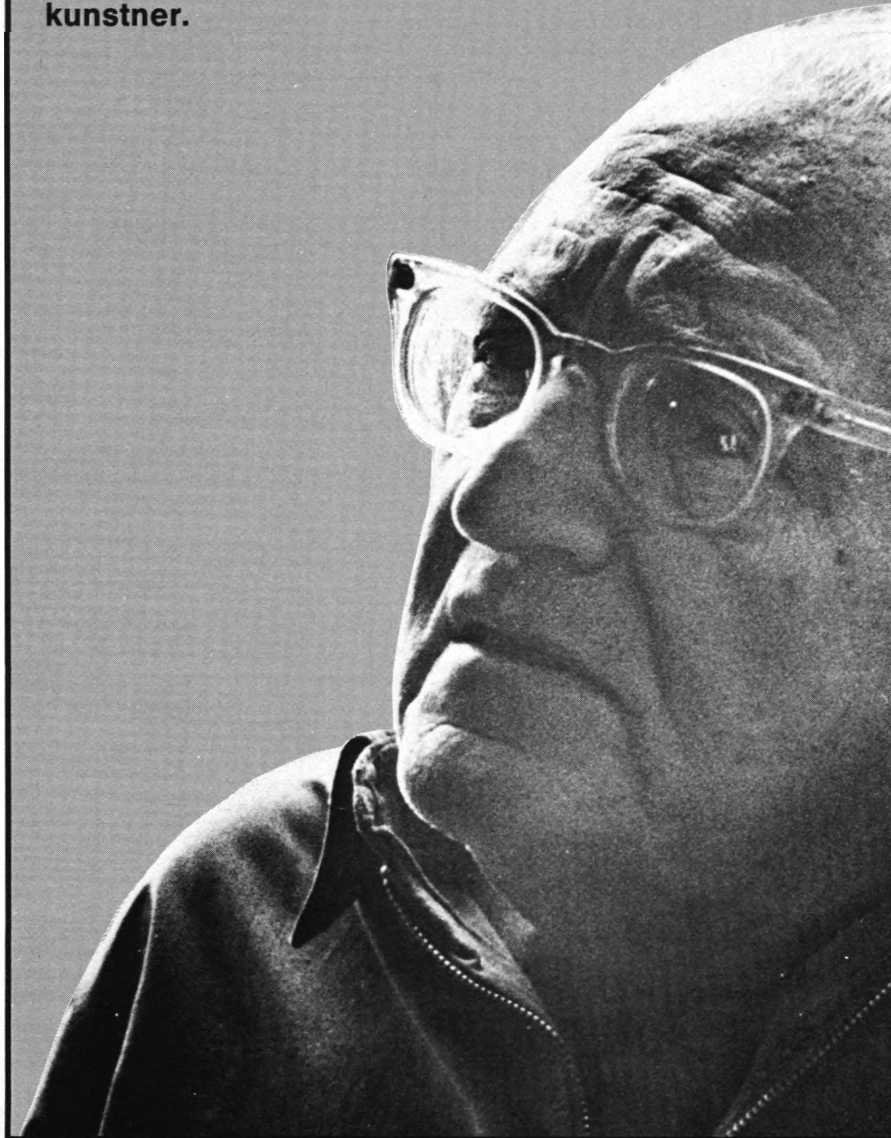


Kosmorama Essay

Fritz Langs motivverden, der har sin rod i tyvernes Berlin, har fået aktuel interesse efter at Ingmar Bergman i »Slangens æg« har forsøgt at genskabe tiden og stemningen. »Indfølingen med den forfølgelsesvanvittige gav Lang en ganske særlig kontakt med selveste der Zeitgeist i de betændte år mellem krigen«, skriver Niels Jensen med udgangspunkt i Lotte Eisners nye bog om den tysk-amerikanske filmkunstner.



Fritz Langs sidste amerikanske film hed »Beyond a Reasonable Doubt«. Den handler om en redaktør som bekæmper dødsstraf. I sin jagt på uomtvistelige argumenter kommer han på det desperate indfald at arrangere en række falske spor omkring en forbrydelse. Tanken er at sporene skal pege mod en uskyldig, der så hurtigt findes og dømmes. Det er derpå meningen i det afgørende øjeblik at afsløre hele det spidsfindige arrangements falskneri og på den måde gøre opmærksom på, at også dommere kan fejle og at bevidstheden herom må få os til at afstå fra den uigenkaldelige straf.

Nu går det imidlertid sådan, at virkeligheden heller ikke i dette tilfælde lader sig arrangere på forhånd og som så ofte tidligere ender også her den, der vil gøre andre til marionetter, som en sprællemænd i sit eget net. For de dokumenter og det fotografiske materiale, der afslører falskneriet og beviser den dømtes uskyld, brænder ved et ulykkestilfælde op, men da man alligevel kan dokumentere, at den dømte *ikke* er forbryderen, så – tableau! Den dømte fortaler sig og røber at det *netop* er ham, der i ly af redaktørens plan har forøvet forbrydelsen, og at han altså vitterlig er skyldig!

Man har set denne fabel som typisk Langsk. Ingen slipper fra sin skæbne, men netop som man tror at gøre det smækker fælden i. Tilskikkelserne har altid en sidste trumf på hånden. Eddie Taylor i »You Only Live Once« (37) er uskyldig dømt men en dag kommer der bud til fængslet om, at hans uskyld er bevist. Netop den dag han har dræbt fængselspræsten og er stukket af! Ingen undvigelse fra det skjulte mønster er mulig. Ikke engang for en veritabel helt som Siegfried – i de to Nibelungen-film fra 23/24 – der ihjelslår dragen og bader i dens blod, fordi det ved at dække ham kan gøre ham usårlig, hvilket det også gør, undtagen på det sted hvor et tilfældigt blad daler ned og lægger sig. Sådan går det altid og sådan går gennem hele Langs værk, fra de tidlige tyske film til de seneste amerikanske, forestillingen om det sårbare punkt på hvilket vi alle er prædestinerede til at blive ramt og fældet.

Som filmhistoriens store determinist opleves og tolkes Lang sædvanligvis. Men selv ser han det ikke helt på den måde. I et brev til Lotte Eisner, som hun bringer i sin nye, store monografi, skriver han:

»I no longer believe in mystical fate.

Every human being makes his own fate by the way in which he uses his experience (or does not use his experience), by the choice or rejection of events and situations he partakes in, by what he manages to achieve or not to achieve, for whatever reasons. No mystical fate, no God or whatever is responsible for his fate EXCEPT HIMSELF. And this is why one cannot get away from what one has created for oneself.

Det var opholdet i USA, der ændrede Langs holdning og drejede den oprindelige tro på forudbestemmelsen i eksistentialistisk retning, således at han efterhånden i stadig højere grad begyndte at overveje begreberne skyld og uskyld ud fra menneskelige handlinger i ganske bestemte og konkrete situationer. Man kunne også sige, at skiftet går mellem en autoritær og en demokratisk livsoplevelse. Eller – mellem det germanske og det angelsaksiske. Siegfrieds tyske skæbne står ikke til at ændre. Guderne har villet den! Men den går amerikanerne ikke på. De mener ikke, at noget på forhånd er styret, men at man kan styre sig selv eller lade være: »People get funny impulses. If you resist them you're sane; if you don't you are on the way to the nuthouse or the pen«, siger en snusfornuftig barber i »Fury« (36). Og Lang er tilbøjelig til at give ham ret uden derfor at henfalde til forestillingen om, at den der bevarer selvkontrollen også smeder sin egen lykke. Vi er måske nok født med retten dertil men ingen har pant derpå. »Every man – at his birth – is endowed with the nobility of a king. But the stain of the world soon makes him forget even his birthright«, siger Father Dolan i »You Only Live Once«, og Lotte Eisner mener, at tankegangen kunne stå som motto over Langs samlede værk.

Hendes bog er en veldokumenteret, kronologisk gennemgang af samtlige film. Den er imidlertid svær at læse, fordi analysen næsten udelukkende er baseret på et omhyggeligt og detaljeret handlingsreferat, der her – som altid – alligevel er vanskeligt at holde sammen på, hvis man ikke selv har filmene nogenlunde present. Bogen er illustreret til overdådighed, men det fremragende billedmateriale er i meget ringe grad indarbejdet i teksten og fortolkningerne. Den kendsgerning at Lang har været forfatterindens nære ven viser sig endvidere at være såvel svaghed som styrke. Det giver natur-

ligvis megen indforståethed og biografisk baggrundsviden, men taktfuldheden er nok for stor og om nogen dybere indførelse i Langs inspirationskilder bliver der desværre ikke tale. Det nærmeste er en oplysning om, at han var en passioneret avislæser, men hverken Wien eller tyvernes Berlin får den plads og betydning i bogen, man jo vitterlig af filmene kan se disse miljøer har haft for manden. Derfor bliver det heller ikke afklaret, hvilken form for kunst det egentlig var Lang lavede. Dette havde måske heller ikke været af absolut interesse, hvis det ikke var fordi Lang selv ikke vedkender sig den ekspressionistiske etikette, man gennem filmhistorien næsten konstant påhæfter hans film. Det karakteriserer bogen, at den afviser det ekspressionistiske signalement uden at gendrive med argumenter.

Et af de steder hvor betegnelsen ekspressionist er anvendt på Lang er i Paul M. Jensens »The Cinema of Fritz Lang«, en universitetsopgave som Lang selv foragtede og forbød nævnt i sit nærvær. Jensen er inde på ekspressionistfænomenet i en omtale af Langs kritiserede happy endings, der ikke af alle har kunnet accepteres som udtryk for poetisk retfærdighed, men alt for ofte er oplevet som postulerende og sentimentale. I to af Langs film, gennembruddets »Der müde Tod« (1921) og »You Only Live Once«, der er et af hovedværkerne fra den amerikanske periode, forenes de elskende således efter deres menneskelige død i et hinsidigt paradys, hvilket unægtelig kan virke slemt florumvundet. Her skriver imidlertid Jensen – uden at det altså har kunnet formilde Lang – at den sidste af de to film nødvendigvis måtte ende som den gjorde for at kunne henvise til den første! Jaget og på flugt når de elskende over grænsen til Canada. De tror sig frelst men politiets kugler rammer dem og de udånder ved siden af hinanden. I modsætning til »Der müde Tod«, hvor vi rent faktisk ser parret betræde Elysium, er der dog her kun tale om en symbolsk eller underforstået paradisisk forening. Skudt ned får Joan og Eddie endelig fred for deres plageånder. Nu er de vitterlig uden for rækkevidde. Og det er Jensens tese, at deres håndtryk i døden er nødvendigt for, at historien ikke skal ende som endnu et aktuelt indlæg i en eller anden debat omkring kriminalforsorg eller hvad der nu blev taget op i tredivernes *topical Holly-*

wood films. Uden den metafysiske antydning håndtrykket i døden tolkes som, havde publikum efter Jensens mening ikke fået, hvad det med rette kunne forvente af en vaskeægte ekspressionist fra Tyskland.

Men også i dette tilfælde er Lang uenig med sine eksegeter. Han oplever ikke »sejren i døden« entydigt som happy ending og trækker i det hele taget problematikken vederkvægende ned på jorden og bort fra det himmelske ved at henvise til en ven, som overfor ham med tanke på de unge døde engang bemærkede: »Hvad får det hjælpe; deroppe kan de jo alligevel ikke bolle!«

Lotte Eisner mener ikke, at Langs film ender for godt i sukret forstand men snarere, at de ender idéelt, hvilket er en ganske anden sag. De henviser logisk til det positive, fordi de benægter at det negative indebærer nogen realistisk mulighed. Hun siger direkte om Lang, »at hans klarsyn får ham til at indse, at de løsninger som tenderer mod den lykkelige slutning er de eneste mulige løsninger«. Under alle omstændigheder: »Mord er ingen udvej!«, som Lang selv udtrykte det i Godards »Jeg elskede dig igår«, hvor han spiller Fritz Lang. Hans film har altid demonstreret denne holdning uden derfor at belaste dem, der søgte mordets løsning, med skylden alene, thi skylden yngler, og hvem er mest under anklage? Den der øver forbrydelsen eller den der lukrerer på den? Den der forsynder sig eller den der svigter synderen, når han mest har hjælp behov? I stigende grad blev det sådanne spørgsmål, der optog Lang. »Beyond a Reasonable Doubt« (56) skulle netop have handlet herom, men filmen blev i nogen måde mishandlet af producenten og Lang selv er i alt fald ked af den. Som den blev er den blevet endnu et udtryk for den Langske fatalisme. Skoleeksemplet så at sige. Colin McArthur bruger den netop som sådant i sin udmærkede bog »Underworld USA«. Men i virkeligheden havde hensigten for Lang ikke været endnu engang at blotte skæbnens usynlige tråde men derimod at fastholde vor fælles skyld og ansvar. Det fatalistiske arvegods havde han forlængst lagt bag sig og også almene sociale temaer forekom ham passé. Noget andet trængte sig på:

»More and more over the past few years I pondered the question: WHAT or WHO is the cause or the reason of people's increasing alienation?

Is it the double standards of our society – of the establishment – which accepts for instance that a man may do certain things for which a woman would be condemned?

These double standards which campaign against the immorality of street prostitution by laws and prison sentences allow the better-paid call girls to follow their trade, and even formally tax them on their »Wages of sin«.

Laws against homosexuality, against abortion – discussions on the »morals« of judges or politicians ... and so on, ad infinitum!

It is the personal selfishness of the contented »respectable citizen«, his lack of concern for the suffering of others, the lack of understanding, the cold indifference UNLESS ONE IS INVOLVED ONESELF.

It is not merely the arrogant self-righteousness of bourgeois »morality« and its prejudices, it is the intolerance of the mistakes or offences committed by other people, the unwillingness to understand the worries, feelings and sufferings of their fellow human beings!

AS LONG AS IT ISN'T A QUESTION OF ONE'S OWN SKIN.

Og det er da det endelige skift i Langs livsholdning. Fra det deterministisk lukkede, over en eksistentialistisk betonet individualisme til et humanistisk og kristent farvet opgør med det borgerlige samfunds værdinormer. At dette sidste trin ikke fik større gennemslagskraft i hans film, at han så at sige helt Fritz Langsk blev holdt fast i en engang afstukket bane som Skæbne-instruktøren blev måske hans kunstneriske tragedie. Han kaldte sig selv »den sidste dinosaur«. Et stort dyr fra en svunden tid, anakronistisk allerede i sin egen. Han blev i tresserne dyrket af de unge, især af de unge franskmænd, men han blev ikke selv en moderne instruktør, hører umiskendeligt til i tiden omkring de store krige. Andrew Sarris hævder at kvaliteten i hans film aldrig faldt, men det er nu en påstand der ikke bekræftes ved gensyn med sene film som »Cloak and Dagger« (46) eller »The Big Heat« (53), der, synes jeg, står som en svag aflans af noget der engang var lysende stærkt. Givet er det i alt fald, at Lang i sine sidste film ikke fik båret igennem, hvad han gerne ville. Hertil kan være mange grunde. Producent-besvær er en. En anden er måske dispositioner i

Lang selv. Måske han vitterlig var så forankret i en pessimistisk fatalisme, at den for altid bestemte ham? Måske havde han det selv som sin karrieres stærkeste skabning »M« (31), der klagede sin nød: »Igen og igen må jeg vandre gade op og gade ned, og hele tiden føler jeg, at der er nogen efter mig. Det er mig selv! Jeg jages af mig selv!«

Det paranoide motiv. Indfølingen med den forfølgelsesvanvittige gav Lang en ganske særlig kontakt med selveste der Zeitgeist i de betændte år mellem krigene. Lang har beskrevet tyvernes Berlin, overspændelsens brændpunkt på en måde, der har fået aktuel interesse efter at Ingmar Bergman i »Slangens Æg« har forsøgt at genskabe netop, hvad Lang beskriver:

Money lost its value very rapidly. The workers received their money not weekly but daily, and even so when they arrived home after working hours, shops were closed and the following morning their wives could hardly buy a couple of rolls or half a pound of potatoes for a day's work.

At the same time the nightclubs were in full swing, supported by the easily earned money of uncaring war – and inflation; the profiteers, who thought or knew they could buy anything and everything, including the starved and impoverished women of the former upper and middle classes. In cellars and private flats obscure little night spots popped up nightly only to disappear two or three days later – as soon as they became too well known to the general public and police.

In these places the up-and-coming classes of the new rich could gamble and the sky was the limit. Their rich and jaded wives visited them too, morbidly looking for unequivocal invitations, vulgar and sordid as they came – every sex deviation found fulfilment.

Crime prospered. From time to time some loner tried to stop this witches' sabbath. One morning there appeared wall posters throughout Berlin showing a half-naked voluptuous woman in the arms of a skeleton with the caption: »Berlin – you are dancing with Death«. But who cared? After four years of war, Death had lost its terrors.

Religion? God? He had been sent to peddle his heavenly wares elsewhere.

In such an atmosphere of »And Devil take the hindmost« there thrives

the constant, ever-present yearning for the fantastic, the mysterious, the macabre, for the strangling terror of the dark.

I sit private liv kom Lang ud for det at blive overrasket af sine kone med en anden kvinde i armene, Thea von Harbou, hans medarbejder og næste ægtefælle indtil hagekorset skilte også dem. Den krænkede tog sig af dage, og Lang blev en tid mistænkt for at have forvoldt sin første kones død. Det var i denne periode, at han gjorde det til en aldrig siden aflagt vane at føre omhyggelig dagbog, så enhver telefonsamtale, enhver visit, ethvert gøremål i dagens løb noteredes ned.

Og der gik han så gennem Berlin. Forbi Friederichstrasses fristelser, over Potsdammer Platz ned mod administrationskvarterets preussiske facader eller langs den sorte Landwehr Kanal og hele tiden fornam han destruktionen som en kraft i mennesket selv – det han siden fortalte om i »M«, i »Fury«, i »Woman in the Window« (44), i »Scarlet Street« (45), i »Secret Beyond the Door« (48) – ligesom han anede at skjulte kræfter udenfor stod parat til at tage magten fra den enkelte og gøre det alene for magtens skyld. Det der bliver budskabet i »Dr. Mabuses Testamente« (33), hvor forfølgelsen sættes i et forfærdende system af terror. At se Mabuses discipel Dr. Bauer forfægte sine visioner med de knyttede næver spændt indtrængende op foran brystet er grangiveligt som at se Hitler på talerstolen, så hvis Langs instruktion i dette tilfælde ikke var bevidst, så var intuitionen i alt fald genial, som hele filmen er det. Et af mellemkrigens store værker.

I testamentet såvel som i forgængeren »Dr. Mabuse, der Spieler« (22) varsles nihilismens revolution og det er måske netop den præcisering, der er det mest forbløffende ved filmen. At den indså, eller måske snarere i modbydelig fascination sansede nazismens mangel på noget som helst, der kunne retfærdiggøre de lidelser, den forvoldte. Magten som tomhedens udtryk. Filmhistoriens optimale billede på det nihilistiske despoti er stadig den gale Mabuse i sin celle med blikket stift rettet mod en verden af intet. Eller Dr. Bauer som ingen ser, men som alene hersker gennem sin teknik. Som skjuler sig bag lås og slå, men som ikke desto mindre er allestedsnærværende, overvågende og lyttende. Fremmedgørelsens endelige sejr. Den nazistiske virkelighed.