

Sidste tango i Paris

Søren Kjørup



Stills/Marie Schneider og Marlon Brando danser den sidste tango. Modsatte side: parrets første møde i den tomme lejlighed, der i tre dage danner rammen om deres samvær.

Det centrale, dels handlingsmæssigt, dels (og især) tematisk motiverede element i Bernardo Bertoluccis »Sidste tango i Paris« er tydeligt nok den tomme eller halvtomme lejlighed i Passy, denne fremragende enkle og dog – ikke mindst som belyst og fotograferet af Vittorio Storaro – enestående stemningsmættede dekoration af Gitt Magrini (der bl. a. har arbejdet med Jacques Demy). Det er lejligheden, der er det primære sted for de to hovedpersoners, den 20-årige franske pige Jeannes og den 45-årige strandede amerikaner Pauls møder, for deres mere eller mindre voldsomme samlejer, og for deres navnløse fortroligheder. Alene ved det oftest varmt orange-brune lys (der dog kan antage en køligere grønlig tone mod slutningen af filmen, og som f. eks. under det ret brutale anale samleje kan blive mere kontrastrigt og generelt mørkere) er scenerne i lejligheden markeret som enestående og centrale i filmen, som på en måde stående udenfor filmens øvrige tid og rum.

Rundt om scenerne i lejligheden grupperer sig da scener, hvor de to hver for sig har navne og tager del i forskellige typer af borgerlig virkelighed. Paul har sit hotel, hvor han har levet med sin givetvis meget almindelige og dog meget enigmatiske franske kone, der kort før filmens start har begået selvmord. Her konfronteres han gennem svigermoderen med den respektable, provinsielle småborgerlighed og gennem gæsterne med det gammeldags, eksistentialistisk bohème-agtige, nu næsten proletariserede småborgerskab. Jeanne har en fastere forankring i det højere – militære – borgerskab (med stor moderne lejlighed i byen og stort hus lige udenfor), og hun er nu – udover til moderen – knyttet til Tom, en fyr på hendes egen alder, en ung forvirret filminstruktør fra den moderne borgerlige bohème.

Der er altså en vis ligevægt i forskelligheden mellem de to, en ligevægt der på sin vis er en (for dem selv ubevist) forudsætning for deres navnløse møder i lejligheden. Og det er da også netop da ligevægten forstyrres, da Jeanne inviterer Tom op i lejligheden (som han naturligvis ikke kan lide), og – især – da Paul trænger ind i Jeannes højborgerlige hjem og ifører sig den afdøde faders militærkasket, at katastrofen indtræffer: Jeanne skyder Paul ned med den pistol, som faderen havde lært hende at betjene.

Denne symmetri i opstillingen kunne få det til at lyde som om der også er samme vægt i belysningen af de to figurer, men dette er langt fra tilfældet. Samtidig med at Jeanne på sin vis er den vi får mest at vide om – alene fordi vi følger optagelserne af en film om hende – er hun også den, der er mest overfladisk behandlet. Dette skyldes naturligvis først og fremmest den noget kedsommelige filmoptagelseshistorie, hun er presset ind i. Man kan se hele denne historie som Bertoluccis opgør med noget af sin egen fortid som filmfan og nouvelle vague-epigon – men et mere effektivt opgør hermed havde unægteligt været helt at udelade denne historie, at bruge en mindre capricios musik filmen igennem, og at holde sig fra alle de lidet spændende hentydninger, som hele filmen (også Pauls dele af den) er fuld af (til Carné's »Hotel du Nord«, Vigos »L'Atalante«, Demys »Pigen med paraplyerne«, Buñuel – moderen, der tager faderens støvler med sig, fordi de giver hende »en sær gysen« – Godard, Truffaut, Chabrol – og sikkert til adskillige andre). Og så kan man naturligvis i denne forbindelse ikke komme uden om, at nok er Jean-Pierre Léaud blevet udstyret med en tåbelig rolle som den filmbegeistrede og umodne Tom, men han forsvarede den nu også skrækkeligt. Maria Schneider som



Jeanne, derimod, er ganske fortrinlig (hun kommer egentlig kun rigtig til kort i slutbilledet), selv om hun dog slet ikke er på højde med Marlon Brando som Paul.

Allerede i et interview med Stig Björkman i »Chaplin 67« (1966) tilsluttede Bertolucci sig Rossellinis »prøv aldrig at give skuespilleren træk fra den person, han skal spille, prøv hellere at give personen træk fra skuespilleren« – og han tilføjede: »Dette er meget vigtigt for den slags film, jeg nu vil til at lave. Og i dette gemmer sig også meget af den amerikanske films hemmelighed.« Jeg skal love for, at han har efterlevet denne maksime i »Sidste tango i Paris«, med Maria Schneider, formodentlig (i en rolle, der oprindeligt var tiltænkt Dominique Sanda!), men jo især med Marlon Brando (i en rolle oprindeligt skrevet til Jean-Louis Trintignant!). Brando's Actors' Studio-baggrund har naturligvis altid givet hans figurer en særlig gennemlevet, lettere maniereret fascination, men her fornemmes det som om manererne slet og ret er blevet second nature, og kun få steder bemærker man, at Brando overhovedet spiller (nemlig hvor replikker en sjælden gang kikser for ham, som f. eks. ved udbruddet om »No names!« i begyndelsen). Og højdepunktet af intensitet nås i den helt medrivende skildring af et par barndomsindringer (efter sigende Brandos egne, men det turde være mindre væsentligt), en scene, hvor Brandos fortælling, stemmen, rytmen i ordene og Storaros fine beskæring og især helt vanvittigt præcise og raffinerede lys (med en helt horisontal projektør nede ved gulvet, der skaber de spændende skygger af mundharmonikaens registerknap og Brandos arm) alt sammen går op i en højere enhed.

Det vil naturligvis ikke være korrekt at hævde, at vi ikke får nogen kontante oplysninger om denne Paul overhovedet, og ej heller at vi får langt mindre at vide om ham end om Jeanne. Faktisk lægger filmen ret hurtigt en lang række oplysninger frem. Der er alle de direkte oplysninger, vi får på den forbavsende Ibsen'ske måde gennem stuepigens referat af hvad politiet har fortalt hende om ham: amerikaner fra en lille landlig midwestern by, bokser, skuespiller, journalist i Østen, nu på femte år i Paris, gift med denne hotelværtinde, der altså nu har taget livet af sig. Og der er alle de mindre konkrete oplysninger, der ligger i hans stadige kredsen i handling og (især) ord om ækelhed, fornedrelse, ensomhed og død. Men overfor alle disse oplysninger står Pauls figur på en gang lige gådefuld og dog gennemlyst i sig selv – og det virker ikke plausibelt, at man skulle søge personen nærmere forklaret gennem en freudiansk tolkning af de ting, han siger og gør. De helt oplagte freudianske hentydninger forekommer ikke umiddelbart som mere indbydende analyseemner end de mange lige så oplagte hentydninger til andre film. Men oplagte er de skam; tænk blot på historien om at Pauls far tvang ham til at gå til stævnemøde med lort på fødderne og forbindelsen herfra til analerotikken, eller på forbindelsen fra analerotikken over rotten og tanken om, at »man må bore sig helt ind i røven på døden« for at blive befriet for ensomheden, tilbage til Freuds tvangsneurotiske patient »Rottemennesket«.

Men Pauls figur forekommer på en gang gådefuld og gennemlyst, uafhængigt af hvad vi får at vide om den, alene ved Marlon Brandos stærke udstråling i billederne, hans tunge, desillusionerede sindighed, hans pludselige voldsomme udbrud, hans gråd, hans stemme, de fine skift mellem amerikansk og fransk eller mellem humor og alvor. Han er en person i opløsning – som de to personer på Francis Bacon's malerier, der ledsager forteksterne – men samtidig en person, der synes at have fundet et ståsted,

som gennem hustruens bestialske, men effektive selvmord (»med en barberkniv til 35 cents,« som Paul siger) har set døden i øjnene, har vovet at stille sig selv nogle af de spørgsmål om sit liv, som han tilsyneladende ellers er veget tilbage for (konkretiseret i spørgsmålet om forholdet til konen og konens forhold til elskereren), og som nu tilsyneladende er på vej til at finde en vis ro hinsides fornedrelsen og døden.

For dette er netop en af de ting, filmen også handler om: at finde et ståsted, at blive »voksen«. Paul er trods alt så meget voksen, at han og Jeanne i lejligheden kan tillade sig at lege børn – Den lille Rødhætte – mens Tom er så lidt voksen, så legende hele tiden, at han og Jeanne må spørge sig selv, hvad det egentlig er at være voksen, hvordan de voksne egentlig gør, for at kunne lege voksne.

Jeanne kan ikke bruge det individualismens og fornedrelsens ståsted, som Paul kan tilbyde hende, i hvert fald ikke, da det viser sig, at Paul har lige så hårdt brug for hende, som hun for ham, altså at han ikke var den voksne, det vil sige (med Toms ord) den »rolige, alvorlige, logiske, fornuftige« person, der »tager sig af alle problemer«, som hun måske havde troet. Hun kan ikke magte den frigørelse, der trods alt ligger i den borgerlige individualisme, og trækker sig i stedet tilbage, ind i den borgerlighedens sikkerhed, som ægteskabet med Tom trods alt kan give.

Her – i filmens forløb og i denne tematiske udredning – kommer da filmens andet helt centrale handlingsmæssigt og (især) tematisk motiverede element ind, scenen i danseshallen, fremhævet af filmens titel, men også ved måden, hvorpå kameraet omhyggeligt skildrer de dansende, skildrer tangoen (denne »ritus«, som Paul påpeger), så den udvider sig til et centralt sindbillede i filmen. Tangoen



Stills/Marlon Brando og Marie Schneider i to afslappede scener i »Sidste tango i Paris«.

bliver et symbol for borgerlighedens faste mønstre, dens klare, ikke helt lette, men til gengæld ubetvivlelige og på sin vis hjælpsomme regler, som netop sættes i relief af Pauls og Jeannes fjollerier på dansegulvet og aborterede forsøg på at sprænge borgerlighedens regler i livet: uden regler er det ikke så let at finde ud af hvordan man skal forholde sig. Men samtidig med, at der insisteres på reglerne og stivheden i den borgerlige tango, insisteres der også på dens paradox: netop de regler, der tillader de dansende – eller levende – personer at gennemgå komplicerede bevægelser og handlinger sammen, lader aldrig de samme dansende – eller levende – personer mødes som mennesker, men fjerner dem, trods den perfekt arbejdende kropslige nærhed, bestandig fra hinanden; kamera og klipning udpeger gang på gang for os, hvordan de perfekt fungerende par hele tiden er karakteriseret ved blikke i forskellige retninger, hoveder der vendes taktfast væk fra hinanden, fødder og ben, der peger mod forskellige verdenshjørner – eller undertiden mod hinanden som spidse pile.

»Sidste tango i Paris« er langt fra nogen fuldkommen film. Dens mange forskellige elementer og afsnit stritter ud i forskellige retninger, i stil, indhold, kvalitet, modenhed. Tilsyneladende har Bertolucci villet en forfærdelig masse vidt forskellige, og ikke helt afklarede ting med denne film. Men inde i virvarret skjuler sig en ret klart afgrænset historie om Marlon Brandos Paul, som man ikke uden videre kan ryste af sig, hverken som fortælling om et menneske eller som påtrængende visuelt udtryk. Eller måske rettere som foreningen af disse to ting, for Storaros lys, objektiver og hele tiden bevægelige kamera, der ligesom forsigtigt med fingerspidserne afsøger ansigter, krop-

pe, genstande og rum, synes at smelte helt sammen med Brandos præstation. »Sidste tango i Paris« vil være en film, som man må se mange gange og som man ikke vil kunne glemme foreløbig.

■ SIDSTE TANGO I PARIS

L'ultimo tango a Parigi/Le dernier tango à Paris. **Eng. titel:** Last Tango in Paris. Italien/Frankrig 1972. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** PEA Produzioni Europee Associate (Rom)/Les Productions Artistes Associes (Paris). **P:** Alberto Grimaldi. **P-leder:** Mario Di Biase, Gerard Grosnier. **I-leder:** Francis Peltier, Yves Marin. **Instr:** Bernardo Bertolucci. **Instr-ass:** Fernand Moszkowics, Jean David Lefebvre. **Manus:** Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli. **Fransk dialog:** Adapteret af Agnes Varda. **Foto:** Vittorio Storaro. **Kamera:** Enrico Umetelli. **Ass:** Luigi Bernardini, Mauro Marchetti. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Franco Arcalli. **P-tegn:** Ferdinando Scarfiotti. **Ass:** Albert Rajau. **Dekor:** Maria Paola Maino, Philippe Turlure. **Rekvis:** Marcel Laude. **Kost:** Genevieve Tonnellier (garderobe), Gitt Magrini (design). **Komp/Tenorsax-solist:** Gato Barbieri. **Dir/Arr:** Oliver Nelson. **Supplerende musik:** 2. sats af Mozarts »Sinfonia Concertante« for violin og bratsch. **Tone:** Antoine Bonfanti. **Makeup:** Maud Begon, Philip Rhodes (for: Marlon Brando). **Frisurer:** Jole Cecchini. **Medv:** Marlon Brando (Paul), Maria Schneider (Jeanne), Darling Legitimus (Portnerske), Jean-Pierre Léaud (Tom), Catherine Sola (TV-scriptgirl), Mauro Marchetti (TV-fotograf), Dan Diamant (TV-lydmand), Peter Schommer (TV-fotografassistent), Catherine Allegret (Catherine), Marie-Helene Breillat (Monique), Catherine Breillat (Mouchette), Stephania Kosiak (Lille flyttemand), Gerard Lepennec (Stor flyttemand), Maria Michi (Rosas mor), Luce Marquand (Olympia), Veronica Lazare (Rosa), Michel Delahaye (Bibelsælger), Laura Betti (Miss Blandish), Massimo Girotti (Marcel), Giovanna Galetti (Prostitueret), Armand Ablanap (Hendes kunde), Gitt Magrini (Jeannes mor), Jean Luc Bideau (Kaptajn), Rachel Kesterber (Christine), Mimi Pinson (Chefdommer i tango-juryen), Ramon Mendizabal (Orkesterlederen). **Længde:** 126 min. **Cencur:** Ingen. **Udl:** United Artists. **Prem:** Dagmar 16.4.73.

