

Peter Schepelern

Sidney Lumet

en flittig
filminstruktør
midtvejs mellem
den habile
håndværker
og den
originale
kunstner



Sidnes Lumet er indbegrebet af hvad en auteur – efter den franske auteur-teori – ikke er, for han er ikke en kunstner, der sætter sit umiskendelige personlige stempel på, hvad han end laver, han har ikke en kunstnerisk fysiognomi, der slår igennem både i værker, der er blevet til på hans eget initiativ, og i værker, der er resultatet af bestillingsopgaver; hans produktion har ikke en gennemgående enhed i tematisk og stilistisk henseende, som gør en Lumet-film skelnelig fra så mange andre film. Tværtimod er Lumet en metteur-en-scène, en iscenesætter af andres manuskripter, en fortæller af andres historier, ikke af sine egne. Kamæleonagtigt tager hans kunst farve efter det sujet, den behandler, og hans stil tilpasser sig følgelig manuskriptets og historiens krav. Lumet er med andre ord den fødte professionalist, der ikke laver film ud af en indre lidenskabelig udtrykstrang, men fordi han har fået tildelt det som opgave. Om Lumet ville man ikke sige, at han er en flittig kunstner, snarere at han er en flittigt anvendt instruktør.

HÅNDVÆRKEREN

Men når denne almindelige Lumet-karakteristik er slået fast, må man dog også indrømme, at der faktisk er visse genkommende træk i hans film. Der er visse prædikater, som vedvarende bliver sat på hans produktion, og ikke uden grund. Det er, kort opgjort, hans udgangspunkt i TV-arbejde, hans indforståede holdning til teater-forlæg, hans films undertiden noget bastante karakter af *message movie*, hans lejlighedsvis henfalden til mondæne modernistiske stil-klicheer, hans faibles for lidt hysteriske scener samt et ry for at være en god skuespiller-instruktør.

Hvad det sidste angår har Andrew Sarris, amerikansk filmkritiks mest auteur-fikserede kritiker, en elegant formulering i sin perfide håndbog over »The American Cinema: Directors and Directions« (1969): »Sophia Loren and Tab Hunter come off much better in *That Kind of Woman* than do the stronger-willed Anna Magnani and Marlon Brando in *The Fugitive Kind*. The moral is clear. Those who would be led, Lumet will guide. Those who would lead, Lumet will follow.« Men det er måske ikke en helt retfærdig dom. De otte piger i »The Group«, alle mere eller mindre ukendte skuespillerinder dengang, spillede næppe bedre siden end de

gjorde her, men også etablerede stjerner som Ralph Richardson og Katharine Hepburn i »Long Day's Journey Into Night« og stjernebesætningen i underholdningsfilmen »Murder on the Orient Express« fungerer perfekt. Lumet har altid haft ry for at kunne få tingene til at glide, til at kunne overholde tidsplanen for filmenes produktion og holde fred med skuespillerne, som jo er et sensibelt folkefærd. Men disse egenskaber, som branchen skatter så højt, har Lumets kritikere til gengæld aldeles uimponerede affærdiget som den typiske TV-instruktørs kendetegn, som noget der mere pegede på den habile håndværker end på den originale kunstner.

BAGGRUNDEN

Lumet er født 25.6. 1924 i Philadelphia. Fra 1928 optrådte han i radiospil og teaterstykker på yiddish under ledelse af faderen Baruch Lumet (der har en lille rolle som Mr. Schneider i »The Group«), 1935 fik han sin Broadway-debut som en af drengene i »Dead End« og spillede også i »Journey to Jerusalem«, »My Heart's in the Highlands«, »George Washington Slept Here« og »The Eternal Road« (instrueret af Max Reinhardt). Hans eneste filmrolle var i Dudley Murphys »One Third of a Nation« (1939). 1950 kom han til CBS som staff director og i de næste fem år instruerede han over 300 programmer, hovedsagelig bidrag til serier som »Mama«, »Danger«, »You Are There«, »Omnibus«, »Play of the Week«, »Playhouse 90«, »Best of Broadway«, »The Alcoa Hour« og »Goodyear Playhouse«, senere desuden en række TV-spil, bl. a. »The Sacco-Vanzetti Case« (af Reginald Rose), »All the King's Men« (efter Robert Penn Warren), »The Iceman Cometh« (efter Eugene O'Neill), »Crime in the Streets« og »Tragedy in a Temporary Town«. På teatret har han instrueret Shaws »The Doctor's Dilemma«, Arch Obolers »Night of the Auk« (56), Robert Thoms' »The Minotaur« (57) og Camus' »Caligula« (60). Hans første film, »Twelve Angry Men« (1957), var baseret på et TV-stykke af Reginald Rose. Siden har han lavet 23 spillefilm samt sekvenser til en dokumentarfilm om Martin Luther King, »King: A Filmed Record« (1970).

Lumet hører altså – ligesom Delbert Mann, Franklin Schaffner, Arthur Penn, Robert Mulligan og John Fran-

kenheimer – til den gruppe instruktører, der som de første i amerikansk film kom til filmen via TV.

Pauline Kael er blandt de kritikere, der har kritiseret Lumets film ud fra hans udgangspunkt i TV. Hun gør et stort nummer ud af det i sin bedske rapport om »The Group«s tilblivelse, »The Making of *The Group*«, hvor hun bl. a. skriver: »...he is still, in his methods of work, basically a TV director and it is possible that in the next few years television will wreck movies, not, as was thought possible earlier, by taking the audience away, but by its simplified methods and by killing B movies, which were the training ground for directors, and then inflicting its TV-trained directors on movies. (...) Lumet ... still directs one-dimensionally. He cannot use crowds or details to convey the illusions of life. His backgrounds are always just an empty space; he doesn't even know how to make the principals stand out of a crowd ... Lumet made his TV reputation in *live TV*. He's a live wire, he works best under pressure; when it isn't there, he invents it for himself, racing to be ahead of schedule. He is happy on the set when everything is going fast, even though the speed may be spurious because the work is slovenly. He isn't reflective, and he doesn't have more to give it if he takes longer ...«

En del af Lumets film har unægtelig et TV-agtigt kammerspilpræg, er baseret på teater-stykker og dyrker dialogen som væsentligste udtryksmiddel. Men der er dog også i hans senere produktion film, der som kupfilmen »The Anderson Tapes« og gidseldramaet »Dog Day Afternoon« er baseret på action-scener med mange personer, og i begge tilfælde demonstrerer Lumet perfekt overblik. Men alligevel er Lumet klart knyttet til (TV-)teater-æstetikken. Af hans 24 film er de 11 skuespil-adaptioner, 10 er roman-adaptioner og to er baseret på original-manuskripter (»Dog Day Afternoon« og »Network«).

SKUESPIL-ADAPTIONER

Det er jo ret almindeligt, at teaterstykker udspilles inden for snævre, geografiske rammer, en dagligstue f. eks., og således respekterer den ene af de såkaldte aristoteliske enheder, stedets enhed – og ofte også de to andre: tidens og handlingens. Det er efterhånden en ret fortærsket fremgangsmåde ved filmatiseringen

af sådanne teaterstykker at »åbne« dem, dvs. dels henlægge nogle af scenerne til andre lokaliteter end dagligstuen, dels tilføje nye scener (med *additional dialogue*), som kan føre tilskueren ud af teaterstykkets rumlige begrænsning. Derved skulle filmen, i overensstemmelse med en udbredt æstetisk fordom, blive mere *filmisk* og det er selvsagt det bedste en film kan være.

Det er den opskrift, der følges i film som »De små ræve« (William Wyler efter Lillian Hellman), »Fangerne i Altona« (Vittorio de Sica efter Jean-Paul Sartre), »Hvem støver af?« (Gene Saks efter Neil Simon), »Et dukkehjem« (Patrick Garland efter Henrik Ibsen), »Hvem er bange for Virginia Woolf?« (Mike Nichols efter Edward Albee) og også »Telefonen ringer kl. 23« (Alfred Hitchcock efter Frederick Knott), selv om Hitchcock selv er opmærksom på problemet: »Jeg har ofte undret mig over, at så mange succesrige teaterstykker bliver fiaskoer som film. Jeg tror grunden er, at nogen har besluttet at »åbne« stykket med tilføjede eksteriorer og lave det til en film, og resultatet er, at teaterstykkets stramhed forsvinder. Denne teknik overser det faktum, at den fundamentale kvalitet ved et hvilket som helst skuespil netop er dets begrænsning indenfor proseniet«.

Lumets skuespil-adaptioner – som »The Hill«, »The Offence«, »The Sea Gull« og først og fremmest den smukke Eugene O'Neill-filmatisering »Long Day's Journey Into Night« (som TV gav en forsinket danmarkspremiere) – opnår deres effekter ved – næsten konsekvent – at respektere original-skuespillets steds-enhed. I alle tilfælde – i straffelejren, i forhørsrummet, i den russiske provins og i den undergangsdømte familie Tyrones dagligstue – er indelukket-heden og klaustrofobien væsentlige tematiske ingredienser. Og det lykkes Lumet – når han er bedst som i »Long Day's Journey ...« – at vise, at det filmiske kan bestå i andet end at skifte mellem mange forskellige lokaliteter. Det kan også bestå i at lade kameraet udforske ansigter, bevægelser, personopstillinger i skiftende vinkler og bevægelser. »I think one of the misdirections that films went into was a confusion of cinema with scenery. If a scene took place against a mountain, it was a »movie« – but if it took place in a wallpapered room, it wasn't. Well, that's nonsense to me. Movie technique, to me, means

using a camera and lightning, in addition to the script and the acting, to reveal more about human behaviour. The technique is making a contribution that no other means of doing it *could* make«. Og hvor man nok vil stille sig noget skeptisk til at medregne filmteknisk konserverede teaterforestillinger som Laurence Oliviers »Three Sisters« og »Othello« som tilhørende filmkunsten, er Lumets teater-film demonstrationer af, at filmmediet kan skabe en anden slags filmkunst ved at anvende de æstetiske virkemidler med en begrænsning og koncentration, som går imod den konventionelle praksis.

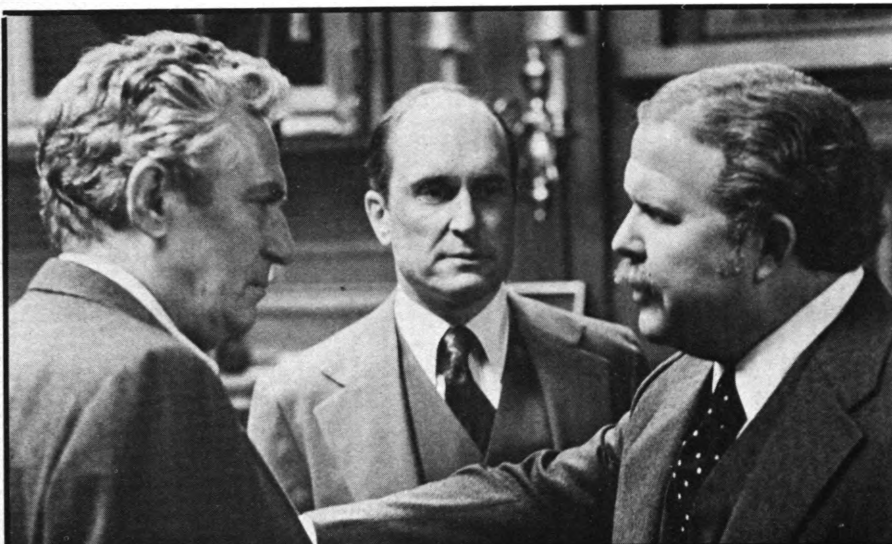
STILISTISK USIKKERHED

Man har ofte skældt Lumet ud for hans stilistiske usikkerhed, og det kan heller ikke nægtes, at han undertiden lader sig friste til at affyre diverse modernistiske stil-klicheer midt i sin ellers sobre – nogle siger fantasiløse – billedstil. I »The Fugitive Kind« viste han f. eks. i en tilspidset situation i handlingen Anna Magnani i en indstilling, der var taget på hovedet. I »The Hill« tvinges en soldat til at løbe stropetud med gasmaske på. I en bemærkelsesværdig krydsklipning vises skiftevis objektive indstillinger af soldaten og subjektive indstillinger, hvor kameraet har fået gasmaske på! I »The Offence« er der tilføjet irriterende marerids-montager til at råde bod på skuespilmatiseringens lokalitetsmæssige ensformighed. I slutningen af »Long Day's Journey ...«, hvor Lumet ellers har behersket sig så beundringsværdigt, kan han ikke nære sig for en udspekuleret effekt: kameraet trækker sig i et stort, langsomt crane-shot væk fra de fire familiemedlemmer, der sidder i den mørke stue (vi har ganske vist lige set, at det er ved at være morgen, men Lumet har pludselig brug for – tematisk – mørke), mens fyrtårnets lys blinker ind ad vinduerne; pludselig klippes der tilbage til fire nærbilleder – i en klarere belysning – af personerne, så fortsætter kamerakørslen, hvor den slap, væk i mørket. I »The Pawnbroker« fornemmes den associative flashback-glimt-teknik som lovlig søgt, og i »Murder on the Orient Express« drives der uhemmet rovdrift på nostalgisk soft focus. Ellers er Lumets stil den til enhver tid gældende anglo-amerikanske filmiske normal-prosa; han følger sjældent en formalistisk idé (det nærmeste er flashback-struktu-

ren i »The Pawnbroker«), men holder sig til reglen om, at klipningens upåfaldenhed er dens dyd, netop derfor føles hans lejlighedsvis stil-påfund temmelig kluntede og trick-agtige.

MANGE GENRER

Lumets film bevæger sig rundt i mange genrer. »Murder on the Orient Express« var en periode-kriminalfilm og »The Anderson Tapes« en regulær kup-film, men ellers har han holdt sig fra de klassiske Hollywood-genrer, hvad der kan forklares med, at Lumet er New York-instruktøren *par excellence*. Han har aldrig lavet film i Hollywood, som han opfatter som »an unorganic place – I don't mean that Hollywood kills work, I just think it makes it tougher to do good work«. Lumets film er hovedsageligt, hvad man kunne karakterisere som intellektuelle, litterært prætentiose film, der distancerer sig fra Hollywood-traditionerne og søger mod europæisk indflydelse (Lumet har jo også arbejdet i England og Frankrig), og både hvad angår emner og publikumsorientering synes de at tage sigte på dannede østkyst-amerikanere af middelklassen. En del af filmene – »Twelve Angry Men«, »Fail Safe«, »The Offence«, »Serpico« og især »The Pawnbroker« er tunge message movies, film der har store, yderst velmenende og alvorlige budskaber at meddele menneskeheden; der arbejdes patetisk og humorløst med lov og moralitet, skyld og brøde, jordens undergang og misantropiens onde cirkel, og det kan ikke nægtes, at Stanley Kramers »Lænken«, »På stranden« og »Dommen i Nürnberg« står og lurker ude i kulissen. Det er også i denne type film, Lumet forfalder til at dyrke hysteriet som primært menneskeligt udtryk. Sean Connery tager store ture i både »The Hill« og »The Offence«, men Rod Steigers hjemsogte pantelåner overgår ham suverænt, kulminerende i slutsekvensen, hvor eks-koncentrationslejr-fangen går fra højdepunkt til højdepunkt af forkrampet, selvplagende hysteri. Lumet har også i sine teater-adaptioner følt sig tiltrukket af store hysterikere i moderne drama som O'Neill og Tennessee Williams (mens Albee af en eller anden grund tilfaldt Mike Nichols). Men så laver Lumet på den anden side også så charmerende, satirisk vittige og menneskelige film som Mary MacCarthy-filmatiseringen »The Group«, der blev et pragtstykke af amerikansk sædeskildring, og



Nederst: Katharine Hepburn i
»Long Day's Journey Into
Night«, derover Peter Finch
og William Holden i
»Network«. Øverst:
Peter Finch, Robert Duvall
og Ned Beatty i scene
fra »Network«.



»Dog Day Afternoon«, hans intense New York-gidseldrama, der rummede bister humor, lidenskab og protest i en indtrængende realistisk-psykologisk form.

»NETWORK«

Lumets film er manuskript-film, han er aldrig medforfatter, og forklarer det simpelt til Peter Bogdanovich i et interview fra 1960: »I can't write«. Hans nyeste film, »Network«, er da også et typisk Lumet-værk ved at den først og fremmest ligner et værk af sin forfatter, Paddy Chayefsky, men ved nærmere undersøgelse viser den sig også at indeholde alle de øvrige, lidt diffuse Lumet-træk.

I kommentaren til et af sine kendte TV-stykker, »Printer's Measure« skrev Chayefsky i 1955: »I have only one rule that I consider absolute and arbitrary, and that is: a drama can have only one story. It can have only one leading character. All other stories and all other characters are used in the script only as they facilitate the main story.« Men paradoksalt nok er det Chayefskys problem i »Network«, at han har overbebyrdet filmen med materiale nok til flere film. »Network« rummer mindst tre selvstændige historier, som hver især kunne have udgjort det tematiske stof i en film: én historie er en noget hysterisk, overgearet satire over TV-verdenen (à la Kazans »Et ansigt i mængden«) med Finch i rollen som den omtågede oplæser Howard Beale; en anden historie drejer sig om en gift mands affære med en yngre kvinde (William Holden og Faye Dunaway), og en tredje historie handler om en TV-producer (Faye Dunaway), som laver en sensationalistisk TV-serie i



samarbejde med en autentisk terrorist-gruppe, og forbindelsesleddene mellem historierne er kun postulerede og møjsommeligt konstrueret, ja selv inden for de enkelte historier kniber det med at skabe sammenhæng mellem de enkelte scener, fordi disse i sig selv er så stopfyldt med drama og dialog; eksempelvis er scenen, hvor den svigtede hustru læser sin utro mand teksten, i sig selv et lille, super-koncentreret ægteskabsdrama, der indeholder ligeså meget stof som et helt engelsk TV-spil (og Cindy Grover har da også fået en Oscar for rollen).

TEATERPRÆG

Det kan heller ikke nægtes, at teater-præget stedvis hviler tungt over filmen, uretfærdigt nok, fordi det jo drejer sig om et originalmanuskript og ikke om en skuespil-adaption. Chayefsky var en af TV-dramatikens pionerer i 50'erne og ad denne vej – via filmatiseringer af TV-spillene – tilførte han 50'ernes amerikanske film en højt berømmet hverdagsrealisme (som black-listningen i 40'erne og 50'erne ellers havde ramt, fordi al social bevidsthed i Washington-komiteens øjne paranoisk antog skikkelse af hammer og segl). I »Marty« fandt han frem til en intim, uglamourøs hverdagstone, som filmhistorien og dens publikum havde brug for. Men Chayefsky skriver stadig – eller nu måske mere end nogensinde – teater, selv om han skriver direkte for filmen, i den forstand, at det totalt dominerende betydningsbærende element i hans manuskripter er dialog og kun dialog. Som i teatret er det talte ord det primære udtryksmedium. Personerne agerer og handler ikke ret meget i fysisk forstand, for de taler så meget, så grundigt, så klart analyserende, at de har svært ved også at få tid til at handle, hvad der følgelig heller ikke er særlig påkrævet midt i talestrømmene. Når Holden forlader den kolde Dunaway – hvad ingen vil fortænke ham i – sker det ikke uden at han først afleverer en glimrende, velunderbygget, karakter-analyserende forelæsning til den stakkels pige (»You need me badly! I'm your last contact with human reality! I love you, and that painful, decaying menopausal love is the only thing between you and the shrieking nothingness you live the rest of the day!« osv.).

Filmen handler – kunne man så argumentere – netop om sproglige handlinger: dramaets igang sættende

moment er Howard Beales anti-TV-avis, hvor han, typisk nok ret uobserveret af teknikere og producere, bekendtgør, at han er blevet fyret fra jobbet på grund af »poor ratings« og at han nu til gengæld vil »blow my brains out right on this program a week from today«. Optakten er altså et mundtligt løfte (som for øvrigt ikke holdes), og hele Beales rolle er fortsat baseret på, at han er en professionel ordgyder, – kun ved at sige noget, gør han noget. Holdens forhold til Dunaways Diana Christensen (filmen rummer minsandten også en Arthur Jensen – det er et eksotisk miljø, sådan et TV-selskab!) strander på, at hun kværner ham til døde med sin evindelige job-talk, der er så vigtig en (pseudo-)livsudfoldelse for hende, at hun dårligt kan koncentrere sig om sit seksualliv i to minutter uden at plapre løs. Men Holden og hans kone er ikke meget bedre. Filmens »store« scener er altid snakkescener, hvor personerne kappes om at aflevere de mest betydningsladede og velformulerede udsagn til hinanden (det var aldrig sket i Danmarks Radio!) Det dramatiske vendepunkt i Beale-historien fremkaldes også af en stor tale: overbossen, Mr. Jensen, holder sin lange, demagogiske prædiken for den sindsforvirrede Beale, der da også siger Ja og Amen og lader sig overbevise om, at Gud og Mr. Jensen har udvalgt ham til at udsprede Mr. Jensens anti-demokratiske, »The world is business«-evangelium, fordi han er i TV.

I Chayefskys foregående originalmanuskript – til Arthur Hillers »The Hospital« – var der samme problem. Filmen kunne ikke beslutte sig til om den ville være sort komedie fra hospitalsverdenen (à la »MASH«), kriminalistisk Whodunit (à la den gamle »En morder i hvidt«) eller patetisk message-movie (à la »Billy Jack«), og i den almindelige forvirring tog George C. Scott sig så nogle ordentlige ture, hvor han fik alle talentets ressourcer pint frem. »Network« er foruden at være en forfatter-film også, Lumet-traditionen tro, en rigtig skuespiller-film. De får mulighed for at gennemspille alle nuancegrader fra det frenetiske til det hysteriske for fuld udblæsning. Og for så vidt er det da også ganske forfriskende med en film, hvor den fashionable Brando-De Niro'ske mumlende Method Acting-stil er afløst af den gode, gamle retoriske, hvem-når-at-sige-mest-skole. Og både Peter Finch, William Holden, Robert Duvall og Faye Dunaway

synes at befinde sig godt ved overstatement-teknikken.

FILMENS PROBLEM

Stilistisk – som tematisk – er det filmens problem, at den maser for hårdt på. Skuespillerne spiller så hektisk de kan overkomme, Chayefsky indfletter så mange historier, han kan komme i tanker om, satiren over miljø og mennesker tager et par omdrejninger mere end den kan bære og fortsætter ud i det utroværdige, og fortællestilen følger med så godt den kan. Men når filmen alligevel tåler det relativt godt, er det fordi den handler om et uægte miljø, om similmennesker (bare de dog ikke vidste det selv så godt og velformuleret!) og om massehysteri og individuelt hysteri. For så vidt er det en film, der er skræddersyet til Lumets kunstneriske temperament, men alligevel er helhedsindtrykket af filmen en lidt hektisk opvisning i uvirkelighed og fremmedgørelse, der virker for kølig og selv-imponeret og for fattig på menneskelige perspektiver til rigtig at interessere.

Lumets seneste færdiggjorte, endnu ikke udsendte film er en adaption af englænderen Peter Shaffers teaterstykke »Equus«, der blev en verdenssucces. Det drejer sig om en psykiater, der behandler en ung mand, som har stukket øjnene ud på seks heste. Skuespillet anvender stærkt stiliserede, teatraliske virkemidler, men det er ikke – som forfatteren (der også har skrevet filmatiseringens manuskript) påpeger i bogudgaven – kun et dialog-stykke »(the) visual action is to me as much a part of the play as the dialogue. I suppose my head has always been full of images«. Lumets mange film hår aldrig givet indtryk af, at hans hoved var fuldt af ret mange billeder. Men på den anden side har han ofte haft held til at realisere andres billeder.

— — —

Litteratur:

Interviews:

Film Quarterly, vol. XIV, no. 2, winter 1960 (Peter Bogdanovich).
Films and Filming, june 1965 (Robin Bean).
Films and Filming, october 1964 (om »The Pawnbroker«).
Films and Filming, august 1975 (Gordon Gow).
Films in Review, 1975 p. 523 (Susan Merrill, om »The Offence«).

Artikler:

Peter Cowie: »Sidney Lumet«, IN: International Film Guide, 1968, London 1967.
Stephen Farber: »Lumet in '69«, Sight and Sound, autumn 1969.
Graham Petrie: »The Films of Sidney Lumet: Adaptation as Art«, Film Quarterly, vol. XXI, no. 2, winter 1967-68.
Freddy Buache: »Sidney Lumet«, IN: Le cinéma américain 1955-1970, Lausanne 1974.
Pauline Kael: »The Making of The Group«, IN: Kiss Kiss Bang Bang, Boston 1968.