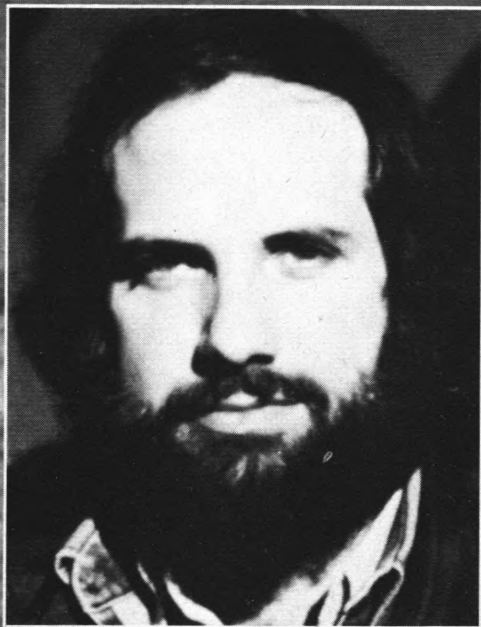




Brian De Palma

Jørgen Oldenburg



Brian De Palma har i Danmark hidtil kun været kendt for sin brogede, uhøjtidelige og snurrige generations-skildring »Greetings«. Men han har faktisk lavet adskilligt flere film, og agter tilsyneladende at fortsætte, så en beskrivelse af hans karriere til dato er ikke overflødig.

Brian De Palma er født i 1940, og han er uddannet på Columbia University i New York – det naturlige milieu for en mand som De Palma, hvis film præges stærkt af den indforståede sophistication og ironiske distance, der associeres med intelligentsiaen på østkysten. På Columbia lavede De Palma et par kortfilm, hvoraf den tredje, »Wotan's Wake«, vandt adskillige præmier, om end ikke nok til at åbne alle døre. De Palma modtog dog et stipendium fra MCA (gigantkorporationen, der tæller Universal Productions, Decca Records, MCA Television og ca. 50 % af filmistributionskæden C.I.C. blandt sine aktiver), og mens han brugte pengene til et Film Writing Course på Sarah Lawrence College, lavede han i samarbejde med sin lærer, og med økonomisk støtte fra en rig bekendt, sin første spillefilm, »The Wedding Party«, i 1964. Der var ikke nogen egentlig producent, så De Palma fungerede i denne egenskab foruden naturligvis som forfatter, instruktør og klipper. Da filmen var færdig, kunne man imidlertid ikke finde nogen udlejer, som ville interessere sig for den, og først efter den kommercielle succes med »Greetings« nogle år senere blev »The Wedding Party« vist offentligt.

Som så mange andre talenter uden midler måtte De Palma til at lave bestillingsarbejder. Han lavede mere eller mindre selvstændigt et par stykker, hvoraf han selv fremhæver dokumentarfilmen »The Responsive Eye« om en op-art fernisering på Museum of Modern Art. De penge, der var indtjent på disse dokumentarfilm, gik til at finansiere spillefilm nummer to, »Murder a la Mod«. Efter De Palmas egen beskrivelse er det »a sophisticated thriller patterned after Psycho . . . It's both good and bad«. Variety skrev om den, at den var »technically proficient and proves that its director could have an industry future«. New York Times hyldede instruktørens begejstring for selve filmmediet. Men filmen blev en fiasko.

Først med »Greetings« i 1968 slog De Palma igennem. Ideen stammede fra filmens producent, Charles Hirsch, og gik angiveligt ud på at lave en slags amerikansk side-stykke til Godards »Masculin Féminin«. Planen lykkedes, for så vidt som »Greetings« blev en meget levende skildring af tre unge mænds typiske reaktioner på en række aktuelle fænomener. Og mens Godards film er temmelig mismodig, præges »Greetings« af De Palmas fantasifulde, sorte humor. Filmen blev en gevaldig succes. Den var optaget på to uger med et budget på 43.000 dollars, og den skovlede penge ind, hvoraf dog løvens part gik til distributøren.

Næste film skulle naturligvis hedde »Son of Greetings« – men så vidt jeg kan regne ud, må den være identisk med den, der nu hedder »Hi Mom« – en satirisk komedie om New Yorkere, hvis highlight er en indlagt falsk dokumentarfilm (De Palma ynder indslag i andre stilarter) om et mondænt hvidt publikums oplevelser under en avantgardistisk teaterforestilling, »Be Black Baby«. Skuespillet går ud på at de militante sorte aktører terroriserer, prygl og voldtager tilskuerne, som bagefter kun har lovord tilovers for den avancerede forestilling. »Anmelderne hav-

Scene fra »Phantom of the Paradise«. Indsat: Brian De Palma.

de ret!« jubler en mørbanket herre.

De Palma fik nu en opgave fra Warner Brothers: »Get to Know Your Rabbit«, en komedie med TV-entertaineren Tommy Smothers. Det gik dårligt. De Palma havde ikke selv skrevet manuskriptet, og stjernen havde ikke fidus til projektet og sin egen medvirken. Filmen lå på hylden et par år, førend den kom ud i distribution og fik fiasko.

Det mest personlige træk i De Palmas film over Off-Broadway-forestillingen »Dionysius in 69« var den omstændighed, at denne version af Euripides' »Bakkanterne« blev gengivet i split-screen – en virkning De Palma er meget glad for.

INSPIRATION FRA HITCHCOCK

»Sisters« fra 1973 er en stor hyldest til Hitchcock, som er De Palmas erklærede idol. Handlingen har stærke minder om »Psycho«: En sympatisk ung mand, der lægger op til at være filmens helt, myrdes godt tyve minutter efter begyndelsen af en pige, som – efter hvad vi ledes til at tro – er tvillingsøsteren til den pige, han netop har truffet, og som han har tilbragt natten hos. Selve mordet er lavet som det berømte brusebadsmord i »Psycho«, bare betydelig mere blodigt. Mordet bevidnes af en genbo (à la »Rear Window«), men mordersken og en medskyldig når at få skjult liget i en sovesofa, der står midt i stuen, da politiet ankommer (à la »The Rope«). Genboen begynder på egen hånd at forske i sagen, og finder efterhånden ud af, at mordersken er den overlevende af et par siamesiske tvillinger der blev skilt ved en operation, hvorunder den ene døde. Pigen, der forblev i live, har siden haft det med at overtage den døde søsters personlighed, når der har været erotik i luften. Parallelen til Norman Bates og hans ikke-eksisterende, skinsyge mor i »Psycho« er temmelig evident.

»Sisters« blev en pæn, men ikke nogen opsigtsvækkende succes – måske fordi dens blodsudgydelser og en mareridtsekvens, hvori adskillelsen af de siamesiske tvillinger skildres med ekspressionistisk slagkraft, er temmelig kras kost. De Palma fortæller imidlertid den grumme historie med mange vittige indfald, i en fin balancegang imellem spændingsafsnit og den såkaldte »comic relief«, og de mange lån fra Hitchcock virker ikke som tyverier, men som indforståede tributter, nye anvendelser af sekvenser, der allerede for længst er etablerede som klassiske. Det må jo ikke glemmes, at takket være det filmudspyende amerikanske TV, har gennemsnitsamerikaneren et ret indgående kendskab til Hollywoods produktion siden lydfilmens komme, og hos de mest filmbevidste blandt TV-seerne finder man en genrefortrolighed, et kendskab til de faste situationers forskellige udformning, som næppe er blevet overgået på Cahiers du Cinéma i 1950'erne.

Mange af de nye instruktørnavne: Coppola, Lucas, Scorsese, Mazursky fortsætter traditionen, mens andre graver i den, for at se, hvad de kan få ud af de klassiske forløb. Bogdanovich stiller sig tilfreds med at plagiere de gamle træffere, Altman foretager radikale, upopulære nytolkninger, De Palma bruger de ting, der har gjort stærkest indtryk på ham, og demonstrerer, at de har gyldighed, også i en anden sammenhæng end den, hvortil de blev skabt. Hitchcock har selvfølgelig i årtier været en væsentlig inspirationskilde for gud og hvermand, men De Palma synes mere forhippet end de fleste – Truffaut inclusive – på at tilegne sig de Hitchcockske erfaringer og udnytte dem maksimalt. Indflydelsen går fra plot-konstruktion over klipeteknik til musikanvendelse (Bernard Herrmann skrev

musikken til »Sisters«), og kan det lyde som om resultaterne må blive livløse kalkeringer efter et succesombrust mønster, så må det fremhæves, at De Palmas moderne, respektløse og groteske stil faktisk gør dem til personlige og fantasirige variationer over nogle af filmhistoriens mest levedygtige myter.

PHANTOM OF THE PARADISE

Selve historien i hans nyeste film »Phantom of the Paradise« fra 1974 er – trods De Palmas idérige udbygninger – ikke det mest spændende ved filmen, der i langt højere grad lever på de uhyrlige situationer og fantastiske konfrontationer i det bizarre miljø, De Palma har skabt. Indledningens benovede speakerberetning om fænomenet Swan, manden der bragte blues til England og Liverpool til USA, manden der egenhændigt skabte nostalgibølgen – denne indledning fortsætter i et nummer af et af Swans produkter, den komisk vulgære trio, The Juicy Fruits, som i forskellige skikkelser figurerer filmen igennem, men som i første omgang præsenterer sig som anderumper i sort og lyserødt kostume. Det kan ikke undre at den unge Swan har en resigneret, midaldrende, hundeagtig assistent, at hans pladeselskab hedder Death Records og at en død pipfugl er dets varemærke, ej heller, at de mange piger, der vil gøre karriere hos Swan, må passere den berømte omvej over »the producer's couch«.

De Palma dynger veloplagt på med klicheerne om livet i show-biz, og han er en velsignet hurtig instruktør, som ikke træder vande i sine oftest heller ikke synderligt dybe situationer. Man er også taknemmelig for hans tempo i den groteske scene, hvor komponistgeniet Winslow Leach, ophavsmanden til den Faust-kantate, hvormed Swan vil indvie sit nye rock-tempel, The Paradise – da altså denne Leach vil destruere den grammofonpladepresse, hvorpå Faust-kantaten er blevet støbt i en indspilning med de af Leach inderligt forhadte Juicy Fruits, så får han ikke bare ørerne, men også det der sidder imellem, i maskinen, og undslipper som grusomt vansiret. Situationen er i princippet både smagløs og makaber, men De Palma afvikler den i et tempo og med en komisk afstand, som kan få én til samtidigt at gyse ved det bloddryppende i optrinet og more sig over ulykkens påfaldende usandsynlighed og poetiske uretfærdighed. Det hænger også sammen med De Palmas måde at instruere skuespillerne på. Inden for den givne, vildt urealistiske ramme optræder Swan og hans kyniske, forretningsmæssige slæng så nogenlunde normalt. Til gengæld er alle de, der er noget ved musikken – lige med undtagelse af sangerinden Phoenix, som er stridens genstand og derfor står uden for nummer – bindegale. De Palma lægger ikke fingrene imellem i sin udlevering af det androgyne sangerfænomen Beef, af den monomane Winslow Leach eller af alle de grupper og enkeltpersoner, der forsøger at skaffe sig Swans bevågenhed. Så når Winslow raver rundt, sindssyg af smerten ved at få hovedet halvt knust, så ligger hans vaklen ikke langt fra hans adfærd i mere normale situationer. Man kan højst ynke Winslow som en gal kat, der nu har fået sit revne skind, og heldigvis finder han jo hurtigt et flatterende udstyr og en flot maske, der forvandler ham til det skinbarlige »Phantom of the Paradise«.

The Phantom træder første gang i funktion, da han ser prøverne på scenen af et afsnit fra Faust-kantaten – der er blevet udformet som en slags naivistisk version af 50'ernes beach party-film. De Palma filmer denne sekvens i split screen, uden at man egentlig kan se berettigelsen

eller ideen i at gøre det netop på den måde. Men De Palma elsker split-screen-virkningen, som han anser for et stort uudnyttet fortællergreb. Og man må da også indrømme ham, at han i en sekvens i »Sisters« brugte effekten til at skabe elementær, nervepirrende *suspense*. Den ene halvdel af lærredet viste vidnet, som desperat forsøgte at overbevise politiet, om at hun havde været vidne til et mord, mens den anden halvdel af scope-billedet viste den skyldige i desperat hast arbejdende på at skjule liget og alle spor. I forbindelse med »Psycho« og specielt sekvensen, hvor publikum – imod al retfærdighedstænkning – føler med Anthony Perkins, da det kort ser ud som om, Janet Leighs bil ikke kan forsvinde helt i sumpen, har Hitchcock talt om et 11. bud, han havde opdaget, nemlig budet: »Du må ikke blive opdaget« – som er det, publikum tager til sig i den nævnte situation. Dette bud udnyttes af De Palma, og i den citerede sekvens får han fra to sider i ens identifikation. Man engagerer sig såvel i vidnets hektiske magtesløshed, som i den (sympatiske) morderskes nervøse forsøg på at skjule ugeringen. De Palma omsætter krydsklipningens vekselpåvirkning til samtidige stimuli af to uforenelige holdninger. Det er udmærket satansk.

Helt samme komplicerede plan, hvad angår udnyttelsen af split-screen-effekten, bliver ikke nået i »Phantom of the Paradise«. Faktisk virker brugen af knebet her ret uinspireret, og selv når det bruges under de musikalske numre, blegner det lidt i forhold til de virkninger, man har oplevet i koncertfilm som »Woodstock« eller »Rock 'n' roll again«.

EN RIGTIG AUTEUR

Skal man forsøge at give et indtryk af De Palmas univers som auteur – og De Palma er en rigtig auteur, der i lighed med andre af de fremtrædende unge, amerikanske instruktører (f. eks. Coppola, Mazursky, Scorsese), er sin egen manuskriptforfatter – så må man sige, at det forekommer temmeligt paranoidt. Et er, at De Palma fortrinsvis har lavet gysere, hvor drab på uskyldige tør siges at være et ret ufravigeligt plot-element – men valget af genre er jo også karakteristisk. Komedien »Greetings« handlede om, hvordan de tre hovedpersoner prøver at undgå den skæbne, der venter dem. To af dem frygter deres indkaldelse til hæren, deres kammerat, som dyrker uofficielle teorier om mordet på præsident Kennedy, ender med at blive dræbt, tydeligvis fordi han ved for meget. Også i »Phantom of the Paradise« er holdningen defaitistisk. Alle vil gøre alt for at komme frem, og når de har solgt deres sjæl til Swan, viser det sig til slut, at også han har solgt sig selv.

Erotikken spiller ligeledes en betydningsfuld rolle i De Palmas film. Ikke i form af varm, gensidig kærlighed, men udmøntet i en række hurtige knald med *instant satisfaction* som målet. Det er bemærkelsesværdigt, at sex ofte hos De Palma associeres med voyeurisme, også i »Phantom of the Paradise«, hvor Winslow belurer Swan og Phoenix. »Sisters« indledes med en virkningsfuld *teaser*, en ung pige i et omklædningsrum er nået til at skulle tage undertøjet af, da en ung mand uforvarende bliver vidne til den delikate situation. Spændingen stiger: vil han være belevn nok til at rømme sig, inden bh'en er røget, eller vil hans liderlighed løbe af med ham. Da tilskuernes frygt/forventninger har nået det maksimale, zoomes der pludselig ud, personerne stivner i et tableau, som viser sig at være pointen i et quiz-show, naturligvis betitlet »Peeping

Tom«. Som publikum sidder man flovt fuppet tilbage – men De Palma har i sin opfindsomme prolog etableret det voyeur-tema, som, med forbindelseslinjer til Hitchcocks »Rear Window«, er et væsentligt element i handlingen.

Voyeur-begrebet spiller også som overordnet størrelse en vigtig rolle i De Palmas filmteori: »Voyeurism is a direct link with a point-of-view shot. If you get an audience in exactly the position of the character, then they're seeing just the same information that the character is. That's a unique link that only film can provide. All of my films explore what the relationship of film is to an audience, and I try not to have it just recapitulate all the older forms like the theatre or the novel«.

Det er virkelig også en karakteristisk egenskab ved De Palmas film, at de fanger én ind som billedfortællinger. De Palmas visuelle stil er på ingen måde opsigtsvækkende, det er ikke billedkompositionernes skønhed, man hæfter sig ved, men de forrygende informationer, de rummer, og den medrivende rytme, hvormed de er føjet sammen.

I »Phantom of the Paradise« væver De Palma flere kendte temaer sammen. Først og fremmest bruger han naturligvis Gaston Leroux' gyserklassiker, der jo allerede er filmatiseret tre gange – nemlig af hhv. Rupert Julian med Lon Chaney i hovedrollen, af Arthur Lubin med Claude Rains og af Terence Fisher med Herbert Lom som det stakels bedragne og vansirede komponistgeni, der skjult i Pariser-operaens kældre protegerer en ung sangerinde og ved sin hævnlystne terrorudøvelse får åbnet en karriere for hende. Ind i denne handling fletter De Palma så Faust-motivet, dels i form af Winslow Leach's komposition, Faust-kantaten, og dels som regulært handlingselement, for Leach (som Faust) indgår en livskontrakt med impresario-geniet Swan, som vi først må tro, er Djævelen selv. I slutningens opgør viser det sig imidlertid, at Swan kun er Djævelens agent, for nu dukker Oscar Wildes variation over Faust-temaet i »The Picture of Dorian Gray« op. Også Swan har nemlig haft kontrakt med Djævelen, ifølge hvilken en billedbåndoptagelse af Swan skal ældes i hans sted. Denne ophobning af temaer og mere eller mindre skjulte citater fra andre film er karakteristisk for De Palmas stil. »Phantom of the Paradise« rummer f. eks. en mordtrussel i et brusebad, som er en komisk drejning af det berømte mord på Janet Leigh i »Psycho« (en sekvens, der også dukkede op i »Sisters«). James Whales suggestive dekoration og lysætning omkring livgivningen af Franksteins monster i filmen fra 1931 ligger helt åbenbart til grund for et af kantatens store numre, hvor forskellige legemsdele bliver »flået« af nogle »tilfældige« tilskuere for at kunne syes sammen og blive sangermonstret Beef. Og da Swan til slut agter at gifte sig med Phoenix, kun for umiddelbart efter at lade hende likvidere under en tv-transmission, så udfører snigskytten sit hverv, fuldstændig som Laurence Harvey i Frankenheimers »Kandidaten fra Manchuriet«.

Der er mange gode ting i »Phantom of the Paradise«, skuespillerne er vittige, og Paul Williams, der har skrevet musikken, er et fund som den slikke, beregnende, evigt-unge Swan med plastic-ydret. Sangnumrene er gode, teknikken i orden, men noget mesterværk er det ikke. De Palma kan det hele, både arbejde med skuespillere, udforme et plot, der kan fortælles i billeder, og forlene det med spænding og grov, sort humor. Men det er som om hans vilje til at imponere ofte får kvalt poesien i hans film. De er flotte, men de er uden sjæl. Hvem har De Palma solgt sig til?