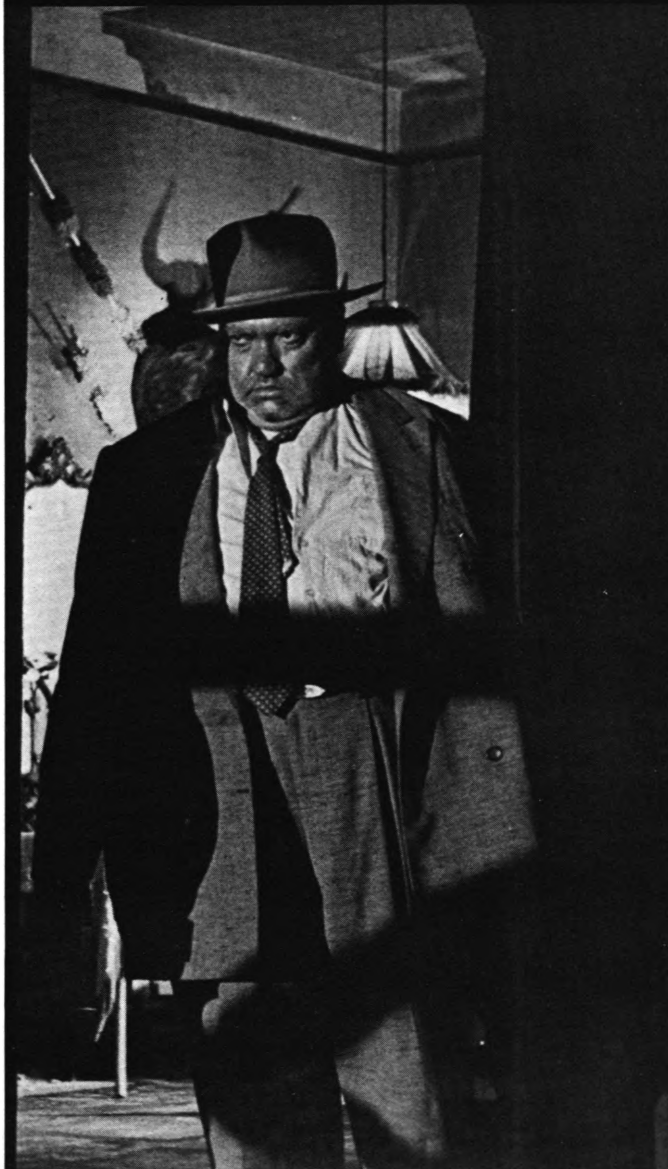


Favorit film

Politiet blinde øje /
Peter Nørgaard



PRODUKTIONSHISTORIE

Den tåge af myter og mystik, der sædvanligvis omgiver personen Orson Welles, slører også billedet af, hvordan »Touch of Evil« (»Politiets blinde øje«) blev til. De implikerede modsiger sig selv og hinanden, mens mange kritikere kritikløst nøjes med at referere til Welles, der er mindst lige så påvirket af sine egne myter som kritikerne. Men det står i hvert fald fast, at Welles spillede rollen som den skurkagtige ranchejer Vergil Renckler i Jack Arnolds »Lovløst tyranni« fra 1957, og at filmens producer, Albert Zugsmith, derefter foreslog Welles en lignende rolle i en kriminalfilm bygget over Whit Mastersons »Badge of Evil«, der udkom 1956.

Zugsmith siger i dag, at samarbejdet med Welles var så gnidningsløst, at han selv under et hyggeligt drikkegilde foreslog Welles at instruere en film efter et af de manuskripter, han (Zugsmith) havde liggende, hvorefter Welles bad om det værste af dem og fik overrakt førsteudkastet til det, der skulle blive »Politiets blinde øje«.

I en anden version af forløbet blev filmens stjerne rolle tilbudt Charlton Heston, der ikke umiddelbart var begejstret. Da han hørte, at Welles skulle spille skurken, og at det endnu ikke var fastlagt, hvem der skulle instruere, mindede han selskabet (Universal) om, at Welles var kendt som en ret god instruktør. Fra selskabets side så man positivt på ideen og opfordrede Welles til at tage jobbet – mod at han alene blev betalt som skuespiller. Dette favorable tilbud sagde Welles ja til, hvorefter også Heston accepterede.

Hvad angår besættelsen af rollerne fortæller Heston, at valget af Janet Leigh til den kvindelige hovedrolle helt var selskabets og ikke særlig velset af Welles, hvorimod Janet Leigh selv beretter, at Welles ved en snedig manøvre fik hende lokket til at tage rollen, før hun havde set manuskriptet. Men hvorom alting er: For første gang i 10 år skulle Orson Welles instruere en film i USA.

Welles omarbejdede manuskriptet totalt i løbet af et par uger, og optagelserne fandt sted i vinteren 1957–58; hovedsageligt i Venice, et hensygnende forlystelsessted uden for Los Angeles. Budgettet var på lidt under en million dollars og indspilningen strakte sig over en 40 dages tid.

Der hersker også usikkerhed om, hvordan filmen fik sin endelige form. Welles har selv både påstået, at selskabet totalt ødelagde filmen, og at den var ret nær hans intentioner. Françoise Prebois skriver, at selskabet blev reorganiseret (hvad der er korrekt), hvorved Welles tabte kontrollen med filmen, og Charles Higham og Heston siger, at Welles fulgte råklipningen, gav anvisninger på den endelige udformning og opgav at følge arbejdet videre. Givet er det, at nogle (få) scener blev klippet helt ud, og at nogle forklarende indskud blev tilføjet af TV-instruktøren Harry Keller. Universal lancerede filmen dårligt, gav ingen presseforevisninger og var efter Welles' mening nærmest selv skyld i, at filmen blev en kommerciel fiasko i USA.

I Danmark var modtagelsen ikke bedre: Filmen blev mødt med et totalt censurforbud. Censorerne havde – ikke helt i filmens ånd – forhørt sig hos en højtstående politimand, der fandt filmens tendens formastelig. Distributionsselskabet appellerede heldigvis til justitsministeren, og filmen blev frigivet efter et kort klip.

Anmelderne var ikke mere velvillige end censuren. De mønstrede en deprimerende blanding af bedrevidende nedlædethed og slet skjult forvirring, kaldte filmen »en forbier« og »en jævn knaldfilm« og fremførte som kritisk

målestok den »Sandsynlighed«, der for dem åbenbart stod som al sand kunsts alfa og omega.

Fem år senere blev filmen ved repremieren kaldt »et mesterværk« i nogle af de samme aviser – men af en yngre kritikergeneration.

RESUMÉ

Den mexikanske regerings specialist i narko-sager, Miguel (»Mike«) Vargas, er med sin nyhvervede amerikanske kone, Susan, på bryllupsrejse i grænsebyen Los Robles, da millionæren Linnekar bliver sprængt i luften i sin bil. Den lokale politichef, Hank Quinlan, der nyder stort ry for sin høje opklaringsprocent, indleder et samarbejde med Vargas.

Dette giver gangsteren Grandi en kærkommen lejlighed til at terrorisere Vargas-parret, hvorved han håber at kunne tvinge Mike til at opgive en sag, der føres mod Grandis bror. Under afhøringen af en mistænkt, Sanchez, der bor sammen med Linnekars datter, finder Quinlans næstkommanderende, Menzies, fældende beviser for mandens skyld, men Vargas mener, at Quinlan selv har anbragt bevismaterialet på stedet og truer med at afsløre ham. Grandi benytter sig af denne strid og overtaler Quinlan til at slå følge med sig om at skandalisere Vargas.

Grandis banditter kidnapper Susan, hvorefter det arrangeres, at politiet skal finde hende i omtåget tilstand, tilsyneladende på grund af narkotika. Samtidig er Mike ved at samle dokumentation for, at alle Quinlans opklarede mordsager har været baseret på falske beviser. Quinlan dræber Grandi og efterlader ham i værelset hos den bedøvede Susan, hvorved han både slipper for et besværligt vidne og implicerer Susan i mord. Men han glemmer sin stok på stedet, hvor den findes af Menzies.

Menzies tager nu parti for Vargas og får Quinlan til at tale over sig, mens Vargas optager tilståelsen på en skjult båndoptager. Quinlan opdager det og skyder Menzies, hvorefter Vargas står for tur, men det lykkes lige netop den døende Menzies at dræbe Quinlan først. Som en sidste ironi viser det sig, at Sanchez faktisk var skyldig.

FORLÆG OG FORLØB

Filmens har ikke andet end det nøgne handlings skelet til fælles med romanen, der er en yderst jævn, temmelig udramatisk opbygget kriminalhistorie, skrevet i den tristest tænkelige platfodsprosa. Welles har totalt ændret miljø og persontegning, lavet om på skyldsspørgsmålet, slået flere skikkelser sammen til én, tilføjet et hav af bifigurer og flyttet rundt på alle navnene. Bogen rummer en 3-4 hæderlige replikker, som Welles har beholdt – ellers er al dialogen ny.

Først og fremmest har Welles koncentreret romanens forløb fra ca. 14 dage til 24 timer, samt *decentreret* fortælle måden, så vi i stedet for kun at følge hovedpersonen får et langt bredere udsyn over figurernes handlinger og motiver. Alle bearbejdelsens ændringer – både af personernes psykologi og i fortælle teknikken – går fra det entydige til det sammensatte.

Til trods for filmens labyrintiske sekvensrækkefølge rummer den en ret klar 3-sats fornemmelse: Nat – dag – nat. Til denne opdeling svarer nogenlunde den traditionelle teater-trearters skema: Eksposition, komplikation og konklusion.

MILJØET

Den af Welles opfundne mesikansk-amerikanske grænse-

by, hvor hovedparten af handlingen foregår, er en studie i pittoresk forfald. Los Robles (omtrent = »Egely«) er et sted, hvor alle mure skaller af, alle gader er fyldt med snavs og hvirvlende aviser, en by af vulgære striptease-buler, lurvede barer og anonyme hoteller: Et turist-Hades, et 2. classes Inferno, uden for hvilket boretårnene står opmarcheret som tavse skildvagter. Byen er i al sin tarvelige pragt, med sine strejflys-accentuerede buegange og sine ormstukne facaders ødsle udsmykning, en vision af verden og et genkendeligt Welles-landskab, lige så vel som Macbeths Dunsinane, Othellos Venedig og Josef K.s gigantiske stenørken er det. Los Robles er ikke blot en ramme om filmens personer – den er en aktiv medspiller. Både skabt og skaber af de sindets skyggesider, filmen berører: Et symbol på livets forkrænkelse og glædernes flygtighed.

PERSONGALLERIET

Bifigurerne. Til filmens præg af myldrende, uberegnelig liv bidrager ikke mindst de bizarre skikkelser, der ligesom på et billede af Bosch eller Bruegel befolker baggrunden. En moustache-smykket Joseph Cotten dukker et kort øjeblik op som mavesur læge, mønstrer Linnekars jordiske rester og udtaler, at »For en time siden havde han hele byen i lommen. Nu kan man hælde ham gennem en sil!« Zsa Zsa Gabor ses i et glimt som værtinde i en strip-klub, og Mercedes McCambridge viser sig som lesbisk læderjakke.

Blandt disse vignetter er den bedste nok den, der tegnes af den senere McCloud, Dennis Weaver, i rollen som en kønsforskrækket natportier: Plirende øjne bag runde briller, ukoordinerede bevægelser og hakkende, klynkende stemme. Han og Janet Leigh som Susan udfører en hel lille Gøg og Gokke-ballet omkring et vindue, hvor ingen af dem kan få øje på hinanden. Men også dette komiske intermezzo har foruroligende undertoner: Manden er ikke blot en klovn – han er gal. Welles kalder ham selv en »Pierrot Lunaire« (Bazin, p. 170). Skikkelsen er en – helt bevidst – parallel til portneren i Shakespeares »Macbeth«. Præcis som portner-scenen i sin tid vakte kommentatorers mishag, fordi den ikke holdt tragediens »høje stil«, har visse af Welles' kritikere overfaldet ham for dette »unødvendige stilbrud«: Der er bare det, at »stilbrud« er en del af Welles' stil, og i øvrigt har figuren en konkret dramatisk funktion, nemlig den at understrege uhyggen på det forladte motel, at fremhæve Susans hjælpeløshed. Den vanvittige natportier er ikke en påklæret figur; han er et naturligt produkt af Los Robles.

Grandi. Den slimede gangster, »onkel« Joe Grandi, er en af de mest farverige af de mange groteske personer, Akim Tamiroff har legemliggjort. Figuren er hele tiden holdt på randen af karikatur, som det understreges af Susans bemærkning: »You've seen too many gangster movies«, men Tamiroffs nuanceringskunst gør rollen tredimensionel og får os til at tro på, at selv om man ligner en mexikansk gangster, kan man godt være det. Hør blot Tamiroff simulere en smukt simuleret forurettelse, da Grandi til politiet siger: »It's a free contree«. I god parodisk tradition er Grandi skildret med mange dyriske træk; som et væsen midt mellem reptil (øjnene, tungen) og skiftevis bjæffende og logrende skødehund.

Men med typisk Welles'sk ironi er denne naragtige skurk gjort til filmens mest beregnende person: Han er i begge ordets betydninger *reflekterende* og ses da også foran spejle i flere scener – spejle er ofte selverkendelses symbol hos Welles. Grandis funktion i filmen er som

frister, han er i familie med Lady Macbeth, Iago i »Othello« og Bannister i »Lady from Shanghai«. Figurens falskhed er visualiseret i den luder-agtige sminkning, det sværtede overskæg og den løstsiddende paryk. Og moralisten Welles lader falskheden få den samme løn i »Touch of Evil« som i de tre førstnævnte film: Døden.

Da Grandi har arrangeret et kompromitterende *tableau* med den bedøvede Susan Vargas som midtpunkt og præsenterer Quinlan for resultatet, går det galt. Quinlan har aldrig tænkt sig at lade Grandi overleve. Det var tilsyneladende hans mening at skyde Grandi med Vargas' revolver og efterlade den på gerningsstedet, men situationen bringer mindelser med sig, der tager magten fra ham.

For lang tid siden blev Quinlans egen hustru nemlig kvalt af en »halvblods« – den sidste morder, der slap fra ham – og i sin drukne og desperate tilstand genoplever han dramaet med fornyet kraft. Måske håber han ubevidst at kunne bortmane erindringen om drabet på hustruen ved at *genoptøre* det med en »farvet« som offer. For Quinlan kunne der ligge en vis perverteret form for retfærdighed i dette. Og en form for retfærdighed er der også i, at Grandi er blevet offer for sine egne intriger. Quinlan kvæler ham med Susans strømpe.

Tanya. Marlene Dietrich låner bordelværtinden Tanya sin verdenskløge melankoli og sin eksotiske fremtoning: De høje, karakterfulde kindben, de tunge øjenlåg og brynenes ironisk spørgende halvbue. Personen er enestående i filmen, og måske i hele kriminalfilm-genren, ved ikke at have nogen som helst handlingsbefordrende funktion. Det ville næsten også føles for nedværdigende.

Engang i fortiden – formodentlig lige efter hustruens død – har Quinlan regelmæssigt frekventeret Tanyas etablissement. Når han nu vender tilbage, er det udelukkende for at mindes den svundne tid. Da han første gang i filmen besøger hende, hører vi bordellets pianola i det fjerne, og Welles skaber en stemning af næsten uudholdelig nostalgi ved hjælp af Henry Mancinis patetisk-muntre klavertema, de øde gader, hvor blæsten leger med papiret, som var det efterårsblade, og de dybe, anelsesfulde skygger, der indhyller alt. Stemningen konkretiseres i et metaforisk indklip til det mekaniske klavers tangenter, der bevæges som af en usynlig, erindringens hånd.

Tanya er det stille punkt i filmens drejende verden. Når kameraet kommer i hendes nærhed, bliver det ydmygt registrerende. For Tanyas skikkelse repræsenterer intet mindre end *skæbnen*: Hun er placeret midt i en overvættets ornamentation som en edderkop i sit net, hun er klædt som en sigøjner, og hun er vant til at læse i kort. Da Quinlan i filmens slutning beder hende om at spå sig, fortæller hun ham kontant (og korrekt): »Your future is all used up«. Det er også Tanya, der fungerer som filmens *kor*, da hun efter Quinlans død skal udtale dommen over ham. Typisk for Welles bliver det ikke en moralsk opsummering, som vi forventer det ved gravlæggelser, men tværtimod en vægring ved at dømme: »He was some kind of a man. What does it matter what you say about people?«

Med denne formulering knyttes der en forbindelse til Welles' første værk, »Citizen Kane«, hvor journalisten Thompson, efter at have jagtet Kanes barndoms-symbol »Rosebud« gennem hele filmen, til slut udtaler: »I don't think any word can explain a man's life«. Ligesom »Citizen Kane« var bygget op om en undersøgelse (»Find Rosebud«), der viser sig at være ligegyldig, kunne man sige, at »Touch of Evil« er baseret på en kriminalintrige (»Hvem myrdede Linnekar?«), hvis opklaring er irrelevant.

Joseph Cotten har en minimal rolle i filmen som en mave-sur læge.



Zsa Zsa Gabor, også i en minimal gæsterolle, er indehaver af en strip-klub.



Den senere som McCloud så berømte Dennis Weaver (her sammen med Janet Leigh) medvirker i »Politiets blinde øje« som forvirret og frygt-som natportier.



Marlene Dietrich som bordelværtinden Tanya, en rolle der udmærker sig ved overhovedet ikke at være handlings-befordrende.





Orson Welles, Victor Milian, Joseph Calleia og Charlton Heston som henholdsvis Quinlan, Sanchez, Menzies og Vargas.



Janet Leigh – filmens Susan, gift med Vargas – omgivet af banditten Grandis læderjakker.



Akim Tamiroff, som banditten Grandi, fortæller Quinlan om sin plan til at kompromitere Vargas.



Vargas (Heston) i kamp med Grandis læderjakker.

Menzies. Joseph Calleia yder i rollen som Pete Menzies sit livs præstation. Denne skuespiller, hvis speciale tidligere var *latin lovers* og distingverede skurke, åbenbarer pludselig en helt uanet spændvidde i sit talent og forlener den lurvede politimand med en følelsedybde og en menneskelig værdighed, der er helt rørende. Hans furede, evigt ubarberede ansigt afspejler vidunderligt præcist både de mest elementære og de mest komplicerede følelser; fra den drengede opstemthed, da han med Quinlans hjælp »afslører« Sanchez, over den jalousi-betonede foruroligelse, da Quinlan slår følge med Grandi, til den sorte fortvivlelse og den endelige, forstenede resignation, da Quinlans skyld er åbenbar.

Menzies er egentlig den eneste person i filmen, der virkelig konfronteres med et etisk valg. Vargas og Quinlan handler på grund af omstændighedernes tryk og drevet af deres karakterer, men Menzies stilles pludselig overfor at skulle revidere hele sit livsindhold. Da det går op for ham, at Quinlan gennem alle de år, de har samarbejdet, har udnyttet ham til at finde de »beviser«, Quinlan selv har fabrikeret, må han vælge mellem at forråde den ven, han sætter så højt, og forråde de idealer, han troede, han hidtil havde hyldet.

Det centrale symbol i denne samvittighedskonflikt er den stok, Quinlan bevæger sig rundt med: En mindelse om den gang, han reddede Menzies' liv under en skududveksling. Quinlan glemmer stokken overalt, og Menzies må hele tiden hente den. Han erindres således ustandselig om, hvor meget han skylder Quinlan og får understreget sit hunde-agtige afhængighedsforhold til partneren. Menzies er på en måde både skyld i og repræsenterer selv i videre forstand Quinlans *svage punkt*.

Da Quinlan glemmer stokken i værelset hos den døde Grandi, kan det ses som et forsøg på at vække Menzies til en erkendelse af medskyld og få ham til at tage endelig stilling. Måske er det et undertrykt ønske om at blive straffet? I så fald får forglemmelsen den ønskede effekt: Netop det, at Menzies sætter Quinlan så umådeligt højt, gør hans skuffelse så dyb, at han får styrke til at bryde den autoritet, vennen altid har udøvet over ham.

Susan. Janet Leigh er som Susan Vargas den legemliggjorte uskyld – på trods af dette legemes nærmest ikoniske seksualitet: Markeret hvæpsetalje, kunstfærdigt understøttede torpedobryster og blondt, metalblankt hår. Hun kommer jo totalt sagesløst ind i intrigerne på grund af sin mand, som hun er lykkeligt forelsket i og gerne vil være sammen med. Leigh giver denne tilsyneladende ret konventionelle heltinde al den sødme og friskhed, hun plejer at lægge i sine roller, men det er egenskaber, der ikke tæller meget i Los Robles.

Susan viser sig at være Mike Vargas' akilleshæl, på samme måde som Menzies var Quinlans svage punkt: I begge tilfælde gør deres uskyld dem lette at misbruge, og misbrugt uskyld bliver hurtigt medskyld. Efterhånden som vi lærer Susans karakter bedre at kende, går det op for os, at den form for uskyld, hun legemliggør, i virkeligheden består i »en bevidst vægring ved at forstå, hvad der foregår omkring hende« (Robin Wood).

Det er derfor fristende at lade sig rive med, når Welles først gør os irriteret på dette lidt kæphøje pigebarns tungnemhed og derefter giver os mulighed for at føle et behageligt sadistisk gys, da hun skælvende omringes af Grandis rå læderjakker. Skulle man have fulgt denne indskyldelse, bliver man imidlertid brat holdt an, da en af læderjakkepigerne bønfoldende siger: »I want to watch«, og man indser, at det er præcis ens egne tanker, hun ud-

taler. Welles er ikke den type moralist, der bare påpeger sine figurers umoral, for at tilskuerne kan få lov til at føle sig moralsk overlegne: Han vil tværtimod lade os genkende andres spegede motiver i os selv.

Vargas. En af de få skuespillere, der kan agere ædel, uden at tilskuerens naturlige skepsis tager overhånd, er Charlton Heston. Det er også hans opgave i »Touch of Evil«, men her er hans fysiske fremtoning for en gangs skyld ikke helt i overensstemmelse med amerikansk norm for personificering af ædelhed. Som Miguel Vargas er hans ydre snarere af den art, der plejer at karakterisere den meksikanske skurk i B-film: Han er mørklødet, elegant, udstyret med smalt overskæg og sorte solbriller samt et storforbrug af cerutter. Når Welles har valgt at give filmens helt en meksikansk nationalitet, er det uden tvivl for at bryde med filmverdenens stereotype opfattelse af sydamerikanere som upålidelige og barnagtige, og hvem kan vel bedre end *all-american* Heston give udtryk for de stik modsatte egenskaber?

Det skyldes Hestons lavmælte intensitet og ubesværede underlighed, at en af filmens centrale replikker får hele det eftertryk, som Welles må have tiltænkt den: »A policeman's job is only easy in a police state«. Vargas er indbegrebet af alle de positive egenskaber, Welles tillægger det demokratiske sindede, humanistiske menneske – en klar modstander af selvtægt og politivold. »Who's the boss, the cop or the law?« spørger han Quinlan, og der er ingen tvivl om, at spørgsmålet er retorisk ment: Loven er for Vargas et symbol på det rationelle og civiliserede.

Men »loven« er en abstraktion, det i Los Robles' konkrete virkelighed er svært eller umuligt at holde fast ved. Da Vargas' hustru bliver kidnappet, må han tage sit forhold til loven op til revision. Det udtrykkes klart gennem hans replik: »I'm no cop now – I'm a husband« og demonstreres med al ønskelig tydelighed, da han gennembanker Grandis læderjakkert for at få sandheden ud af dem. Hans afsløring af Quinlan foregår også på så uetisk vis som ved aflytning: En metode, han indrømmer, at han afskyr. Og da Menzies bliver dræbt, fordi Quinlan opdager, at han bærer på den trådløse mikrofon, er det direkte Vargas' skyld. Det er ham, der har overtalt Menzies til at medvirke.

Når Vargas i filmens slutning forlader Los Robles, er hans moral således grundigt krakeleret. Han er ikke forblevet upåvirket af det »touch of evil«, han har været udsat for. Filmen tillader os dog at håbe på en gavnlig virkning af hans oplevelser: Måske er han blevet en smule mindre streng i sine retfærdighedskrav – uden at blive til en Quinlan.

Quinlan. Orson Welles har gemt sin velmodulerede stemme dybt nede i brystet på Hank Quinlan og giver dermed afkald på sit talentregisters fineste instrument – men det er et offer, der giver bonus i retning af overbevisende karaktertegning. Politimandens røst er en anstrengt kvækken, en astmatisk hvæsen, der vidner lige så stærkt om figurens fysiske forfald som selve hans uformelige korpus og hans derangerede påklædning.

Fra det øjeblik, hvor Quinlan gør sin entré ved dramatisk at smække sin bildør op, pausere, og derefter vælte ud af bilen som en sæk kartofler, ned i det lavt anbragte kamera, står der en em af ondsindethed omkring ham. Ja, faktisk er hans karakter antydnet, før vi overhovedet ser ham: Da Vargas respektfuldt udtrykker, at det vil glæde ham at møde den berømte politichef, siger Joseph Cottens læge: »That's what you think!« I løbet af få sætnin-

ger lykkes det da også Quinlan at røbe sig som en afstumpet, bigot og brutal racist. Der er således ikke tale om, at filmen afslører Quinlans skurkagtighed – den står os klar fra begyndelsen, og vi gives blot flere og flere eksempler på den. Hvad der derimod afsløres i løbet af filmen, er Quinlans menneskelighed. I modsætning til Vargas har han en fin ironisk sans, han har en ven, der elsker ham, han har en tragisk fortid og udsigt til en ussel fremtid, han er trøstespiser, han er halt; han er den eneste i filmen, vi ser græde. Han er kort sagt patetisk, hvor Vargas kun er sympatisk.

Men herfra og til at mene, at Welles *undskylder* Quinlans handlemåde, skulle man tro, at der var et stykke. Flere kritikere har imidlertid bebrejdet Welles, at han har udstyret Quinlan med så mange menneskelige træk, i stedet for klart at tage afstand fra ham. Som om de to ting var uforenelige! Welles *forklarer*, han *bortforklarer* ikke. Og han er så gavmildt et gemyt, at han kan fordømme den moral, der taler gennem et menneske, uden at han dermed fordømmer mennesket selv.

STILEN

Næsten hele »Touch of Evil« er optaget med det ekstremt vidvinklede 18,5 mm-objektiv, der i forbindelse med den udbredte anvendelse af lavt kamerastandpunkt giver filmen præg af konstant perspektivisk overdrivelse. Denne tendens understreges af billedernes optimale skarphededybde, af de valgte perspektivlinjer – som regel diagonaler – og af de hyppige pyramidal-kompositioner. Hertil kommer en hvileløst bevægelig kameraføring, der kombineres med ustandselige forskydninger i persongrupperingerne og således hele tiden skaber ny komponenter i billedopbygningen. Belysningen er i natsscenerne et kunstfærdigt modellerende clair-obscur, i dagscenerne et brutalt realistisk solskin. Dialogen overlapper, rumklangen skifter. Klippingen er springende, bevidst disharmonisk. Alle disse stiltræk udtrykker uligevægt, rastløshed, ubestandighed: Orson Welles' oplevelse af verden.

Filmen indledes med en af filmhistoriens mest virtuose sekvenser – og holder niveauet lige til slutningen. Der blændes op på et stort close-up af en bombes tidsmekanisme. En hånd indstiller viseren: Bomben vil eksplodere om ca. 3 minutter. Kameraet svinger abrupt til venstre, da der høres latter i det fjerne, og bombemanden bevæger sig mod højre. Langt borte ser vi en mand og en kvinde komme mod os. Kameraet svinger nu til højre og kører fremad og opad, mens det følger bombemandens skygge. Da det når op i 3. sals højde, ser vi i stort total, at bomben bliver smidt ind i en bils bagagerum. Bombemanden (som vi stadig ikke kan skelne klart) løber sin vej, manden og kvinden, vi så før, ankommer og kører bort i bilen. Kameraet panorerer med vognen, som vi ser over hustagene, kører i forvejen, da vognen opholdes, og går ned i normalhøjde. Susan og Mike passerer parret i vognen, og kameraet følger nu i en lang køring skiftevis de to par, som de krydser hinandens vej. Begge par opholdes ved tolden, bilen kører ud af billedet, kameraet kører ind til halvtotal af Vargasparret, Mike omfavner Susan, og de kysser hinanden. Så er der gået 3½ minut, bomben eksploderer, og der klippes til et zoom-ind på den brændende bil.

Hvorfor har Welles valgt at åbne filmen på denne teknisk uhyre vanskelige måde? Af flere grunde. For det første giver den ubrudte optagelse os en fornemmelse af fysisk nærvær, der smitter af på vor oplevelse af resten af filmen. Overensstemmelsen mellem oplevet og filmisk

tid garanterer autenticitet – og forøger dermed spændingen. Desuden sammenkæder scenen på én gang så vigtige elementer som mordvåbnet, ofret, miljøet og detektiven og forlener begivenhederne med et skær af uafvendelighed. Hvad der ved første øjekast kunne ligne den rene opvisning er i virkeligheden fortæller-økonomi.

En anden af filmens vigtige scener bliver også afviklet i én lang (5½ minut), ubrudt optagelse: Forhøret af den mistænkte Sanchez. Her sker det nærmest for at gengive Sanchez' tiltagende følelse af klaustrofobi og hjælpeløshed. Men scenens udformning havde også den praktiske baggrund, fortæller Charlton Heston, at den blev indspillet på den første optagelsesdag, da Welles gerne ville imponere Universals administratører, der var til stede. Skuespillerne havde i forvejen øvet på scenen hjemme hos Welles, og da der efter en dags prøver på den komplicerede kamerakørsel forelå en godkendt optagelse, var Welles 2 dage forud for produktionsplanen.

Welles' sans for dynamik og den grandiose gestus er velkendt. Hvad man sjældnere betoner, er hans sans for humor – specielt ironi. Selv i en så mørk film som »Touch of Evil« er der plads til den. Blot et enkelt eksempel: Da Grandi i den scene, hvor han første gang prøver at

skræmme Susan, siger om en dårlig spøg: »It's a joke – get it?« klippes der på de to sidste ord til en billedvinkel, hvor den revolver, Grandi holder i hånden, er i forgrunden, og den forskrækkede Susan er i baggrunden. Da Quinlan senere – et andet sted i samme bygning og belyst af samme blinkende neonskilt, som optræder i scenen med Susan – ifører sig sine handsker for at myrde Grandi, er på samme måde hans sortklædte hånd i forgrunden og Grandi i baggrunden. I det øjeblik, hans fingre skygger for Grandis hals, falder dennes undrende replik: »I don't get it ...« Men »get it« er lige præcis, hvad Grandi gør: D. v. s. at der er et ironisk forhold mellem de to betydninger af »get it« (»forstå« og »blive dræbt«), såvel som mellem ord og billede, samt mellem deto scener, hvori replikken forekommer. Welles' anvendelse af humor står i kompleksitet ikke tilbage fra hans behandling af tragedie.

TEMATIKKEN

Fælles for alle Welles' værker er hans ønske om og evne til at give sine filmskikkelser *heroisk statur*. Det opnår han dels ad filmretorisk vej, dels ved på indholdsplanet at lade personerne spejle andre – og større – konflikter

Quinlan (Welles) gør klar til at dræbe Grandi (Tamiroff).



end de rent person-lige. Forholdet mellem Vargas og Quinlan er af denne art. Deres konfrontation er, som tidligere nævnt, ikke noget så simpelt som et sammenstød mellem »Godt« og »Ondt«; det er en kompliceret helhed, hvori indgår begrebs-par som »Lov«-»Selvtægt«, »Intel- lekt«-»Intuition«, »Civilisation«-»Barbari« og »Mexico«- »USA«. Begge mænd vil udøve Retfærdighed, men de er ikke enige om, hvordan den skal defineres. Welles holder af Vargas på grund af hans idealer, til trods for, at han svigter dem, lige så vel som han holder af Quinlan, på trods af de idealer, han er tro imod. Vargas sætter Loven over den enkelte, Quinlan sætter sig ud over Loven. Hans død er Welles' advarsel om, at hensigten ikke helliger midlet.

I en tid, hvor »selvtægtfilm« næsten er blevet en ny genre, forekommer Welles' holdning velgørende. Han søger ikke at sløre problemstillingen ved at lade forbryderens indlysende skyld undskylde detektivens egenrådige handle-måde. Quinlan havde *ret i*, at Sanchez var skyldig, men ikke *ret til* at forfalske beviserne mod ham. Som Welles har sagt (Bazin, p. 153): »Skal man vælge imellem at lade politiet misbruge sin magt og lade forbryderen gå fri, så må forbryderen gå fri«.

Et stadig genopdukkende motiv i Welles' produktion beskrives udmærket af den danske titel på hans første film: »Den store mand«. Vi kan også skelne denne figur i »Touch of Evil«. Nok er Hank Quinlan ikke *meget* af en stor mand, men Los Robles er heller ikke meget af en by. Som type, omend i en noget mere beskeden social position, er Hank Quinlan i slægt med Kane, Macbeth, Arkadin, Clay o. s. v. Også han er et menneske med magt, og et menneske, der bruger magten til sine egne formål. Han har samme fatale brist som Welles' andre store mænd: Overmodet, *hybris*.

Et andet tema, der hyppigt forekommer hos Welles, er *fortidens* determinerende virkning. I »Kane« er den symboliseret ved »Rosebud«, den evigt tabte barndom, i »Am-bersons« lever personerne i mindet om forgangne tiders stolte konventioner, i »The Stranger« dukker Kindlers nazistiske fortid hævnende op, og i »Arkadin« vil hovedpersonen slette beviserne for sin tidligere tilværelses forbrydelser. I »Touch of Evil« er Quinlan uhjælpeligt fanget af erindringen om mordet på hustruen; den begivenhed, der har fået ham til at sværge, at ingen morder skal slippe straffet fra ham. Når Quinlan er så fordøvet, at han fysisk er ved at forråde, skyldes det bl. a., at han psykisk set er død, fordi han kun lever i fortiden.

NEKROFILM

Med omtrent samme regelmæssighed som døden afslutter livet, afslutter døden en Orson Welles-film. I 8 af de 10 værker, han har instrueret med sig selv i hovedrollen, udånder han undervejs, og i hans øvrige *oeuvre* høster døden også flittigt. Det hænder endda, at hans film både begynder og ender med et dødsfald – som i »Kane«, »Othello«, »Arkadin« ... og »Touch of Evil«.

Denne fascination af døden kan ikke blot forklares ved Welles' erklærede forkærlighed for tragedien: Rent definitionsmæssigt behøver en tragedie ikke at indeholde døds-fald overhovedet. Tragediens væsen er ifølge Aristoteles *lidelsen*, et emne, der aldrig har optaget Welles synde- ligt. Aristoteles siger også, at tragisk følelse alene kan opstå ved, at en ulykke *uforskyldt* overgår mennesket. I så fald kan kun Welles' Shakespeare-filmatiseringer gøre krav på at blive kaldt tragedier i klassisk forstand. Welles må åbenbart have sin egen opfattelse af begrebet.

For Welles har døden karakter af et »sandhedens øje- blik« – det paradoksale tidspunkt, hvor man klarsynet kan bedømme sit liv, fordi man ikke længere er engageret i det. I dødens stund får livet, om ikke mening, så sammen- hæng. Kane dør med ordet »Rosebud« på læberne, i *erkendelse* af, hvad hans tilværelse har savnet; Elsa og Arthur Bannister dræber hinanden, da de *opdager* part- nerens svigefuldhed; Othello begår selvmord, da han *indser* sin dårskab. Og Quinlan *konfronteres* rent konkret med sine synder, da han døende lytter til båndoptageren, der afspiller hans tilståelse og gentager det drab, han netop har begået.

Men hvis døden = erkendelse, så er erkendelse = dø- den, i hvert fald for de personer, der befolker Orson Wel- les' eget typegalleri. Hank Quinlan har aldrig villet indse, hvad han er blevet til, og da han tvinges til at se det i øjnene, lukkes hans øjne for altid. Quinlans endeligt på *lossepladsen* illustrerer stringent Welles' udlægning af komplekset tragedie/død: Som et *spild* af uforløste mu- ligheder.

For kunstneren – illusionisten – Orson Welles er der nok noget særligt skræmmende ved det punkt, hvor alle illusioner brister, men hans films dynamik synes netop at udspringe i trods fra denne dobbelte rod: Indsigten i det uafvendelige og kærligheden til det foranderlige.

TOUCH OF EVIL (Politets blinde øje)

USA 1958. **Dist:** Universal-International Pictures. **P-selskab:** Universal Pictures Company, Inc. **P:** Albert Zugsmith. **P-leder:** F. D. Thompson. **Instr:** Orson Welles. **Supplerende scener:** Harry Keller. **Instr-ass:** Phil Bowles, Terry Nelson. **Manus:** Orson Welles. **Efter:** Roman af Whit Masterson*: »Badge of Evil« (1956). **Foto:** Russell Metty. **Kamera:** John Russell. **Klip:** Virgil Vogel, Aaron Stell (evt. også Edward Curtiss). **Ark:** Alexander Goltizen, Robert Clatworthy. **Dekor:** Russell A. Gausman, John Austin. **Kost:** Bill Thomas. **Musik:** Henry Mancini. **Musik-sup:** Joseph Gershenson. **Tone:** Leslie I. Carey, Frank Wilkinson. **Makeup:** Bud Westmore. **Medv:** Orson Welles (Hank Quinlan), Charlton Heston (Ramon Miguel »Mike« Vargas), Janet Leigh (Susan Vargas), Joseph Calleia (Pete Menzies), Akim Tamiroff (»Uncle« Joe Grandi), Joanna Moore (Marcia Linnekar), Ray Collins (Adair, offentlig anklager), Marlene Dietrich (Tanya), Zsa Zsa Gabor (Ejer af striptease-bule), Dennis Weaver (Natportier på motel), Valentin De Vargas (Pancho), Mort Mills (Schwartz), Victor Millan (Manolo Sanchez), Lalo Rios (Risto), Michael Sargent (»Pretty Boy«), Phil Harvey (Blaine), Joi Lansing (Blondine), Harry Shannon (Gould), Rusty Wescoatt (Casey), Wayne Taylor, Ken Miller, Raymond Rodriguez (Bandemedlemmer), Mercedes McCambridge (Pige på mo- tel), Arlene McQuade (Ginnie), Domenick Delgado (Lackey), Jennie Dias (Jackie), Yolanda Bojorquez (Bobbie), Eleanor Dorado (Lia), Joe Basulto (Ung kriminel), Joseph Cotten (Læge), Keenan Wynn. **Længde:** 95 min., 2620 m. **Ny version:** 109 min., 2990 m. **Censur:** Gul. **Ny censur:** Hvid. **Udl:** Universal Film → C.I.C. **Prem:** Scala Bio 23.1.59. **Reprem:** TV 2.10.69. **Ny-prem:** Dag- mar.

Den danske filmcensur forbød oprindeligt filmen totalt, hvorefter udlejeren appellerede til justitsministeren, der gik imod censurens afgørelse ved at bestemme at filmen efter et – til en vis grad symbolsk – klip på én meter måtte vises. Ved repremieren i TV var filmen komplet. Den i 1975 udsendte nye version rummer flere af Welles' egne, tidligere fraklippede scener, men også mere af Harry Kellers fyldstof. Den ny redigering er ikke godkendt af Welles.

* Whit Masterson er et pseudonym for forfatterparret Robert Wade (f. 1920) og Bill Miller (1920-61). Parret debuterede i 1946 og har også udsendt bøger under pseudonymerne Wade Miller og Dale Wilmer. Foruden romanen »Badge of Evil« er også bøgerne »All Through the Night« og »Evil Come, Evil Go« filmatiseret, som henholdsvis »Cry in the Night« (1956) og »The Yellow Canary« (1963).

Anvendt litteratur:

Bøger:

J.-C. Allais: »Orson Welles«, Lyon, 1961.
A. Bazin: »Orson Welles«, Paris, 1972.
M. Bessy: »Orson Welles«, New York, 1971.
P. Cowie: »A Ribbon of Dreams«, New Jersey, 1973.
M. Estève (red.): »Orson Welles«, Paris, 1963.
C. Higham: »The Films of Orson Welles«, Berkeley, 1970.
J. McBride: »Orson Welles«, London, 1972.
R. Wood: »Personal Views« (artikler), London, 1976.
A. Zugsmith: Interview i McCarthy (red.): »Kings of the Bs«, New York, 1975.

Tidsskriftartikler:

S. Heath: »Film and System«, »Screen«, Vol. 16, no. 1 & 2.
C. Heston: Interview, »Take One«, Vol. 3, no. 6.
E. Krueger: »Touch of Evil«, »Cinema J.«, XII/1.
J. Leigh: Interview, »Sight and Sound«, Spring, 1970.
F. Prebois: »La Soif du Mal«, »Image et Son«, no. 139.

Interviews med Welles:

»Cahiers du Cinéma«, 165.
ditto, 84 og 87. Også i Bazin.