpræg på hver enkelt films »overflade«, og i tilfældet »Fat City« har han haft et endog meget rigt samarbejde med fotografen Conrad Hall (der længe har aftvunget opmærksomhed). Filmen er optaget med Panavision udstyr, men formatet er Widescreen, og den let slø-

rede, afblegede farvetone (der ikke må forveksles med pastelfarver – det er slidte, tilrøgede farver, der præger filmen) ligner mest af alt elementære farveforsøg. Farverne fungerer på mig som udtryk for en fattig facadedekoration på krydsfinér og blik. De er ved at skalle af. Det virker nøgent realistisk og lige så tæt og vedkommende som lyden, der bruges med diskretion og derved med så meget større effekt når diskretionen forlades. Et eksempel er naturligvis Kris Kristoffersons sang »Help Me Make It Through the Night« (som tekstmæssigt er af tvivlsom værd for filmen), der kommer som et chok sammen med forteksterne. Sammen skærer de ind i de dovne panoreringer over gaderne og torvet og ryster tilskueren ud af fornøjelsen ved det dekorative forfald i Conrad Halls smukke billeder.

Der er vel enkelte numre i Hustons iscenesættelse. Det er set før, når han lader den ensomme, syge mexikanske bokser forlade hallen som sidste mand mens lyset slukkes endnu før han når ud af bygningen. Det er en scene, der lader følelserne op i tilskueren – hver gang. Den gjorde det i hospitalsscenen

i »They were Expendable«, og den gjorde det i scenen med violinpigen i »Skyd på pianisten«. Det gør ikke noget. Hustons variation er god.

Hvis man har lyst, kan man se »Brevet fra Kreml« som en kommentar til USAs forføjede udenrigspolitik. »Fat City« lover heller ikke godt for indenrigspolitikken, selv om den kun giver et lille hjørne af den. Men beskrivelsen af de små hjørner har altid stået danskens hjerte nær. Det er stort for os.

■ FAT CITY

Fat City. USA 1972. Dist: Columbia. P-selskab: Rastar Productions for Columbia. En John Huston-Ray Stark produktion. P: Ray Stark. As-P: David Dworski. P-leder/Instr-ass: Russ Saunders. Instr: John Huston/Personlig ass: Gladys Hill. Manus: Leonard Gardner. Efter: Egen roman. Foto: Conrad Hall. Farve: Eastmancolor. Klip-sup: Margaret Booth. P-tegn: Richard Sylbert. Dekor: Morris Hoffman. Rekvis: Richard M. Rubin. Kost: Dorothy Jenkins. Musik-sup: Marvin Hamlisch. Musikbånd: Ken Hall. Sang: »Help Me Make It Through the Night« komp. og sunget af Kris Kristofferson. Tone: Tom Overton, Arthur Piantadosi. Sp-E: Paul Stewart. Makeup: Jack Young. Frisur: Virginia Jones. Fortekster: Wayne Fitzgerald. Rollebesættelse: Fred Roos, Jennifer Shull. Medv: Stacy Keach (Tully), Jeff Bridges (Ernie), Susan Tyrrell (Oma), Candy Clark (Faye), Nicholas Colasanto (Ruben), Art Aragon (Babe), Curtis Cokes (Earl), Sixto Rodriguez (Lucero), Billy Walker (Wes), Wayne Mahan (Buford), Ruben Navarro (Fuentes). Længde: 97 min., 2650 m. Org. Længde: 100 → 97 min. Censur: Grøn. Udl: Columbia. Prem: Dagmar 28.8.72.