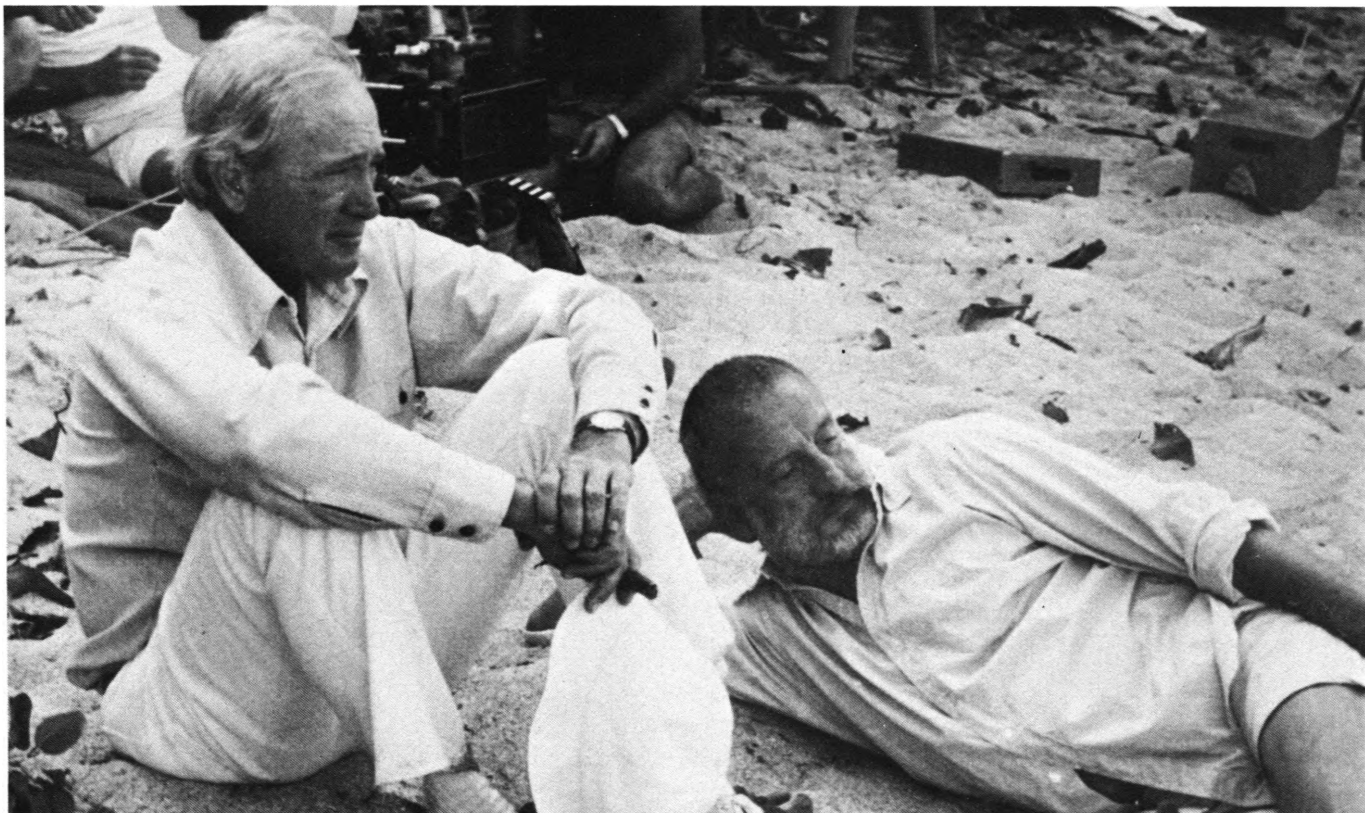


# Franklin J. Schaffner

Per Calum

Schaffner, med George C. Scott, under indspilningen af »Øen og havet«.



Af og til kan det forekomme at være på sin plads så at sige at tage pulsen på en filmskaber, der ikke længere er i vælten. Franklin J. Schaffner f.eks., hvis seneste film, Hemingway-historien »Øen og havet«, led så krank en skæbne hos både kritikere og publikum. Hvorfor egentlig? Og hvornår begyndte nedturen? Og hvad er årsagen. Spørgsmålene melder sig uden øjeblikkelig svar, selvom faldet i Schaffners renommé ganske vist kan dateres ret præcist, nemlig samtidig med premieren på »Nicholas and Alexandra«.

Franklin J. Schaffners produktion er umanerligt lille, og dermed ganske overskuelig. I alt er det kun blevet til ni film i en Hollywood-karriere, der be-

gyndte sympatisk og beskedent i 1963 med »The Stripper« og kulminerede syv år senere med »Patton« Schaffners sjette film.

Schaffner kom sent i gang i filmbyen. Da indspilningen af »The Stripper« startede i 1962 var Schaffner allerede fyldt 42 år (f. 30.5.1920), og forud for filmkarrieren var gået en lang og succesrig periode indenfor amerikansk TV i dets »golden age«. Allerede i 1948 kom Franklin James Schaffner til TV, hvor han blev instruktørassistent på »March of Time«-serien. Det varede knap 10 måneder, hvorefter han i 1949 blev overflyttet til CBS-TV's drama-afdeling som instruktør på serien »Where's Wesley«, og efter yderligere tre må-

neder begyndte Schaffner så sin egentlige karriere som »rigtig« instruktør af TV-spil. Ikke flere serie-episoder, tak. Der eksisterer ikke nogen nøjagtig opgørelse over hvor mange TV-spil Schaffner nåede at iscenesætte for TV, men det var en hastigt ekspanderende tid for amerikansk TV, så tallet er givetvis stort. Og repertoiret var varieret. Blandt tidens mest fremtrædende TV-dramatikere var Reginald Rose og Rod Serling, der ligesom Schaffner var med næsten fra amerikansk TV-dramas fødsel. Schaffner arbejdede ofte sammen med dem, og hans første store succes var iscenesættelsen af »12 Angry Men« (af Rose). Det var i 1954. Der kom siden tilbud fra Hollywood, men Schaffner havde da sammen med kol-

legerne George Roy Hill og Fielder Cook samt produceren E. Worthington Miner netop stiftet produktions-selskabet Unit Four. Det var en gylden tid for TV-drama, så Schaffner betakede sig. Blandt hans mest berømmede instruktioner fra den tid er »Caine Mutiny Court Martial« (1955). »Three Empty Rooms« (også 1955) og »Point of No Return« (1958) efter John P. Marquands roman og med manus af Frank D. Gilroy. I interviews omtaler Schaffner tiden som »an exciting period because it had a sense of some kind of glamour. But it also had a certain sense of decay one could begin to smell«.

Langt den overvejende del af de Schaffner-instruktioner jeg har kunnet finde anmeldelser på roses. Ofte fremhæves instruktørens sikre person-instruktion. Et træk, der er karakteristisk også for Schaffners film. Ligeledes omtales Schaffners vist til dato eneste teater-iscenesættelse smukt. Det var Allen Drurys skuespil »Advise and Consent« (senere filmet af Otto Preminger og herhjemme kaldet »Storm over Washington«), som Schaffner instruerede i 1960. Efter endnu nogle TV-spil accepterede Franklin Schaffner så et tilbud fra Jerry Wald om at komme til Hollywood skønt han ikke var ubetinget begejstret for at skulle starte med at instruere William Inges skuespil »A Loss of Roses«. Inden filmen kom frem til biograferne havde Darryl F. Zanuck ændret titlen til den formodet mere salgbare »The Stripper« ligesom filmen også blev klippet om (»Zanuck ... cut it up so badly that Joanna Woodward, Paul Newman and I swore that we would never make another picture for Fox. But, of course, we did«). Ændringerne, hvori de end bestod, er af Schaffner blevet beskrevet således: »... when it was finally relea-

sed somehow or other all the nuances and contrasts in the girl's character had been eliminated. You saw her always as a heavy figure, without any kind of naive life of her own without the utterly simple pleasures which we had inserted into it. For instance, in the band stand when she has taken a walk in the park; immediately thereafter she'd gone into a very simple little dance singing a song to herself, and that was eliminated because Darryl Zanuck said 'Well you know no orchestra breaks in while you're alone in the park and starts to play a song'«.

Hvor frustrerende det end kan være for en filminstruktør at se sine værker beskåret, så var Schaffner dog næppe på det tidspunkt nogen meget personlig instruktør, og for os andre er skaden nok til at overse; men principielt osv... I 1964 stillede Schaffner regnestykket op således: »You have two obligations as a director: one is to be faithful to what the author intended, instead of imposing your point of view on a script you impose the author's point of view, you interpret it. Whether he's there or not at the time you have an obligation to what had been planned. Then you have an enormous obligation to the actor or the actress in the scene and I don't think that is as often observed as it should be«.

Schaffners tese holder selvfølgelig ikke. Ikke helt i hvert fald, men holdningen var både forståelig og ganske fornuftig, da den blev formuleret. Næsten 15 år i TV må nødvendigvis sætte sit præg på en instruktør, og tresserne var næppe heller det bedste tidspunkt for en filmskaber, hvis han ønskede at skabe sig en karriere i Hollywood som *auteur*. Nogen *auteur* i egentlig forstand er Schaffner vel ikke, heller ikke selvom senere film har vidnet om en tematisk optagethed af hvad Schaffner selv har betegnet som »a man out

of time, out of place«.

Denne »formel«, som både jeg selv og mange andre i tidens løb har benyttet flittigt, er både dækkende for Schaffners bedste film (»The War Lord«, »Planet of the Apes« og »Patton«) og samtidig bred nok til at kunne spænde over meget mere. Men det er et spørgsmål om ikke Schaffner til en vis grad er blevet låst fast i den forstand, at vi i vore auteur-ificerede tider absolut vil holde en filmskaber fast på en bestemt opskrift på, hvad slags film han må lave. Og retter han sig ikke derefter, men fremturer med at lave film som han selv har lyst til eller mulighed for, ja så kan filmene være aldrig så gode, så er de ikke personlige og så skal de ikke tages nær så alvorligt. Det er en holdning som mellem år og dag har foranlediget mangt et goldt skriveri om mangel på gold film. I beskeden form har holdningen givet sig udslag i, at Bjørn Rasmussen f.eks. i Filmens H-H-H om Schaffner kunne undre sig over, hvorfor Schaffner dog ville lave en film om general Patton. På det tidspunkt havde nemlig Bjørn Rasmussen vedtaget, at Schaffners tema kunne udledes af »The Stripper« som »psykologisk skildring af uskyldig naivitet, der tilintetgøres gennem bristede illusioner«. Og videre: »Dette tema har på flere måder været hans foretrukne, selv om den i 1969 bebudede film om general Patton kun vanskeligt vil kunne presses ind i det«. Bestemt ikke, men temaet i »The Stripper« er da heller ikke Schaffners men William Inges, og det findes da også højst i »The Stripper« (og knap nok der). Ifølge mine notater drejer det sig mindre om »uskyldig naivitet«, end om en robust livskraft, thi pigebarnet må masser af gange have oplevet at illusioner er bristede, og dog har hun ikke opgivet håbet – og filmens slutning, der vist nok er Schaffners (eller

manuskriptforfatterens) indicerer jo ret kraftigt, at pigen fortsat har sit livsmod i behold. Hvorfor ellers drage videre på egen hånd, skønt hun ved dramaets slutning pludselig kan vægse mellem to mænd.

Intet i Schaffners senere produktion tyder på, at Schaffners holdning til tilværelsen er pessimistisk. Tværtimod må man nok hævde, at Schaffner som så mange andre amerikanske film-skabere ejer en trods alt-optimisme, som netop giver sig udslag i at de valgte hovedpersoner trods megen modgang bevarer en tro på, at de på en eller anden måde vil klare sig igennem. Det gælder både ridderen i »The War Lord«, og astronauten i »Planet of the Apes«, og det gælder ikke mindst Patton i filmen af samme navn, for slet ikke at snakke om Papillon, der gennem 13 lange år bevarer en tro på, at en dag vil han undslippe og kunne leve et frit liv.

Det er på alle måder svært at indpasse en film som »Nicholas and Alexandra«. Instruktøren har selv – på spørgsmålet: »What did draw you so strongly to the material?« – noget kryptisk forklaret, at det drejede sig om »an incredible personal relationship on a very mature level«. Og på dette personlige plan (hvad det så end dækker over) bør mysteriet få lov til at hvile, thi dette (ikke nøjere præciserede) »incredible personal relationship« er næsten det eneste, der kan indeholde en forklaring på, hvorfor og hvordan en så intelligent filmskaber som Franklin Schaffner i katastrofal grad har kunnet tabe overblikket og ikke magtet at holde den rette distance til stoffet. Og først og fremmest: hvorfor han overhovedet har ønsket at lave den film. Måske kan Hemingway-filmene (som jeg i øvrigt finder en del bedre end både dens kritiker-modtagelse og »Nicholas and Alexandra«) delvis forklares i samme åndedrag som »Nicholas and Alexandra«: begge film skildrer mennesker, der bevidst (det er nøgleordet) har ofret sig for en helt dominerende følelse – kunstneren for sin kunst, kejseren for sin kone, for nu at sige det forenklet. Både Hemingway-figuren og zar Nicolai er monomane uden de ydre tvingende grunde, som er udslagsgivende for andre Schaffner-helte, fra ridderen i »The War Lord« over kaptajn Taylor i »Planet of the Apes« og krigsherren i »Patton« til straffefangen i »Papillon«. Og skønt ridder Chrysalon i »The War Lord« lader sig

dominere af kærligheden, så har han ikke selv valgt det sådan, hvorfor Schaffner kan lade filmen ende med ridderens frugtbare tvivl og faste beslutning om at ville »put right somehow what I set wrong here«. Og tilsvarende kan kaptajn Taylor i »Planet of the Apes«, trods chokket over at se Frihedsgudinden som en delvis hen-smuldret ruïn, halvt begravet i sand, bevare en skeptisk optimisme, fremkaldt og delvis afklaret af de begivenheder, som han så hovedkuls og ikke ganske forberedt er kastet ud i. Med Patton er det lidt mere kompliceret, men man kan måske sige, at selvom han mere eller mindre bevidst har uddannet sig til kriger, så er det sket ud fra en i himmelråbende anakronistisk holdning, at det bevidste valg reelt er lige så ubevidst som det har været tilfældet for ridderen og astronauten. Og fælles for de tre nævnte helte er det yderligere, at de alle er handlingsmennesker i modsætning til henholdsvis zar Nicolai og kunstneren Hudson, der begge er mere vegeterende og uden indbyggede ressourcer at tære på i krisesituationer.

Hvis teorien passer er der nok grund til at være glad for, at Franklin Schaffner aldrig har fået mulighed for at realisere en længe projekteret filmatisering af John Fowles' roman »Den franske løjtnants kvinde«. Ligesom der kan være et rimeligt håb om, at netop Schaffner er den rette instruktør til at filme Ira Levins seneste roman »Drengene fra Brasilien«, der umiddelbart forekommer at rumme elementer, der harmonerer med filmskaberens temperament, der har vist sig så velegnet til at analysere handlingsmennesket, når krisen melder sig. Vel at mærke ikke blot den rent personlige krise.

Ps: I den efterfølgende filmografi har jeg ud over de obligatoriske og altid nyttige informationer om filmenes medarbejdere foran og bag kameraet tilføjet en kort synopsis samt en mere konkret vurdering af hver enkelt film, end det har været praktisk at gøre det i ovenstående »status« over Franklin J. Schaffner. Det skal nævnes, at vurderingen af den enkelte film i de fleste tilfælde er skrevet uden det nye gennemsyn, som havde været at foretrække, men som det kun i et par tilfælde har været muligt.

Charlton Heston i »Ridderen fra Normandiet«.

