

Strømere og stoddere

Per Calum

(om »French Connection II« & »The Godfather«, Part II)



Et karakteristisk træk i de senere års amerikanske (og til en vis grad også franske og italienske) film om politi og gangstere har været, at politifolk nu oftest skildres som voldsmænd på lige fod med gangstere. Det er ikke længere nok at vise kampen mellem strømere og stoddere. Nu skal det også vises, at strømterne er stoddere. Og aldrig var det vel mere tydeligt end i William Friedkins »The French Connection« (se Kos. 108) om den (på virkeligheden baserede) historie om detektiven 'Popeye' Doyle.

I interviews hævdede Friedkin, at kun »a tremendously thin line exists between cops and criminals«, og han understregede sin udtalelse med at fortælle, at en i sin tid berømt Chicago-politimand var hans onkel. Og at han (Friedkin) i øvrigt fandt, at både politifolk og gangstere var »completely amoral people«. Friedkin hævdede også, at »given the fact that society at the moment wants the job done, the way Doyle and Russo in the picture and Egan and Grosso in real life do it is the only way possible. You gotta be tough, you've got to have the instincts of the people you're dealing with«.

I Friedkins film var Doyle ikke blot tough og i besiddelse af de til jobbet rette instinkter. Politimanden var tydeligvis et sygt menneske. I det ydre en vulgært hyggelig fyr, reelt en skidt dreng, ubevidst racist og meget af en sadist. Han adskilte sig mest fra forbryderne ved at være medlem af politikorpset, og Friedkin undlod da heller ikke at parallelisere 'Popeye' Doyle med gangstere dels via bemærkninger fra DoYLES kolleger, dels ved i en scene at vise detektiven lænket med sine egne håndjern).

Omtrent samtidig med »The French Connection« kom så Francis Ford Coppolas filmatisering af Mario Puzos bestseller »The Godfather«. Friedkin koncentrerede sig om at vise politifolk, der lignede gangstere. Coppola skildrede gangstere, der ud ad til lignede pæne mennesker. Begge film fik enorm succes, og begge film har nu fået en fortsættelse, en 2. del, hvori de to første films succes søges gentaget.

Det er en ofte udtalt tommelfingerregel, at genindspilninger, eller »follow-ups«, eller blot film med en gennemgående (og for helheden central) figur altid er af det onde, at de nye film altid viser sig at være inferiorer i forhold til originalerne. Skabt som de er ud fra et nedrigt producentønske om at slå hurtigt mønt på en etableret succes. Noget er der om det, og specielt indenfor filmen er det relativt nemt at finde eksempler egnede til at bekræfte reglen (gælder det litteraturen er forholdet knap så grelt), fra de senere år turde de monstrøse efterfølgere af Franklin J. Schaffners »Abernes planet« være indlysende vidnesbyrd om den ubetvivlelige sandhed i tommelfingerreglen.

I virkeligheden forholder det sig ganske vist ikke så entydigt. Ordene er blot blevet udtalt så ofte og så eftertrykkeligt (også af mennesker, der burde vide bedre), at de har fået karakter af ukrænkelighed. Men som en ældre lærer i sin tid lavmælt prædikede for os højtråbende elever: et argument får ikke større værdi, fordi stemmen hæves. Ej heller får en påstand større sandhedsværdi af at blive gentaget. Men gentagelse kan i værste tilfælde fungere som en art hjernevask og dermed blokere for evnen til at se og opleve og fatte.

Hvorned det være sagt, at hverken »French Connection II« eller »The Godfather, Part II« befinder sig i kategorien »The further adventures of...« – tværtimod er de nye film slet ikke inferiorer i forhold til originalerne. »The

Godfather, Part II« er endda indlysende bedre end den første film om Corleone-mafiaen, og Frankenheimer kan godt være bekendt at måle sin film med Friedkins.

FRENCH CONNECTION II

»I like the script, I like the characters, I like the Hackman character in France and not speaking a word of french. It's a very difficult film because we want in no way to rip off the first one, which is one of the best films I've ever seen. I want to make a movie that stands on its own as a movie«. John Frankenheimer

Som Frankenheimer ønskede det, er hans film forskellig fra Friedkins. Frankenheimer tager ganske vist tråden op, hvor Friedkin slap den – en indledende fortekst oplyser at:

»In 1970, Detective James 'Popeye' Doyle and his men captured the largest shipment of heroin ever smuggled in the U. S. The chief architect of the scheme, Alain Charnier of France, or 'Frog One', escaped capture and is still at liberty«.

Med modsat Friedkin, der konstant holdt en hård, ironisk distance til personer og begivenheder, så begynder Frankenheimer sin film afslappet humoristisk. Klogt har han set, at skal hans film være andet og mere end en i kunstnerisk henseende ligegyldig fortsættelse af Friedkins film, så må 'Popeye' placeres i et andet miljø end stenjunglen New York. I »French Connection II« er handlingen henlagt til Marseilles, en rimelig disposition, da også Friedkins film begyndte i den franske havneby, der er centrum for ind- og udførsel af narkotika. Måske er Frankenheimers film også i anslaget mere ambitiøs end Friedkins var det – der ofres umiddelbart mange spændingsskabende effekter for at skildre mennesket Doyle. Tempoet er langsommere og accelereres kun umærkeligt i modsætning til den første films højtgearedede dynamiske udfoldelse. Og det franske miljø, som Frankenheimer i samarbejde med fotografen Claude Renoir ofte lader være solbeskinnet, er med til at gøre »French Connection II« mindre aggressiv i tonefaldet end et New York-miljø ville gøre det. Dramaturgisk giver det bedre muligheder for at isolere sider af 'Popeye's karakter, som vel kun anedes i den første film.

'Popeye' (Gene Hackman) befinder sig i Marseilles, fordi både den franske politistyrke og den amerikanske ditto håber, at det med hans hjælp vil lykkes at fange og uskadeliggøre narkotika-bagmanden Alain Charnier (Fernando Rey). Hvad 'Popeye' ikke er klar over er, at han i virkeligheden blot skal fungere som lokkedue, men 'Popeye's franske kollega, politimanden Henri Barthelemy (Bernard Fresson) ved det og bryder sig ikke om det. Dag og nat har han to detektiver til at følge 'Popeye', hvor denne end går, men efter en tid lykkes det halvfjerdsernes amerikaner i Marseilles at slippe fra sine skygger. Umiddelbart efter bliver han slået ned. Af Charniers mænd.

I hele denne lange eksposition anslår Frankenheimer et – for genren – næsten utilladeligt lystigt tonefald. 'Popeye' skildres først som en lidt komisk fyr, der med overdreven mistænksomhed gør en taxichuffør opmærksom på, at bilens nummer er noteret ned, for det tilfældes skyld, at chaufføren har prøvet at snyde. 'Popeye' må have hørt historier om hvordan 'fattige' europæere konstant prøver at fuppe 'rige' amerikanere.

Det komiske aspekt forstærkes i præsentationen af de franske politifolk, der er travlt beskæftiget med at skære

fisk op. En venlig sjæl har telefonisk givet dem et tip om, at en større ladning narkotika er skjult i en skibslast fisk. Først sent går det op for politiet, at der er tale om en aprilsspøg. Senere kombineres det umiddelbart komiske med en mindre direkte, men ikke af den grund mindre latterlig, spillen på fordomme om nationalkarakterer. På et vist tidspunkt kalder franskmændene sarkastisk 'Popeye' for »an authentic american hero«, og senere udbryder Barthelemy (da 'Popeye' pralende udbryder, at han nok skal fange Charnier): »Bravo, Today in Marseilles the americans have landed«. Mere direkte gør Barthelemy sit bedste for at ydmyge 'Popeye' ved i overværelse af andre at højtlæse en lidet smigrende rapport om 'Popeye's karriere, hvori indgår uagtsomme manddrab på to politifolk. Og med bevidst hån lader franskmændene sin amerikanske kollega få »kontor« umiddelbart op til politistationens toilet.

Mens Henri Barthelemy i øvrigt anskues som rimeligt begavet og metodisk arbejdende, gøres der meget ud af at fremstille 'Popeye' som larmende vulgær, impulsiv og uden respekt for ordrer og reglementer, voldsom indtil det livsfarlige (en fransk politiagent sparkes i filmens begyndelse ihjel af en uvidende 'Popeye'), og i sin daglige færden uden respekt for andre skikke.

Men 'Popeye' er også, som Charnier siger om ham efter at 'Popeye' er blevet fanget, en god politimand. »Stupid, but honest. But stupid«. Charniers folk fylder 'Popeye' med heroin, og da han efter tre uger er afhængig af stoffet, forhøres han. Hvad og hvor meget ved han om Charniers foretagende? Ingenting. Charnier tror ham, og halvdød efter en overdosis heroin smides detektiven ud fra en bil på fortovet foran politistationen.

Frankenheimers film falder naturligt i tre dele. Efter den lange indledning skiftes der tempo. Skildringen af den næsten dialogløse, dokumentarisk virkende redning af 'Popeye's liv, og den efterfølgende stærkt kontrasterende sekvens, hvor 'Popeye' (i en tour de force-præstation af Gene Hackman) rablende og usammenhængende og uklar stammer sig gennem vage urtdoms minder, har nok interesseret Frankenheimer mest. Enerens kamp for at bevare sin personlighed intakt findes, mere eller mindre vellykket, i vist alle Frankenheimers film. Tydeligst i den mesterlige »Kandidaten fra Manchuriet« (Laurence Harveys hjernevaskede dræber), mest effektfuldt i »Seconds« (hvor John Randolph bliver til Rock Hudson), finest måske i den undervurderede »Sheriffen fra Tennessee« (hvor Gregory Pecks sherif først genvinder sin selvrespekt, sin individualitet, ved et selvmord). I denne midterdel viser Frankenheimer med en nøgen intensitet, hvordan forholdet mellem de to politifolk gradvis ændres til en spirende respekt. Med den brovte 'Popeye' borte kan de to politimænd mødes i et fællesskab på tværs af landegrænser og illusioner om nationale forskelle (lige som tyske og franske officerer, vogtere og fanger, i Jean Renoirs »Den store illusion«).

I filmens tredie del (mens man ser filmen fornemmes overgangene naturligvis ikke) kommer så den del af historien, der skal give grunker i kassen. 'Popeye' er sluppet fri af heroinens helvede, han finder og sætter ild til det hotel, hvor han holdtes fangen, og en af Charniers mænd sætter ham på sporet af bagmanden. I stadig mere hæsbæsende tempo skildrer Frankenheimer, hvordan Charniers bande indkredses, og højdepunktet er den lange slutsekvens, hvor 'Popeye' til fods gennem Marseilles' gader jager den flygtende Charnier. Videre til lystbådehavnen, nu med Charnier til søs, stadig med

'Popeye' løbende, langs kajen, over et hegn og endelig når han havnemundingen, netop som Charniers båd er på vej ud af havnen. 'Popeye' råber Charniers navn – og skyder. Ligesom »The French Connection« sluttede med et skud kan også »French Connection II« slutte med et skud og et drab. Men i film nr. 2 er der ingen mystik over slutningen. Hvor den første films sidste skud, i effektiv kontrast til den da sorte billedramme, tolkede 'Popeye's skizofreni, kan den nye films sidste skud (der synes at være dræbende) siges at være 'Popeye's forløsning. Hvis man altså føler trang til en smule overfortolkning. Thi slutsekvensen er først og fremmest Frankenheimers svar på »The French Connection«s fabelagtigt dygtigt lavede kapkørsel mellem bil og S-tog. I det hele taget er der næppe grund til at mene, at filmen er meget personlig for Frankenheimer. Til gengæld er den et overmåde glædeligt comeback for instruktøren, der i sidste halvdel af tresserne kunne synes på vej til at blive en af Amerikas bedste filmskabere, og hvis nedgangsperiodes absolutte nulpunkt i halvfjserne nok har været »99 % død« (se Kos. 126). »French Connection II« er en tordnende god film.

THE GODFATHER, PART II

»... the idea of a sequel seemed horrible to me... it seemed like such a terrible idea that I began to be intrigued by the thought of pulling it off. Simple as that... You know that feeling when something seems so outrageous, you just have to do it? That's what happened to me«. Francis Ford Coppola

Francis Ford Coppolas splittede holdning, som han giver udtryk for i ovennævnte citat (fra »Playboy«-interview, July 1975) er forståelig. Da Coppola iscenesatte »The Godfather« for fire år siden, var hans status lav i Hollywood-hierakiet. Han havde umiddelbart før lavet den meget personlige »The Rain People« (Flygtig som regnen, 1969 – se Kos. 97) som blev en økonomisk fiasko (rigtig vellykket var den ganske vist ikke, men i detaljer rummede den det store talent i svøb, og den fortjente en bedre skæbne), og heller ikke »Finian's Rainbow« (Regnbuedalen, 1968 – se Kos. 92) formåede at samle noget stort publikum (skønt den var en langt mere vellykket film). Flere gange under indspilningen af »The Godfather« var Coppola ved at opgive ævred, et par gange blev han vist endda fyret. Minderne om den film er ikke ubetinget rare for Coppola – selvom filmen meget hurtigt blev en bragende succes og dermed mildnede Coppolas tidligere ubehageligheder. Megen frihed havde Coppola heller ikke med hensyn til hvilke scener fra Mario Puzos bog, der skulle med i filmen, og endelig blev Coppola bebredt, at filmen moralsk set var mere end ulden i kanten. Det er en indvending, jeg også selv har fremført mod filmen, måske endda på bekostning af en rimelig vurdering af filmens i øvrigt mange kvaliteter. Lykkeligvis er det en indvending jeg ikke behøver at rette mod »The Godfather, Part II«, der er en langt rigere film end det første opus om Corleone-familiens vej til storhed. Andendelen fortsætter, hvor førstedelen slap, og sammen bliver de to film da til både storhed og fald.

Den eneste indvending, jeg i dag har, er, at de to film er så snævert forbundet, at de i virkeligheden burde klippe sammen til en ny helhed. Men også dette skal i øvrigt gøres. Det amerikanske TV-selskab NBC skrev for nylig kontrakt med Paramount og Coppola om at levere en omredigeret »The Godfather« bestående dels af de tilsammen knap seks og en halv time lange film, dels suppleret med fraklip, som af tidsmæssige årsager ikke kom med

i biograffilmene. Det anslås, at TV-versionen af »The Godfather« (der skal sendes i vist nok fire omgange) vil vare 9–10 timer. NBC vil sikre sig, at de får noget for de 15 millioner dollars, som det nye projekt koster dem. Med den pris er det nok tvivlsomt, om Danmarks Radio/TV har råd til at lege med. Desværre, for Coppola har lovet, at TV-versionen vil blive »usædvanlig«.

I modsætning til Frankenheimers meget direkte fortættelse af »The French Connection« har Coppola valgt med »The Godfather, Part II« både at fortsætte, hvor den første film slap, og at springe tilbage i tid og give os forhistorien. På den måde bliver den nye film ikke blot en fortsættelse, men en udvidelse. Tematisk og psykologisk rigere.

Den første film begyndte med replikken »I believe in America«. Film nr. 2 klarer sig mere subtilt med i forhistorien at vise drengen Vito Corleone stirrende på Frihedsgudinden, første gang, da skibet fra Sicilien ankommer til New York i begyndelsen af dette århundrede, anden gang mens drengen Vito fortabt stirrer ud af vinduet fra sit værelse på Ellis Island, hvor han midlertidigt skal opholde sig, indtil hans sygdom (kopper) er overstået.

Forud for ankomsten til New York har Coppola i prologen berettet for os, hvordan den ni-årige Vitos far er blevet myrdet af den lokale mafia-chef på fødeøen Sicilien. Også Vitos mor og storebror dræbes af mafiaen. Det er en mesterlig prolog, der så at sige rummer hele filmen i sig. Her lærer den senere så magtfulde Godfather, at »A man's position in society ultimately depends on the fear he casts in the hearts of envious people«, som Luigi Barzini formulerer det i essayet »The Mafia« (trykt i samlingen »From Caesar to the Mafia«, 1971).

I andre tilbageblik viser Coppola, hvordan Vito Corleone har lært af barndommens grumme oplevelse. Nogenlunde ubesværet springer Coppola frem og tilbage i filmens tid, kontrasterer den unge Vito Corleones vej til magten med hans søns og senere Godfathers kamp for at bevare og udbygge magten i de tidlige tressere.

Filmens nutidshistorie begynder i 1958. På det tidspunkt er Michael Corleone (Al Pacino) bosat i Nevada, med indtægter fra spillecasinoer, som han kontrollerer, og med en facade, der udadtil er uden revner. Da sekvensen begynder, fejrer man Michael Corleones søns konfirmation med stor festivitas. Det lokale universitet har fået en check på en million dollars, og den lokale senator er mødt op for at takke på statens vegne. Mens et drengekor udenfor synger »Mr. Wonderful« til ære for Michael Corleone, synger senatoren indenfor en anden sang til Michael Corleone. Den på overfladen respektable senator viser sig at være temmelig korrupt, så mod en kontant betaling på 250.000 dollars og senere fem procent af indtægterne lover han Corleone tilladelse til et nyt spillecasino. Her langer Coppola første gang ud efter et amerikansk publikums illusion om »the american dream«.

Coppolas film spænder vidt ikke blot i tid, men også geografisk og menneskeligt. I tilbageblikkene til Little Italy i New York er perioden skildret med stor kærlighed og skarpt sanset ægthed i beskrivelsen af miljøet og dets mennesker. I dette miljø er det, at den unge Vito Corleone (mesterligt spillet af Robert De Niro) træder sine første skridt på vej til Godfather-positionen. En ældre Mafialeder myrdes koldblodigt, velovervejet og skrupelløst, da han kræver beskyttelsespenge af den kommende Don Corleone og dennes to venner. I denne sekvens, og igen og igen i filmen, dukker et af Coppolas tilbagevendende temaer op: jo mere idyllisk omgivelserne, tilværelsen,

tager sig ud, jo større sandsynlighed er der for at faren er umiddelbart forestående. Det er en verden, hvor alting er vendt på hovedet. Det forelskede portræt af Little Italy rummer umiddelbart under overfladen trusler efterfulgt af mord. Michael Corleones fredfyldte hjem i filmens nutid er et dække for lyssky virke, en larmende nytårsfest på Cuba eksploderer pludselig i revolution, da Castros revolutionære frihedskæmpere når frem til hovedstaden, Michaels kærlige omfavelse af den svage broder, Fredo, ved moderens begravelse er et tegn til Rocco, en af Michaels håndgangne mænd, om, at dødsdommen over broderen er afsagt. Tilsvarende vendte Coppola op og ned på tingene i »The Conversation« (Aflytningen) og i »The Rain People«.

Det bærende tema i filmen er dog Michael Corleones vej, udadtil til magt og mere magt, indadtil til en åndelig afstumpethed og konsekvent skildret menneskeligt forfald. Når Coppola til slut ender filmen med et frysende koldt billede af Michael Corleone, alene i haven, omgivet af naturens årligt tilbagevendende forfaldstegn – mørk og tung himmel, ludende våde træer, efterårsløv etc., da er Michael død. »A living corpse«, som Coppola siger, et grumt billede på, at »the greatest evil on earth is done by sane human beings who are miserable in themselves«.

Coppola undgår i denne film lykkeligt at gentage fejlen fra den første film, der nok sankede for megen sympati om sine morderiske personer. Den første films slutsekvens, hvor der krydsklippedes mellem massedrab begået på Michael Corleones ordre og Michael selv i kirken, hvor han svarer ja til at han tror på Gud og Helligånden fornemmede jeg som en påklistret gøren afbigt for filmens øvrige spektakulære effekter. I denne film forholder Coppola sig – i nutidsscenerne – langt mere køligt distancerende i portrættingen af Michael Corleone og alle hans gerninger. Lidt af den samme kulde findes i Gordon Willis' tunge farver, hvor sort og brunt dominerer, når det er Michael Corleone-portrættet, der males.

Coppolas film er på en gang fantastisk enkel og fantastisk kompleks. Persongalleriet er enormt, som hvis man kaster sig over en af de store underholdningsromaner fra forrige århundrede, men Coppola manøvrerer eminent rundt med både os og skuespillerne, og hvert eneste ansigt i selv en nok så lille rolle er et vidunder af præcision i formidlingen af hvad der essentielt er et dybt pessimistisk kunstværk om magts korrumpierende indvirkning. Helt enestående er Al Pacino i rollen som Don Corleone. Med meget få ydre virkemidler, som oftest blot et diskret spil med øjnene, af og til i kontrast voldsomme, kortvarige følelsesudbrud – som da hustruen Kay (Diane Keaton) afslører for Michael, at hun ikke mistede det endnu ufødte tredje barn ved et uheld, men at der fra hendes side var tale om en bevidst handling. Fordi hun ikke mere kunne udholde tanken om at sætte hans børn i verden. Også Lee Strasberg, til daglig leder af verdens måske berømteste skole for skuespillere, Actors Studio, er fremragende. Strasberg er både på skuespillerplanet og på historiens plan Al Pacino/Michael Corleones eneste virkelige rival, et begavet og intrigerende magtmenneske som Michael, men uden den brutale kampgejst.

Indenfor gangsterfilmens (her ganske vist stærkt udviklede rammer) er »The Godfather, Part II« et skræmmende billede af – om ikke hele Amerika, så en del af nationen.

Øverst Robert De Niro som Vito Corleone i »The Godfather, Part II«, nederst Lee Strasberg og Al Pacino i scene fra filmen.

