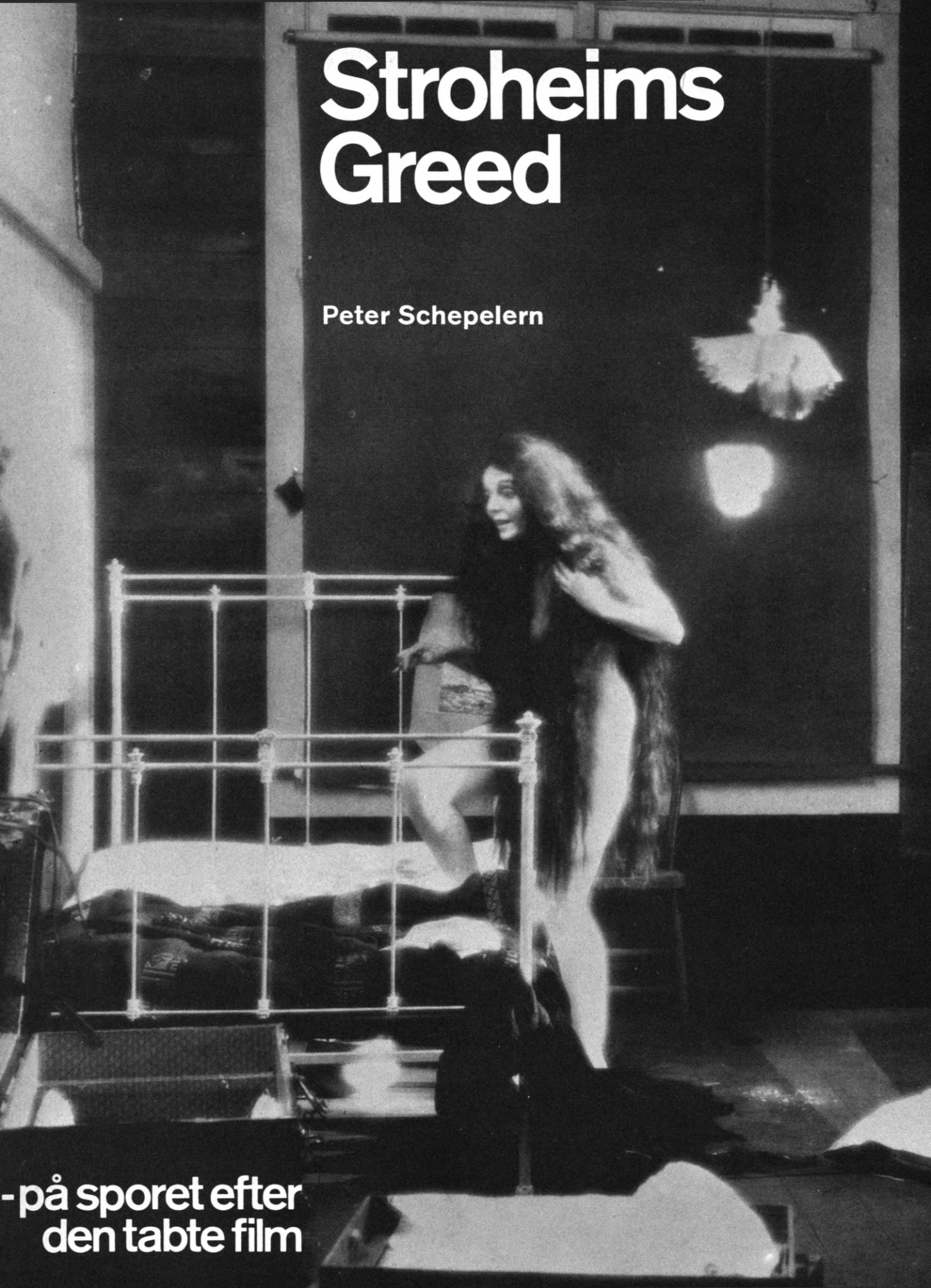


# Stroheims Greed

Peter Schepelern



- på sporet efter  
den tabte film

Stroheim har engang udtalt, at »I consider I have made only one real picture in my life and nobody ever saw that. The poor, mangled, mutilated remains were shown as Greed«. »Greed«, som skulle være filmhistoriens mest ærgerrige og ambitiøse projekt, blev dens mest tragiske film *maudit*. I modsætning til Eisensteins Mexico-film, »Que viva Mexico!«, blev »Greed« lavet færdig, men derefter beskåret – forholdsmæssigt mere end nogen anden film nogensinde er blevet beskåret, fra ca. 9½ times spilletid til ca. 2½ times. Der verserer stadig rygter om, at den oprindelige version skulle eksistere, men alle forsøg på at lokalisere det oprindelige negativ eller fuldstændige kopier er hidtil strandet. Mens man venter på miraklet – for selv om man fandt den oprindelige film fra 1923–24, kan nok kun mirakuløse omstændigheder have forhindret den i at smuldre – kan man danne sig et indtryk af den fuldstændige film ved hjælp af to nye bøger – og en gammel: Joel W. Finler, som i forvejen har skrevet en Stroheim-bog, har udsendt det fuldstændige manuskript (GREED, Lorrimer Classic Film Scripts, London 1972) og Herman G. Weinberg har udgivet et kolossalt pragtværk (til den monumentale pris af 50 Dollars), THE COMPLETE GREED (Arno Press, New York 1972), som med en samling af 52 produktionsbilleder og 348 still-billeder – af hvilke 211 er fra forsvundne afsnit – forsøger i form af en slags foto-roman at rekonstruere det tabte værk. Med disse bøger samt, ikke mindst, Frank Norris' tilgrundliggende roman, »McTeague«, fra 1899, måske det værk som giver det nøjagtigste indtryk af filmen, er det muligt at danne sig en forestilling om, hvorledes Stroheims film oprindelig var.

Stroheims oprindelse har altid været et mysterium: hans egne oplysninger om, at han stammede fra en fin østrigsk officersfamilie og selv havde en vis militærkarriere bag sig da han i 1909, 24 år gammel, kom til USA, er ofte blevet draget i tvivl, mest overbevisende af den belgiske kritiker Denis Marion, som i 1961 kunne afsløre, at Erich Stroheim var jødisk købmandssøn og i 1906 deserterede som menig og rejste til Staterne; Marion kunne sågar gengive dåbsattesten i facsimile. Den seneste biografi, VON STROHEIM (von'et er demonstrativt taget med), New York 1971, af venen Thomas Quinn Curtiss, lancerer dog stadig Stroheims egen version og afviser, ikke videre velargumenteret, Marions teorier. Men under alle omstændigheder – hvad enten Stroheim, som næppe bærer sit »von« med større berettigelse end Sternberg, var af officers- eller købmandsfamilie – så blev hans første film som instruktør, »Blind Husbands« (1918), »The Devil's Passkey« (1919), »Foolish Wives« (1921) og »Merry-Go-Round« (1922) udspillet i europæiske overklasse miljøer, hvis dekadence og ritualer Stroheim udleverede med en vis indforståethed og betydelig kompetence. De første film skildrer i historier med store fællestræk de erotiske forviklinger i det meget klassebevidste førkrigs-Europa: aristokrater, diplomater, officerer nyder livet og hengiver sig til dekadente orgier, forførelse, voldtægt, og udnytter underklassen økonomisk og seksuelt efter bedste evne.

På den baggrund forekom det mærkeligt, at det var »Greed«, som Stroheim fik presset igennem efter de første films kritiker- og publikumssucces. Han var blevet uvenner med Universal og Carl Laemmle, der producerede alle de første film, men Goldwyn Company ansatte ham straks på anbefaling af den indflydelsesrige manuskriptforfatterinde June Mathis, som havde opdaget Rudolph Valentino og skrev manuskriptet til »The Four Horsemen of the Apocalypse« og »Blood and Sand«, disse to søvndyssende slægtsmelodramaer som skaffede

Valentino og instruktøren Rex Ingram – en for eftertiden ikke lige begribelig – berømmelse. Det var Miss Mathis' idé, at Stroheim skulle instruere selskabets store projekt »Ben-Hur«, men indtil dette kunne begynde, kunne han så lave sin »Greed«. Som bekendt blev det ikke Stroheim, der instruerede den »Ben-Hur«, som fik premiere i 1925; dens stab, inklusive Miss Mathis, var da blevet udskiftet.

»Greed« var Stroheims første film med et amerikansk emne; han sprang fra europæisk overklasse til amerikansk underklasse, men det viste sig, at den tematiske sammenhæng ikke var ubetydelig. »Greed« var tænkt som en minutøs, side-for-side-filmatisering af den amerikanske naturalismes gennembrudsværk, Frank Norris' 400-siders roman »McTeague«, som for øvrigt allerede var filmatiseret i 1915 af Lionel Barrymore under titlen »Life's Whirlpool«, omend uden succes. Som sagt er »McTeague« nok den vigtigste kilde til rekonstruktionen af den komplette »Greed« (et moment som ofte overses ved bedømmelser af den eksisterende version); Stroheims film ligger meget tæt op ad Norris' roman, ja, det er tvivlsomt, om et litterært værk nogensinde før eller siden er blevet filmatiseret så respektfuldt (måske Bondartjuks originalversion af »Krig og Fred« kan komme i betragtning). Stroheim kopierede romanens handlingsgang nøjagtigt, »every comma of the book put in as it were«<sup>1)</sup>, og overtog dens holdning og filosofi.

Frank Norris (1870–1902) skrev sine romaner (den mest udbredte foruden »McTeague« er »The Octopus«, oversat af Johs. V. Jensen som »Polypen«) under indflydelse af den naturalistiske strømning i europæisk litteratur, først og fremmest Zola. Naturalismen fremtrådte som en realistisk æstetik som imidlertid også rummede et budskab, en engageret social(istisk) overbevisning og et darwinistisk inspireret menneskesyn. En svensk litteraturkritiker, Lars Åhnebrink<sup>2)</sup>, har karakteriseret realisme og naturalisme således: »Realisme er en skrivemåde og -metode, ved hjælp af hvilken forfatteren beskriver normalt, gennemsnitligt liv på en nøjagtig og sandfærdig måde. Naturalisme er en skrivemåde og -metode, hvorved forfatteren gengiver livet som det er i overensstemmelse med den filosofiske teori om determinisme. I modsætning til realisten, tror naturalisten, at mennesket fundamentalt er et dyr uden fri vilje. For en naturalist kan mennesket forklares i forhold til de kræfter, sædvanligvis arvemæssige og miljømæssige, som påvirker det«. Naturalisme kan altså betragtes som en særlig drejning af den realistiske bevægelse.

Norris' lange roman, der har undertitlen »A Story of San Francisco« og for øvrigt blev udsendt i en filmudgave i 1924 »illustrated with scenes from the photoplay« (8 billeder af hvilke de 4 er fra bortklippede sekvenser!), fortæller om den stærke, naive McTeague, som forlader minen, hvor hans far er død af druk, og slår sig ned i byen som tandlæge efter at have lært håndværket hos en omrejsende »charlatan«. Han træffer den unge pige Trina og bliver forlovet med hende, efter at hans bedste ven, Marcus, storsindet har givet afkald på hende. De bliver gift, men forinden har hun vundet 5000 Dollars i lotteriet. Og det er dette, som skaber konflikterne og fører til katastroferne: det vækker Marcus' misundelse, som fører til, at han melder Mac, som ikke må praktisere uden tandlæge-diplom, og det vækker Trinas sygelige guldbegær (greed), som til sidst fører til, at alle tre må lide en voldsom død.

For Norris er McTeague et menneskedyr, som hos Zola, et væsen som styres af ubevidste drifter og nedarvede synder; »McTeagues indre svarede til det ydre; hans hjer-

ne var sløv og langsomt virkende, men der var ikke noget lastefuldt ved manden. Han mindede nærmest om et trækdyr, umådelig stærk, dum, lærevillig og lydig.« Norris følger stadig sin hovedperson med sådanne forklarende og alvidende kommentarer; forfatteren er højt hævet over sit »offer« og betragter ham med samme kliniske gransken, som videnskabsmanden benytter over for sit objekt, sådan som den naturalistiske roman i det hele taget tilstræber en »videnskabelig« metode. (Zola sagde: »Kunstneren har samme udgangspunkt som videnskabsmanden; han står foran naturen, har en idé a priori og arbejder ud fra denne idé«)<sup>3</sup>). Om McTeagues møde med kvinden, i Trinas skikkelse, hedder det med nedladende moraliseren: »Hans snævre syn på livet blev på én gang både udvidet og forvirret, og han forstod i samme nu, at tilværelsen havde andet og mere at byde på end concertina'er og øl fra fad. Hele hans primitive opfattelse af livet måtte ændres. Mandens drifter, der så længe havde slumret i ham, vågnede nu op og fordrede deres ret, brutalt, uimodståeligt, som ville de nu ikke længer finde sig i bånd og tøjle«. Denne fremstilling af det erotiske er på linie med Stroheims i de tidlige film: her er erotikken ofte et voldeligt overgreb, en brutal lidenskab som degraderer sit offer, et tidsfordriv for dekadente og betændte sjæle. Da McTeague modstår fristelsen til at forgribe sig på den bedøvede Trina i tandlægestolen, hedder det – i bogens ideologisk centrale passage: »Dyret var bragt til tavshed og underkuet, i alt fald for en tid. Men dyret var der alligevel; det havde længe slumret, men nu endelig var det kommet til live og var lysvågent. Fra nu af ville han bestandig føle dets nærvær; han ville føle, hvorledes det sled og rev i sin lænke og lurede på en lejlighed til at slippe fri. Det var sørgeligt, forfærdeligt sørgeligt! Hvorfor kunne han ikke altid elske hende rent, uden synd? Hvad var det for en hæslig, vederstyggelig ting, som levede i ham, lænket til hans kød? Under alt det, som var godt og fint i hans natur, løb som en ildelugtende rendesten arvesyndens hæslige strøm. Han var besudlet af last og synder, der havde været hans fars og hans farfars, indtil tredie, fjerde og fem hundrede led. En hel races synd flød i hans årer. Hvorfor var det således? Han ville det jo ikke selv! Var det hans egen skyld? McTeague forstod det ikke. Denne hæslige, vederstyggelige ting havde gjort front imod ham, som den altid gør front mod hvert eneste af menneskenes børn; men hvad den betød, forstod han ikke selv. Han kunne kun gøre modstand imod den, en instinktiv modstand, stædig, blind, træg.«

Disse naturalistiske personer er blinde væsener, som ikke selv er herrer over deres handlinger – Trina ræsonnerer selv om sit guldbegær: »Jeg bliver værre og værre, for hver dag der går, men hvad, det er da heller ikke nogen slem fejl, og ialfald kan jeg ikke gøre for det!«, de lever en slags »darwinistisk dobbelt-eksistens«<sup>4</sup>), dels styret af individuelle tilbøjeligheder, dels – og især – af nedarvede lidenskaber, slægtsdegeneration og arvesynd. Gengangerne huserer.

Stroheim, som var katolik, overtager dette menneske-



Stills/fra de forsvundne afsnit i »Greed«  
ses øverst Old Grannis og Miss Baker;  
derunder Zerkow og Maria;  
McTeagues »guldtand« og  
Zerkows fantasier om guldstellet.

syn i filmen: han viser menneskene som ufri væsener, slaver af deres bestemmelse. Det dyriske markeres bl. a. i de lidt klodsede symbolske indstillinger af katten, der lurer på fuglene, en form for attraktionsmontage et års tid før Eisenstein lancerer den i »Strejke«. Man kan måske undre sig over, at den »aristokratiske« Stroheim følte sig kaldet til at indføre naturalismen i amerikansk film, ja, overhovedet i filmhistorien. Men i sine tidligere film røber han en sand besættelse af virkelighedsrekonstruktionen kombineret med interessen for psykologisk granskning i patologiske karakterer. I »Blind Husbands« og »Foolish Wives« bliver den amoralske, sleske forfører (begge steder spillet af Stroheim selv) straffet, i »Blind Husbands« er et dødeligt fald fra en alpetop den retfærdige straf for efterstræbelsen af en svag – kvinderne hos Stroheim er ofte svage, »foolish« – og gift kvinde, i »Foolish Wives« bliver han myrdet, da han forgriber sig på en åndeligt uudviklet uskyld: pigens far myrder ham og smider ham i kloakken. I »Greed« er de skyldige samtidig ofre. McTeague, Marcus, Trina, Zerkow og Maria er alle »uskyldige« ofre for deres egne – og hinandens – ukontrollable passioner og nedarvede tilbøjeligheder. »McTeague«, siger Jacques Cabau<sup>5</sup>) om Norris' bog, og det gælder ligesåvel filmen, »det er tragedien om hvorledes et enkelt og godt individ ødelægges af det komplicerede byliv. Det er, i traditionen fra Cooper til Mark Twain, en roman om den tabte uskyld. McTeague er cowboy'en, der går til grunde, fordi han har forladt Naturen til fordel for Byen. Det er den korrumperede uskyld, som da han er ved at bukke under, spontant vender tilbage til naturen. Han vælger The Far West. For i hjertet af den mest skyldige, den mest pengegriske, er der altid længslen efter prærien, hvortil McTeague flygter, prærien som de pengegriske har forvandlet til ørken«. Efter mordet vender Mac tilbage til minen, han i sin tid forlod; byen som symbol på fordærvet kontra naturen er et tilbagevendende tema i amerikansk fiktion: både i Mamoulians gangsterfilm »City Streets« og Hustons »Asfaltjungen« forløses gangsteren (indtil »Prime Cut« altid et by-fænomen!) ved at forlade byen og søge tilbage til naturen, i »Asfaltjungen« som i »Greed« er forløsningen ensbetydende med døden.

»Greed« er formentlig den første film, der helt, inklusive interiører, blev optaget on location. Stroheim havde i de tidligere film bygget enorme dekorationer med en sådan akkuratess, at anvendelsen af locations syntes den eneste logiske konsekvens. Han udfandt sig autentiske huse, gader og steder i San Francisco, benyttede ægte stuer og værtshuse og ville ikke lade det dramatiske slutopgør mellem McTeague og Marcus i ørkenen optage i selskabets sædvanlige western-områder. »Do you think that I can drag some sand to the studio, put my actors before the cameras, and tell them to register agony because they are dying of thirst and tarantulas are crawling over them?« Stroheim drog altså ud i ørkenen, i selveste Death Valley. »We were the only white people who had penetrated into the lowest point on earth since the days of the pioneers. We worked in 142° Fahrenheit in the shade, and no shade.



Stills/Øverst Zerkow og Maria ved kisten med deres barn; derunder kæmper »menneskedyrene« McTeague og Marcus; McTeague vender tilbage til minen og endelig slutopgøret i ørkenen mellem McTeague og Marcus.

I believe the results I achieved through the actual heat and the physical strain were worth the trouble we had all gone to». Journalisten Idwal Jones, som var blandt de ganske få, som havde lejlighed til at se den komplette film, skrev dengang, at »Stroheim worships realism like an abstract ideal; worships it more, and suffers more in its achievement, than other men do for wealth or fame«<sup>6</sup>). Han lod også skuespillerne bo i de samme stuer, som de skulle optræde i; han lod dem gennemleve rollerne. Han tilstræbte en komplet identifikation – psykisk og fysisk – mellem skuespiller og fiktiv person, en teknik helt på linie med Stanislavskis berømmede og skoledannende »metode«, som blev publiceret i årene efter »Greed«s tilblivelse.

Stroheim blev også på dette punkt en pioner: den stanislavski'ske metode har jo haft varig indflydelse på amerikansk teater og film i form af den såkaldte method-acting, som kom frem i 30'erne og blev etableret i 1947, da Lee Strasberg og Elia Kazan oprettede The Actor's Studio, som blev frekventeret af en række af efterkrigstidens betydelige skuespillere bl. a. Marlon Brando, James Dean, Julie Harris, Marilyn Monroe, Paul Newman og Rod Steiger. Her arbejdede man på det, som Stroheim allerede havde lært sine skuespillere i 1923: skuespilleren skal ikke fremstille, men være personen. Skuespilleren skal helt absorberes i sin rolle. Af samme grund foretrak Stroheim – som mange instruktører efter ham – ukendte skuespillere til fordel for stjerner, »he detested the star system«<sup>7</sup>); de fem hovedskuespillere (af hvilke Cesare Gravina som Zerkow ikke er med i den bevarede version) var alle hans fund, inklusive danskeren Jean Hersholt som Marcus.

Det var jo naivt at forestille sig, at en 9½ time lang film ville blive accepteret, og Stroheim klippede straks det færdige værk vistnok fra 45 til 42 spoler; yderligere presset forkortede han den fra 42 til 24 spoler, hvorefter han ikke kunne gå med til mere. Den unge Irving Thalberg, som med hævede øjenbryn havde set Stroheim bruge 1.000.000 Dollars på »Foolish Wives«, en omstændighed selskabet brugte i reklamekampagnen, hvor instruktøren blev kaldt \$troheim, og som sågar – i sin egenskab af supervisor of production – havde fået ham fyret under »Merry-Go-Round« (det var vistnok første gang, noget sådan skete i Hollywood) blev nu – på grund af fusionen Metro-Goldwyn-(Mayer) i 1924 stillet »face-to-face once more with the forbidding visage of Erich von Stroheim«<sup>8</sup>), og han – såvel som Mayer – holdt på, at filmen måtte beskæres yderligere. Stroheim lod sin ven Rex Ingram forkorte fra 24 til 18 spoler; men det var ikke nok, og den blev yderligere klippet ned fra 18 til 10 spoler (2½ time), den version hvori den havde premiere 4.12.1924 og den eneste bevarede. Joe W. Farnham står som klipper af denne version, men det antages, at det er June Mathis, som var den ansvarlige for den endelige massekure.

De afsnit, som er klippet væk, er dels passager i eksisterende sekvenser, dels hele sekvenser, fortrinsvis hele handlingstråde. De vigtigste udeladelser er forhistorien (som i romanen og oprindelig også i filmen gengives som et flash-back) samt to sidehandlinger. Forhistorien angiver det i sammenhængen væsentlige arvesyns-tema: der fortælleres om faderens drukorgier – »hver anden søndag var han som et umælende, uansvarligt dyr, fra sans og samling af drik« – og hans død af delirium i bordel-værtshuset ved minen, hvor familien lever; de to sidehandlinger kommenterer, kontrapunktisk forløbende, hovedhandlingen: ejendommens rengøringspige, Maria, lidt af en sinke, kan fortælle om et fantastisk spisestel af guld, som ligger be-

gravet på en kirkegård, og den gamle skrothandler Zerkow gifter sig med hende for at få fat på guldet, men myrder hende og begår selvmord da det viser sig, at det hele er fantasi (en enkelt indstilling af dette illusoriske guldstel findes i den bevarede version, hvor det anvendes som symbolsk fremstilling af guld tørsten); endelig er der historien om de to gamle, Mr. Grannis og Miss Baker, som i deres høje alder forelsker sig, og til sidst får revet skille-væggen ned mellem deres tilstødende lejligheder; det er romanens (og var filmens) eneste positive (og lidt fade) modvægt til elendigheden; de gamle er de eneste, som ikke rammes af *the greed*.

Den voldsomme beskæring har selvfølgelig givet anledning til uklarheder og misforståelser i den eksisterende version; men det kan dog diskuteres på hvilke områder. Forfatteren Gavin Lambert har f.eks. forklaret Trinas problem således: »En klodset brudenat gør hende uhjælpeligt frigid og frygtsom. Al hendes energi vendes nu i én retning – erhvervelsen af guld«<sup>9</sup>). Joel Finler, udgiver af det komplette manuskript, hævder i sin Stroheim-bog, at denne opfattelse er fejlagtig og skyldes den forkortede versions forvanskning; filmens oprindelige tekst angående dette lød: »The first three years of their married life wrought little change in the fortunes of the McTeagues. Instead of sinking to McTeagues level, as she had feared, Trina made McTeague rise to hers«. Og det blev i den forkortede version ændret til: »The early months of married life wrought changes. Since her lottery winning Trina feared their good luck might lead to extravagance and her normal instinct for saving became a passion«. Og Finler mener, at »there is not the slightest suggestion of sexual incompatibility between Mc and Trina, and Norris' novel is quite explicit on this point«. Det er rigtigt, at romanen ikke antyder nogen seksuel uoverensstemmelse: »Hun elskede McTeague, det vidste hun nu, elskede ham med en blind, ureflekteret kærlighed, uden tvivl eller tøven. ... Hun elskede ham, fordi hun havde givet sig til ham, frit og uden forbehold; hun havde givet slip på sin egen personlighed og ladet den opsluge af hans«. Men de ganske få væsentlige forskelle mellem romanen og den komplette film er netop på dette punkt: filmen betoner stærkt Trinas frygt på bryllupsnatten (og romanen taler om »kvindens instinktive angst for manden«), men den giver ingen skildring af ægteskabets første lykkelige og uproblematiske år, udover den oprindelige tekst om »little change in the fortunes of the McTeagues«. Romanen har derimod en længere, sammenfattende skildring af de tre lykkelige år, før Trinas påholdenhed skaber problemer. Ved at udelade denne skildring går den komplette film (og det oprindelige manuskript) lige fra bryllupsnatten med den skrækslagne Trina til de ægteskabelige problemer: den første sekvens viser Trinas nærighed på et temmelig fremskredent stadium (hun får Mac til at betale for en blomst, skønt vi ser, at hun har pungen fuld af mønter); og denne overgang kunne godt ligne årsag og virkning og fortolkes i den af Lambert foreslåede retning.

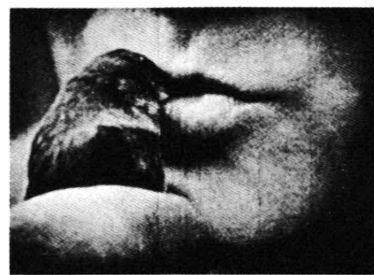
Norris' roman blev indledningen til en vital bevægelse i amerikansk litteratur, foregrebet af Stephen Crane og fortsat af Dreiser, Lewis, Sinclair, Farrell frem til Mailers »De nøgne og de døde« og Hubert Selbys »Sidste ud-kørsel til Brooklyn«. »Greed« står fadder til hele den realistiske og naturalistiske bevægelse i filmen, som fortsætter med Eisenstein, Pabst, Vigo, dokumentarismen, neo-realismen. Stroheims særlige realisme, hans naturalisme, var dog allerede foregrebet af Griffith, som Stroheim assi-

sterede og spillede under fra 1914-16. I film som »Muskeeteers of Pig Alley« (1912) og især »A Corner in Wheat« (1909), sidstnævnte også baseret på Norris-værker, anvendes der autentiske locations (dog kun i eksteriører), kombineret med en socialt bevidst skildring af kapitalistiske metoder: i »A Corner in Wheat« fordobler rigmændenes transaktioner pludselig brøddriserne for den fattige emigrantbefolkning. Hos Stroheim er menneskene (forud)bestemt af biologiske (derunder genetiske) naturlove. Det er fædrenes synder og individets egne lidenskaber, ikke klassesamfundets sociale uretfærdigheder, som tvinger »Greed«s personer ud i katastrofen: mordet på Trina, mordet på Maria (udeladt i den eksisterende version), drabet på Marcus, Zerkows selvmord (udeladt) og den død som er Mac vis ved slutningen, er det uundgåelige resultat af omstændigheder, som er mere private end sociale. Den guldthirst, som disse fattigfolk er besat af, er ikke styret mod noget politisk mål (i romanen forfægter Marcus uoverbevisende og uoverbevist nogle socialistiske synspunkter). Trinas griskhed udspringer ikke af fattigdom og nød, men af uventet rigdom, lotterigevinsten. Personernes *greed* er personlig misundelse, ikke en reaktion mod samfundsordenen.

Stroheim genskaber et pertentligt autentisk virkelighedsbillede; han bruger næsten ikke kamera-bevægelser og dyrker ikke dynamiske klippeeffekter som læremesteren Griffith (undtagelsen er de symbolske indstillinger med katten og fuglene): der fortælles hovedsageligt i store, stationære og længe holdte totalbilleder, rige på enkeltheder.

Men Stroheim tilstræbte ikke en objektiv, registrerende virkelighedsgengivelse. Det, som adskiller Stroheims autentiske realisme i virkelighedsbilledet fra den indiskutable autenticitet i f. eks. Lumières optagelser af lokomotiver, fabriksarbejdere og badende børn, er, at Stroheim tematiserer sit virkelighedsbillede; hans realisme er ideologisk og tematisk ladet, for så vidt kan man kalde naturalismen en ideologisk ladet realisme. Den pertentlige realisme er kombineret med en »subjektiv« tendens. Hans skildringer af menneskelig elendighed, ydre og indre forfald, ødelæggelse, degeneration, undergang danner en idémæssig helhed. Gavin Lambert kalder filmen »et voldsomt angreb på de sociale forhold i Amerika omkring århundredeskiftet«, men samtidig og måske mere er den et desperat billede på menneskets trang til fornedrelse, det er hele Stroheims lidenskabelige misantropi sammenfattet i én gigantisk vision af groteske modsætninger, uhyrligheder, afsindighed. Fortællingen er spækket med bizarre og morbide indfald. Den bomstærke mand kysser den syge fugl på næbbet. Man klør sig i øret, piller næse, tygger skrå. En lille dreng skal tisse. Et stævnemøde finder sted på en dømnings kloakdæksel, og uden om flyder det med døde rotter og gamle cykelhjul i mudder. Fysiognomierne er groteske, bipersonerne en udsøgt samling *freaks*; f. eks. den pilskaldede mand med hæfteplaster på kinden, han giver meddelelsen om Trinas gevinst; og brylluppets overdådighed af satiriske, makabre og absurde detaljer: præsten støder hovedet mod et fluepapir, under vielsen ser man et ligtog passere nede på gaden og, for at det ikke skal være løgn, følges kisten af en lille enbenet dreng, der humper på sin krykke. Bryllupsgæsterne er kæmper eller gnomer, abnormt fede eller rådmagre, med udstående fortænder eller indsugede kinder, og deres ædegilde er en studie i ulækre madvaner, der gnaskes og søles, brudens far (spillet af den gamle Sennekkomiker Chester Conklin) gnaver energisk kødlunger

af et fårekranium, og kameraet udpeger det triumferende i nærbilleder! »Greed« er i det hele taget en studie i det uappetittige, forfaldet, svineriet. Stroheim svælger i fornedrelsens ydre billede, han fastholder fattigdommens, den sociale og psykiske undergangs tegn i mængder af væmmelige detaljer: det halvrådnede kød hos slagteren, Trinas forbitte fingre som amputeres, McTeagues blodige øre, Zerkows skrammelhandel med det døde barn i kisten. Her er den samme fascination af forfald og ækelhed, som de litterære naturalister demonstrerer i udpenslede skildringer (jfr. Zolas forfaldsstudier i »L'Assommoir« og »Nana«). Det er den detaljerede ækelhed, den ubønhørlige udlevering, den stædige fastholden ved skildringen af menneskers uhyrlige degradering af sig selv, som er det egentlige Stroheim-touch. Men det skyldes Stroheims geni, at hans film ikke kun blev en grum fortælling om grådighed og misundelse, om utæmmelige, irrationelle, selvdestruktive lidenskaber, men også – selvom den er lavet af en europæer – den første af de store amerikanske film, som forholder sig til den centrale amerikanske mytologi, de bittersøde amerikanske drømme om rigdom og karriere og tabt uskyld.



#### NOTER

1. Idwal Jones i Quinn Curtiss' biografi.
2. Ahnebrink, The Beginnings of Naturalism in American Fiction.
3. Zola, Le roman expérimental.
4. Richard Chase, The American Novel and its Tradition.
5. Cabau, La prairie perdue.
6. Idwal Jones i Quinn Curtiss' biografi.
7. Bob Thomas, Thalberg.
8. Bob Thomas, Thalberg.
9. Lambert, Stroheim Revisited (i Se – det er film, I).

#### ■ GULD

Greed. USA 1925. **Dist:** Metro-Goldwyn Pictures. **P-selskab:** Goldwyn Pictures Corporation. En Goldwyn-Stroheim Produktion. **Ex-P:** Sam Goldwyn. **P/Instr/Manus/Adapt:** Erich von Stroheim. **Efter:** roman af Frank Morris: »McTeague: A Story of San Francisco« (1899). **Dramaturg/Tekster:** June Mathis. **Foto:** William Daniels, Ben Reynolds, Ernest B. Schoedsack/Ass: Walter Bader, H. C. Van Dyke. **Stills:** Warren Lynch. **Klip:** Erich von Stroheim, Rex Ingram, June Mathis, Joseph »Joe« W. Farnham. **Ark/Dekor/Kost:** Erich von Stroheim, Richard Day. **Rekvis:** Charles Rogers, Frank Ybarra. **Instr/ass:** Eddy Sowders, Louis Germonprez. **Medv:** Gibson Gowland (McTeague), ZaSu Pitts (Trina), Jean Hersholt (Marcus Schouler), Chester Conklin (Mr. Sieppe), Sylvia Ashton (Mrs. Sieppe), Dale Fuller (Maria), Joan Standing (Selina), Austin Jewell (August Sieppe), Oscar Gottell, Otto Gottell (Sieppe-tvillingerne), Frank Hayes (Gamle Grannis), Fanny Midgley (Miss Baker), Hughie Mack (Mr. Heise), Jack Curtis (McTeagues far), Tempe Pigott (McTeagues mor), James F. Fulton (Sheriff), Jack McDonald (Gribbons), Lon Poff (Lodsæddel-sælger), Max Tyron (Mr. Oelberman), Erich von Ritzau (Omrejsende tandlæge), William Mollenheimer (Spåmanden), Hugh J. McCauley (Fotografen), S. Sylvan Simon (Frena), William Barlow (Præst), Mrs. E. Jones (Mrs. Heise), Mrs. Reta Rebla (Mrs. Ryer), J. Libbey (Mr. Ryer), James Gibson (Undersheriff), James Marcus (Slagter). **Længde:** 113 min. (24 billeder pr. sekund), 3107 m. **Censur:** (sandsynligvis) Gul. **Udl:** Film-Centralen Metro-Goldwyn. **Prem:** Det lille Teater 10.3.26.

Erich von Stroheim startede indspilningen i 1923. Optagelserne fandt sted i San Francisco og Death Valley og varede i 9 måneder, hvorefter der gik yderligere næsten et år med klippingen. Stroheim klippede selv (formentlig hjulpet af sin faste klipper Frank Hull og dennes assistent Marguerite Faust) den første version. Senere overgik filmen til Metro-Goldwyn (der senere blev til Metro-Goldwyn-Mayer) efter at Sam Goldwyn i 1924 solgte sit produktions-selskab til Metro Pictures. Der er taget copyright på filmen den 10. februar 1925 efter at der forinden havde været verdenspremiere den 26. januar 1925. NB: På filmens fortekster oplyses det i øvrigt, at Cedric Gibbons har fungeret som arkitekt på filmen, men det skyldes formentlig kontraktlige hensyn, idet han var ledende »Art Director« på M-G-M.