

Filmene

Ubudne gæster

»Hans bøger er fulde af dramatiske begivenheder og uægte mennesker.« Således karakteriserer den kvindelige medvirkende hovedparten af sin kendte, midaldrende fars litterære produktion, en mand der har gennemlevet mellemkrigstiden og den anden verdenskrig med denne tids kulturelle klima – akkurat som Elia Kazan.

Ikke at få denne karakteristik hæftet på sig, ikke at videreføre en actionpræget tradition baseret på overlevede og overleverede normer og værdier er helt tydeligt Kazans ambition i hans seneste film »Ubudne gæster«. I dette er der intet nyt. Kazan har forsøgt at efterleve sin egen tese om, at »kunsten er vidnesbyrd« og at sandheden skal afdekkes og hykleriet afsløres, dog ikke altid med lige overbevisende resultat.

På andre punkter adskiller filmen sig fra amerikansk film som helhed og fra Kazans øvrige produktion. »Ubudne Gæster« er skabt af et ganske lille team på et sparsomt budget. Der er ingen Marlon Brando'er med, de fem medvirkende er alle ukendte skuespillere. Foruden disse ydre omstændigheder er filmen i stilistisk henseende skrælet for de egenskaber, der normalt kendetegner amerikanske »store« produktioner – hvilket vi vil vende tilbage til.

Emnemæssigt og tematisk viderefører

den Kazans tidligere film. Som i disse holdes der et forstørrelsesglas over en gruppes adfærd i en bestemt politisk og social situation for at tydeliggøre menneskets afhængighed af sit miljø. De psykologiske konsekvenser et samfunds opbygning kan have på individet og dets medmenneskelige relationer udvides i dette tilfælde til også at omfatte så dybtgående spørgsmål, som: har mennesket ret til at (for)dømme andre, og: er volden konstitutionel.

På et afsidesliggende landsted bor et ungt par, Bill og Martha, med deres barn. Ejendommen tilhører hendes far, der selv bebor et separat hus. Bill opføres af to soldaterkammerater fra Vietnamtiden, kommer de blot for at hilse på, eller hvad? I løbet af dagen afdækkes det, at de tre har en fælles oplevelse, som har resulteret i de to besøgendes fængsling. Mike, sergent, og Tony, puerto ricansk menig, har i Bills påsyn voldtaget og myrdet en formodet vietcong-pige på 15-16 år. Bill meldte dem. Denne fortidige begivenhed har påvirket dem i uhyggelig grad, og gjort dem til følelsesmæssigt afstumpede og perverterede magtmennesker, der i et døgn forløb intrigerer hinanden med fatale resultater. Hen på natten danser sergenten og Martha liderligt tæt sammen, Bill reagerer spontant og kommer i slagsmål med Mike, der lokker ham uden for huset, hvor han slås til blods. Sergenten fuldbyrder med at voldtage

Martha. Parallellen til Vietnamaffæren er foretaget, krigens mentale konsekvenser er uafkastelige.

De sidste billeder viser Bill og Martha inde i huset til lyden af et ur, der går i stå. Bill spørger: »Are you all right?«

Filmens ganske få personer, der alle spiller lige betydningsfulde roller (i ordenes bogstaveligste forstand), er valgt ud fra klart definerede kriterier, så de hver for sig og især i deres indbyrdes relationer kommer til at give et repræsentativt, omend ikke fuldgældigt billede af USA i dag. De fungerer som idébærere og holdningsrepræsentanter og danner en bloc en model på et land i krigstilstand ... som en af personerne udtrykker det: »The whole state is in warfare.«

Personerne markerer deres holdning til krigen (»Hvorfor er vi der?«, »Hvem er fjenden?«), i det militære liv har de haft forskellig rang, hvilket man kan se reminiscenser af i deres nuværende adfærdsmønstre, generationsforskelle tydeliggøres, de eksisterende kønsrollemønstre beskrives, racemodsatninger antydes, og stærkest accentueres fundamentale moralbegreber som skyld og straf, men også småborgerlige moralkonventioner anvendes som verbale katekisme.

Trods det nævnte skematiske præg er den psykologiske forklaring af personerne nuancerig, af hvilken grund vi blandt andet har valgt at skitsere de signifikante træk ved de enkelte implicerede betragtet som enkeltindivider og gruppe-medlemmer.

Nestoren er Harry, en forsumpet og forrået forfatter af western-bøger. Hans efternavn er Wayne! »Livet er en rugbykamp – en kamp mellem livet og døden«, således formulerer han selv sin livsopfattelse og viderefører dette »raisonnement« til Vietnamkrigen, der af ham betragtes som en match mellem »kommunisterne og os«. Kampen for livet kan efter hans mening kun føres ved opretholdelse af de traditionelle aggressive og selvhævdende mandsideal, hvorfor han også finder, at den reflekterende Bill er et skvat, og at dennes modvilje mod at deltage i den kollektive voldtægt skyldes, at han er »halvvejs bøsse«.

Trods den brovtende råhed får man alligevel sympati for Harry. Hans prærende historier om egne fortræffeligheder under Anden Verdenskrig, og hans forsøg på at agere alfaderlig over for de andre og yngre krigsveteraner får en tragisk dimension i lys af hans egen ensomhed (tre forliste ægteskaber) og fællede forfatterkarriere.

Han er også et fortidsbundet menneskeligt vrage, der nu kun kan føre krig mod naboerne. Assisteret af Tony og Mike får han skudt deres grand danois, da denne har skambidt hans egen hund – det eneste levende væsen, han formår at etablere positive følelser overfor.

Hans oplevelsesunivers er skrumpet ind til, hvad TVs sportsskærm kan give ham, lige som hans bøger er trætte gengivelser af tidligere frembringelser.

Martha kender i følge sagens natur »kun« krigen på andenhånd og Vietnam-hændelsen bliver hun først gjort opmærksom på, da gæsterne ankommer. Hun reagerer spontant og positivt over for Bill, da han beretter om, hvad der skete – »du gjorde det rette« – og siger med foragt i stemmen »de der er mænd, ikke?«, da de tre andre skyder hunden. Alligevel er hun fastlåst i det sociale mønster og dettes rollespil og optræder som den servile og gæstfri værtinde. Endvidere er hun den eftergivende kvinde i dansescenen med sergenten – dette pludselige stemningsskift forekommer noget problematisk – og bliver offeret for filmens afsluttende »Vietnam-scene«. Set i et helhedsperspektiv er Martha skildret som en taber i et mandssamfund, der i en statisk krisetilstand avler dyriske drifter og mangel på ømhed og kærlighed.

Efter at have fortalt Martha sin version af begivenhederne i Vietnam, bekender Bill, at de moralske anfægtelser over manglende loyalitet, fordømmelse og angivelse af kammeraterne samt det mulige efterspil har plaget ham hver eneste dag: havde han ret i sin handle-måde, alle foretager den slags handlinger, også fjenden gør det ...

Ikke blot mentalt, men også konkret har han været afskåret fra at frigøre sig for krigsmaskineriet: det eneste job han har kunnet få er på en militær helikopterfabrik!

Skønt han er den mest reflekterende af de forsamlede personer, eller måske netop på grund af tvivl og delvis anger føler han sig underlegen. Han står i et økonomisk afhængighedsforhold til svigerfaderen, der nærmest betragter ham som en stik-i-rend-dreng, og over for krigskammeraterne anlægger han en venskabelig og forekommende facade, men bag den mere end anes hans panik for den hævn han frygter, de er kommet for at tage. Og nok er Martha fremstillet som den konventionelle hjemmearbejdende husmor, der passer mand, barn og hus, men også hun behandler ham næsten udelukkende køligt og taltaler ham ofte i en irriteret og irettesættende tone.

Bill er eksponent for det krigs- og kriseramte lands rest af anstændighed og humanisme. Hans holdning er delvis pacifistisk, men det er ikke en aktiv kæmpende pacifisme, han er veg, dådyr-skræmt og bange for sine personlige valg og handlingers rækkevidde.

Mike og Tony, sergent og menig, fuld-blods yankee og farvet puerto ricaner, er nu som hjemvendte og straffede soldater i samme sociale og mentale situation. I modsætning til Bill har de intet arbejde, de flakker rodløse gennem landet i bil med Vietnam som eneste bagage. Deres besøg er omspundet af

mystik – er de kommet for at hævne Bills handling, er de kommet for at tilgive, som Tony giver udtryk for, eller er det blot deres flakken, der har ført dem til den arbejdsmæssigt heldigere og økonomisk mere velfunderede kammerat?

Mike er filmens psykologisk mest spændende figur. Hans apatiske blik søger til stadighed rundt i hjemmet og fikserer Martha og barnet, tre dele af et liv, der synes for ham uopnåeligt. Hans tilværelse er spoleret af det samfund, der sendte ham til Vietnam, uden at han vidste hvorfor og aldrig fattede meningen dermed. En tidligere collegestudent der nu på Marthas spørgsmål, om han har lyst til at læse en avis kun kan svare »har De en cola?«. Gennem denne og tilsvarende enkeltscener vækkes tilskuerens sympati for personen Mike, en løjtnant Calley-type, og man forstår det mentale break, der er påført ham. Også sergenten har engang været civil.

Tony er den lettest profilerede af personerne, repræsentant for det umiddelbare, den altid muntre farvede, der sågar udstyres med en rugbybold, som han frembringer trommelyde med. Hans forhold til sergenten har ikke ændret sig efter overgangen til det civile liv, som heller ikke han er kommet – og kommer? – i gang med. Han er den dygtige skytte, der gør det af med hunden (og vietcong-pigen) og han er den resignerede iagttagere, da Bill gennembankes af Mike. »Man kan ikke ændre reglerne midt i det hele,« siger han til Martha.

Foruden ovennævnte inkluderer filmen endnu en person, Harold, Bill og Marthas barn, som har en hel tydelig symbolsk funktion i konteksten som den kommende generation, der skal overtage det pauvre mentale arvegods, som forældrene har fået fra Harry. Et par steder understreges dette ved brug af subjektivt kamera fra barnets position i kravlegården »ind« til de voksnes tilgittere verden. Kravlegårdens og barnets centrale placering i en række billedkompositioner indikerer yderligere, at Kazan har villet stille tilskueren spørgsmålet: »Hvad med fremtiden?« Intet under at filmens første replik er henvendt på barnet – »han græder«.

Den enkle og klare personkarakteristik modsvares af en tilsvarende enkelhed i den formelle udformning. Spillestilen er neddæmpet, der er næsten tale om at skuespillerne underspiller med sparsom brug af mimik og gesti. Dialogen er konstant og knap og formår sammen med de mange fastlåste kameraindstillinger at formidle en atmosfære af psykologisk spænding personerne imellem, af statisk krisetilstand og isoleret frustration. Først da dansescenen indtræder og indvarsler den skæbnesvangre udgang bliver kameraets bevægelser urolige og voldsomme lige som personernes reaktioner. Til yderligere understregning af det statiske i filmen, af den cirkelbevægelse, som er dens struktur, anvendes en be-

mærkelsesværdig montage, hvor en række enkeltbilleder ikke besidder egen værdi. I rugbyscenen hvor de fire eks-soldater er grupperet omkring TV-skærmen og højlødt kommenterer kampen, klippes således korte billeder ind af henholdsvis Martha, der vandrer rundt i sneen alene og af barnet. Stemningen i dette miniuivers udtrykkes ved, at de enkelte personers følelser og placering konfronteres.

Udendørsoptagelserne af det frostklare snelandskab, der er næsten overbelyst, indgiver en stemning af kulde og fastlåsthed, som er personernes. En tilsvarende følelse af indelukket afsondrethed og manglende kontakt formidles i de mange interiørs-optagelser af personerne isoleret anbragt i døråbninger eller bag vinduesruder, lurende på hinanden, kontaktsøgende. Netop i indendørs-optagelserne, som virker autentiske og meget lidt atelierprægede, markeres de nævnte stiltræk tydeligst. Det bevidst skematiske grundpræg kunne give anledning til frygt for en konstrueret unaturlighed, men der hviler en uomtvistelig dokumentarisme over scenerne, kun i få tilfælde er det gennemtænkt forfækt.

Anvendelsen af musik har karakteriserende og kommenterende præg. En idylliserende guitarmusik, som først høres henimod slutningen, får netop qva sin harmoniske karakter en uhyggelig kontrapunktisk effekt, som forstærkes under duellen mellem Bill og Mike, hvor en radios popprogram spiller en gråd-kvalt »sjæler«, hvoraf kun omkvædet »... I shall die« høres tydeligt!

Kazan har på ingen steder sentimentaliseret, der er bevidst tale om en af-dramatiseret og kontant form, der er kongruent med indholdet.

Naturligvis har en sådan stil nærliggende farer. Enkelheden kan have visse negative konsekvenser, enkelte udsagn bliver lige som sagt for tydeligt. F. eks. finder vi den verbale og billedmæssige sidestilling af vietcong-pigen og Harrys sårede hund for bastant og overflødig. Andre steder virker placeringen af personerne inden for billedrammen for arrangeret, specielt i sergentens tilfælde.

I altovervejende grad er det lykkedes Kazan at bevare en nøgternhed og klarhed i forhold til sit tema og dets udformning, så resultatet bliver, at man i mørket konstant befinder sig i en analyserende »verfremdet« position, men samtidig oplever en identifikation med det der udspringer sig. Her ligger filmens balancepunkt – nok er der tale om personer og holdninger, der er valgt ud for at udtrykke det syn på det aktuelle USA, der har afsat sig på Kazans net-hinde, men menneskene har autonom eksistens og træder afrundede og hele ud af skemaet.

Det er en deprimerende film. Der øjnes ingen redning for de implicerede, den totale magtesløshed og desillusion er filmens bærende følelse. Men det er skildret på en indlevet og forstående

måde, hvor brutaliteten og den mentale regression er begrundet. Og i enkelte dvælende sekvenser skimtes trods alt at begreber som ømhed og varme er personerne bekendte.

Kameraet tages os med rundt inden for og uden for huset, lader os overvære den konventionelt accepterede vold men viger tilbage, da korporlighederne tager fat. Scenen med Bill og Mike i kamp foregår delvis skjult i mørke bag en bil. Denne, og voldtægtsscenen, kan kameraet og med det vi ikke se (i øjnene). Holder identifikationen op her? Og dog, kunne det ikke have været os – under de samme sociale og politiske betingelser og med samme fortidige oplevelser?

Interessant er det at sammenholde Kazans film tematisk med Kubricks »Clockwork Orange«, der i sin konstante æstetiseren af volden bliver et interesseløst overflødigshorn af professionalisme uden noget udtalt perspektiv på den samfundsmæssige sammenhæng. I relation hertil er Kazans stil nærmest puristisk – en klart formuleret og intelligent formidlet vision af USA med dets samfundsskabte tabere og emotionelle krøblinge. Den psykiske fiksering som Vietnamtraumet har påført det nordamerikanske samfund og som holdes frem for os tilskuere – »the visitors«.

Tue Steen Müller
Kjell Væring

■ UBUDNE GÆSTER

The Visitors. **Arb.titel:** Home Free. USA 1972. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Home Free Corporation (= Elia Kazan). **P:** Chris Kazan, Nick Proferes. **Instr:** Elia Kazan. **Manus:** Chris Kazan. **Efter:** Egen synopsis. **Foto:** Nick Proferes (farve). **Lys:** Michael L. Mannes/Ass: William Manches. **Klip:** Nick Proferes/Ass: Marilyn Frauenglass. **Musik:** »Lute Suite No. 1« af Johann Sebastian Bach, spillet af William Matthews (guitar). **Tone:** Nina Shulman. **Medv:** Patrick McVey (Marry Wayne), Patricia Joyce (Martha Wayne), James Woods (Bill Schmidt), Chico Martinez (Tony Rodriguez), Steve Railsback (Mike Nickerson). **Længde:** 90 min. **Udi:** United Artists.

Eksteriørsener indspillet i Newton, Connecticut.

Ti dages frist

»Det er et meget gammelt projekt, som stammer helt tilbage fra tiden før jeg lavede »Le Beau Serge« (»Vennerne«), og hvor jeg endnu var pressesekretær på Fox. Egentlig burde jeg have lavet den mellem »La Rupture« (»Terror«) og »Juste avant la Nuit« (»Lige før natten«), fordi historien benægter den gammeltestamentelige opfattelse af den truen- de og hævngherrige Gud samtidig med at den tager afstand fra den induktive metode som værdifuld tankeproces, på samme måde som »Juste avant la Nuit« benægtede den nytestamentelige moral med dens angst for begrebet synd.«

Således siger Claude Chabrol i et interview med Guy Braucourt i det nye franske tidsskrift »Ecran« (januar 1972) om sin seneste film, den fransk-italiensk producerede »La Décade Prodigieuse« (»Ti dages frist«) som vi herhjemme fik at se i den engelske version.

Filmen blev modtaget negativt af en relativt enig fransk kritik og heller ikke den danske var positiv. »Ti dages frist« er ikke noget mesterværk, men det betyder ikke, at den ikke er værd at se på eller værd at beskæftige sig med. Med al sin teoretiske, filosofiske og stilistiske overlast, viser filmen nok hen til grænserne for Chabrols kunnen som instruktør, men den markerer samtidig nogle centrale temaer i hans »univers«, dets teoretiske indhold, foruden at den – til tider med afslørende tydelighed – blottægger dets hulhed.

Chabrols film har været et udtryk for hans vanskelighed ved at bekende sig til nogen tro eller noget system, både i religiøs og politisk forstand. Han har, som nævnt i interviewet, gjort op med det Nye såvel som det Gamle testamente og han har undsat sig borgerskabets dyder uden at bekende sig til nogen revolutionær retning.

Tilbage er blevet en række centrale og basale problemer, der opstår som sød eller skærende atonal musik, når mennesker kommer sammen. Disse ideer eller teorier er gerne personificeret. En bestemt person søger at forklare tilværelsens mystik ud fra en bestemt holdning, en mani eller en tese. Temaet omkring denne ubudne person, der trænger sig ind i en lukket verden, har vi mødt i en lang række Chabrol film: Paul Thomas i »La Rupture« og Charles Thénier i »Que la Bête Meure« (»Dyret skal dø«). Resultatet er altid et sammenbrud, en katastrofe. Kræfter slippes løs, som den fremmede ikke er i stand til at tæmme. I »Ti dages frist« er der også en sådan ubuden gæst, Paul, spillet af Michel Piccoli, og også her betegner han en bestemt tilværelsesforklaring: den logiske. Også i dette tilfælde bliver han mod sin vilje involveret og manipuleret og også denne gang med katastrofen til følge. Piccolis Paul Regis er med Chabrols ord »den induktive tankeproces« og filmen former sig som et opgør med denne metode, bliver til en påvisning af dens utilstrækkelighed og den katastrofe, det kan afstedkomme når man manisk klynger sig til den i en kompliceret tilværelse. Det lukkede miljø, som Paul Regis trænger ind i er behersket – ja, endog skabt af Theo van Horn (Orson Welles). Han har sat tiden i stå ved år 1925, alt er standset og holdt kunstigt i live, lige fra de klassiske Rolls Roys, blomsterarrangementerne, boligindretningen til personernes beklædningsgenstande. I denne selvskabte tilværelse er Theo van Horn omgivet af sin søn Charles og sin unge kone Helene, desuden af sin bror og sin gamle mor. Paul Regis er inviteret til at bo et stykke tid på van Horns gods et sted i det østlige Frankrig for at se nærmere på Charles faderbinding. Paul står af toget i den lille by og i en fantastisk bevægelse følger kameraet ham hen over perronen, panorerer op over stationens murværk og havner med ét i en

anden virkelighed. Denne lange glidende kameratur skildrer et tids- og virkelighedsskift, skiftet fra den reelle virkelighed i 1972 og til den fiktive i 1925, men den betegner tillige et skift i billedtekstur og farve, fra togets klare røde farver, over stationsbygningens teglfarver og til de slørede rosa, som filmen igennem ses i forbindelse med Hélène, Theos unge kone.

Kort efter sin ankomst, begynder visse mønstre logisk deduktivt at falde på plads for Paul: Faderen (Theo!) sønnen, som senere viser sig ikke at være nogen rigtig søn, men én som Theo har taget til sig (og hvis virkelige navn er Jahve!), konen, som han også har taget til sig mens hun endnu var et barn, broderen – hans absolutte antagonist med den (diabolske!) fremtoning og endelig den gamle mor på loftet, hengemt, bedøvet af spiritus. Alle de gammeltestamentelige elementer findes mere eller mindre latente for en analytisk natur som Paul Regis. Visse forhold omkring sønnens handlemåde fanger Pauls opmærksomhed: han begår den ene sårende eller direkte kriminelle handling efter den anden. Han begærer sin fars hustru, han stjæler, han laver store og monstrøse stenfigurer af Theo, han vanærer sine (rigtige) forældres gravsted og tager deres navn (Jahve) forfængeligt og på et tidspunkt afgiver han falsk vidnesbyrd imod vennen, Paul.

Senere da Paul er på vej til Paris, falder alle disse brikker på plads i et ganske bestemt mønster: de 10 bud – og at der mangler ét: du må ikke slå ihjel. Han står af toget og ringer straks til Theo van Horn for at fortælle ham, at han er i fare ... At denne åbenlyse og overfladiske logik ikke afspejler den virkelige og mere komplicerede sammenhæng, er naturligvis filmens pointe.

Tilskuerens indgang til filmen er Paul Regis figur. Det er nødvendigt at man som tilskuer identificerer sig med ham, følger hans tankebaner og samtidig med ham finder ud af, at Charles systematisk overtræder de ti bud. Det er denne opdagelse, der fører til erkendelsen af, at Theo er identisk med Gud i den fiktive virkelighed, og at det derfor er ham der har sat det hele iscene, på samme måde, som han har skabt alt andet omkring sig.

Foruden en film om en tilværelsesfortolkning som spiller fallit, er det blevet en barok fabel om borgerskabet og dets støttemyter, det borgerskab, der er i færd med at ødelægge sig selv gennem manipulation og nostalgi. Som de fleste andre af Chabrols film kredser også denne omkring skyldbegrebet. I undersøgelsen af skyldens dialektik lægger »Ti dages frist« sig meget tæt op af »Que la Bête Meure«. I »Ti dages frist« må Paul på samme måde som Charles Thénier i »Que la Bête Meure« til sidst indse, at hans forehavende ikke lykkes efter planen, at han må påtage sig en