

Rå lunser af virkeligheden

John Cassavetes er unik og nægter at lade sig placere i kategoriseringens skuffedarium

Ebbe Iversen

Det paradoksale ved John Cassavetes' film er, at de bliver mere vedkommende, jo mindre imødekommende de er over for publikum. Når den amerikanske instruktør med total foragt for biografgængeres gængse tålmodighedstærskel ignorerer alle velanskrevne æstetiske og episke regler, opstår der værker, som fortæller os indtrængende og uafrystelige sandheder. Når han nærmer sig de etablerede og mere publikumsvenlige genrer, som i »Minnie og Moskowitz« og senest i »Mordet på en kinesisk bookmaker«, bliver intensiteten og den spændende udfordring mindre.

I »Mordet på en kinesisk bookmaker« er det gangsterfilmen, der låner dele af sit skema til John Cassavetes, som ellers tidligere har erklæret sig mere interesseret i personer end i struktur. Hovedpersonen Cosmo Vitelli (Ben Gazzara) tror at have erobret »a golden life«, da han omsider har fået betalt sidste afdrag på sin strip-klub, Crazy Horse West. Sammen med nogle af sine danserinder drager han ud for at fejre, at han nu er sin egen herre, men da natten er forbi, har han tabt 23.000 dollars i poker. Betale gælden kontant kan han ikke, og eftersom hans kreditorer er gangstere med tyndt camouflerede trusler lurende under en venlig overflade, sættes Cosmo til at likvidere en gammel kinesisk bookmaker som gældsafdragelse. Mod alle odds lykkes mordet, men dermed slipper Cosmo ikke ud af gangsternes garn. Kineseren var slet ikke bookmaker, men en stor bagmand, og det var slet ikke meningen, at Cosmo selv skulle slippe levende fra attentatet. Altså må også han likvideres.

Filmen forlader den sårede og blødende Cosmo uden for Crazy Horse West, handlingens geografiske centrum og vel også dens grundlæggende metafor. Med den groteske entertainer Mr. Sophistication som afdanket midtpunkt præsenteres her et strip-show, som i sin uerotiske mekanik mest minder om et stykke absurd teater med melankolske undertoner. Der er ikke bare tale om en similiverden, men om et tredjerangs etablisement uden glamour eller format.

Men ikke desto mindre er Crazy Horse West Cosmo Vitellis møjsommeligt opbyggede verden, selve hans eksistensberettigelse. Den fattige underholdning med halvbare piger og en dårlig komiker er for

Cosmo ikke kun en måde at tjene penge på, men noget kreativt, et livsværk. Over for pigerne er han på én gang faderlig og chevaleresk, og da han undervejs til det fatale møde med kineseren ringer til klubben, er det for at høre, om showet går, som det skal. På hans egen patetiske måde er professionalisme for ham et nøglebegreb.

Og derfor må Cosmo Vitelli myrde kineseren, da han først modvilligt har accepteret opgaven – accepteret, ikke fordi han er en samvittighedsløs kyniker, tværtimod tror han på helt gammelborgerlige leveregler om at arbejde hårdt for at have det godt, men fordi han ellers mister klubben og dermed eksistensen. Og netop fordi han selv er hæderlig, kan han ikke gennemskue, at han kun er en brik i gangsternes spil, og at

han efter mordet på kineseren selv må ryddes af vejen.

Cosmos overmodige sejrs- og selvsikkerhed, da klubben endelig er hans, bliver via pokerspillet hans undergang. For man kan ikke have »the world by the balls«, når denne verden styres af andre og mere hensynsløse spilleregler end de snusfornuftigt naive, Cosmo har baseret sit eget liv på. Enhver er ikke sin egen lykkes smed, og selv om man tror at gardere sig mod skæbnens lunefuldhed ved at bygge et kontrollerbart miniunivers op omkring sig, kan fundamentet når som helst trækkes væk under én. Cosmo er som så mange Cassavetes-personer en mand så at sige uden fortid – fordi filmene ikke psykologiserer, men demonstrerer – og siden han tror at være blevet herre over sin skæbne og dermed begår hybris, er han også en mand uden fremtid. Han rammes af en nemesis, som også er den rationelle materialismes nederlag.

Med sin skildring af mennesket som en marionet i et grumt spil, som ikke kan gennemskues eller beherskes, er »Mordet på en kinesisk bookmaker« naturligvis i slægt med den klassiske film noir (og i øvrigt også med Wim Wenders' vesttyske »Den amerikanske ven«). Den er en slags gangsterfilm, og som sådan har den sin ydre spæn-

John Cassavetes





Scene fra »Mordet på en kinesisk bookmaker«

ding og kontante dramatik – f.eks. i Cosmos korte og hektiske flugt efter mordet på kineseren viser instruktøren, at han udmærket kan skabe koncentreret fysisk spænding. Men den er dog først og fremmest en Cassavetes-film, ikke en pastiche på en traditionsrig genre og heller ikke en nostalgisk kopi, men en film, der i sin egen stil indkorporerer visse hæderkronede episke elementer for at nå frem til et resultat, der mere er en tilstandsbeskrivelse end et lineært forløb. Billedet er vigtigere end beretningen, og Cassavetes interesserer sig

alligevel stadig mere for personer end for struktur.

Også i andre henseender har »Mordet på en kinesisk bookmaker« større lighed med tidligere Cassavetes-film end med tidligere gangsterfilm. Det gælder dens abrupte klip midt i en begivenhed og dens billedudsnit, der får begivenhederne til at virke, som om de ikke udspillede sig til ære for kameraet, men som om kameraet sneg sig til at kigge med. Det giver undertiden en følelse af, at man betragter noget lidt ved siden af begivenhedernes egentlige centrum: skønt vi en stor del af tiden befinder os i en strip-

klub, ser vi næsten ingen strip-tease. Skønt vi overværer mordet på kineseren, ser vi ham ikke blive ramt og dø. Og i andre dramatiske scener, f.eks. når Cosmo får klø af én af gangsterne, eller når hans sorte veninde Rachel overfalder den lille stripper in spe, ser vi faktisk heller ikke, hvad der sker, men aner og gætter. Resultatet af disse klip og billedudsnit er en stærk fornemmelse af autenticitet – af, at kameraet studerer et stykke virkelighed.

Og det gælder handlingen, der så at sige er længere end selve filmen, som begynder og slutter midt i begivenhederne (som nævnt forlader vi ikke Cosmo som død, men som såret og *formodentlig* døende). Filmens udsnit af denne større handling er ikke en klassisk, velafrundet historie med eksposition, udvikling og kulmination, men mere som en rå luns skåret ud af virkeligheden, der jo som bekendt sjældent er velafrundet. Som Cassavetes' øvrige film gælder det også denne, at den ikke ræsonnerer, belærer eller konkluderer, i hvert tilfælde aldrig eksplicit. Filmene går tæt på begivenheder og personer, men ikke bagom, eller rettere: ikke ind i. Det må tilskueren selv gøre, for filmene viser nok vej, men åbner ikke den sidste dør for enden af vejen.

Problemet er, at i »Mordet på en kinesisk bookmaker« er denne stil mere *stil* end viderebefordrende demonstration af et bagvedliggende indhold. Den øgede ydre spænding, gangsterhistorien, formindsker den indre spænding, der har været så utrolig stærk i andre Cassavetes-film. Formelt spændende og provokerende er han stadig med de »forkerte« billeder og klip, men en ansats til tomgang og manér er begyndt at udhule originaliteten – som det også er tilfældet i hans følgende film, »Opening Night«, selv om denne stilistisk og i tonefaldet lægger sig tættere op ad tidligere Cassavetes-film, især »En kvinde under indflydelse«.

Indvendingerne mod »Mordet på en kinesisk bookmaker« er kun relative, for de er baseret på en sammenligning med de film, som i mine øjne stadig står som instruktørens væsentligste – »Faces«, »Ægtemænd« og »En kvinde under indflydelse«. Skubber man sammenligningsgrundlaget over til dagens filmudbud i al almindelighed, rager »Mordet på en kinesisk bookmaker« op med nogle af de kvaliteter, der kan fremhæves som en karakteristisk af John Cassavetes' produktion i det hele taget: nøgenheden, nærheden, det virkelighedstætte, uberegnelige og derfor spændende, som instruktøren opnår ved (tilsyneladende) ikke at pudse dialog og billedfølge af pænt og klart, men i stedet anvende et givetvis gennearbejdet præg af det spontane, improviserede og henkastede. Derved opstår noget, som ligner tilfældighed uden at være det, og som derved også ligner det, vi sædvanligvis kalder virkeligheden – og som vi jo oplever i brudstykkevis uoverskuelighed, ikke som klar kontinuitet. Det er en stil, der ikke stryger tilskuerens mangelighed med hårene, men som skærper agtpågivenheden.

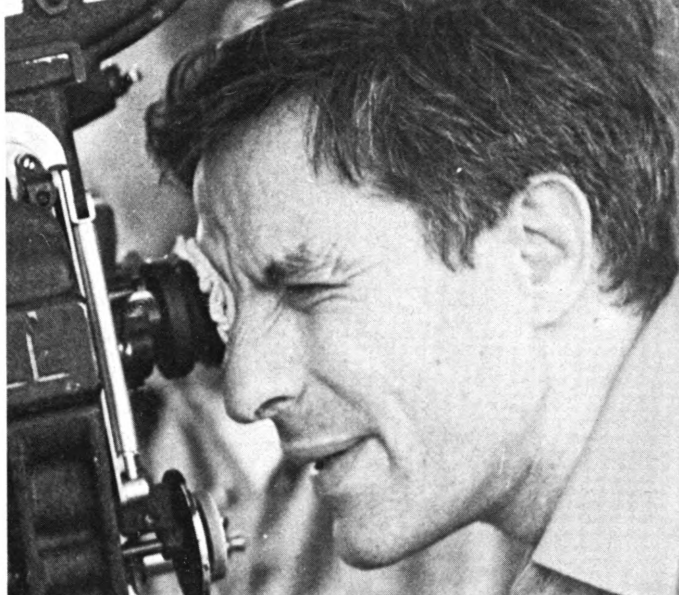
Cosmo Vitelli, som Ben Gazzara spiller nøgternt og præcist, er en mand, der efter sin ganske lille storhed og sit meget større fald netop midt i nederlaget antager en vis heroisk værdighed, som samtidig er offerets resignation. Heller ikke andre Cassavetes-personer lader sig bekvemt rubricere psykologisk og moralsk, og ingen af dem reflekterer intellektuelt over egen skæbne. Men Cosmo er en mere hermetisk figur end flertallet af dem, i højere grad en marionet og et symbol, fordi gangsterhistorien fører ham over i konkrete handlinger og væk fra de verbale konfrontationer, der i andre Cassavetes-film gør personerne så flertydigt nærværende. Han bevæger sig gennem en modig og ukonventionel film, der er rig på fortættede stemninger og ubesmykket miljøskildring i sanselige billeder, men som psykologisk savner intensiteten, desperationen og den sjælelige nøgenhed i de Cassavetes-film, der begyndte med »Skygger« i 1960.

John Cassavetes var allerede professionel skuespiller, da han instruktørdebuterede (og har lige siden beskrevet sig selv som professionel aktør, men amatørinstruktør, hvilket hans ikke-beundrere sikkert kan få en del morskab ud af). Han blev født i 1929 i New York som søn af græske immigranter, og i 1953 fuldførte han en skuespilleruddannelse på New York Academy of Dramatic Arts. Da han havde svært ved at få arbejde, åbnede han en workshop med eksperimenter i method-skuespilleri, og det var en improvisation fra denne workshop, som for møjsommeligt samenskrabede penge blev til »Skygger« – filmen, der til akkompagnement af Mingus-musik fortæller om tre sorte søskende, hvoraf den lyse søster antages for at være hvid og derfor løber ind i en uheldig kærlighedsaffære. Med sit fravær af traditionel episk struktur, sine tætte Manhattan-stemninger og sit improviserede præg fik »Skygger« folk til at tale om både neorealisme og cinema vérité, og på Venedig-festivalen fik filmen kritikernes pris.

Denne succes fik Paramount til at skrive kontrakt med den lovende unge instruktør, men Cassavetes' næste film, »Too Late Blues« i 1961, blev en fiasko hos både kritikere og publikum. Den havde Bobby Darin og Stella Stevens i hovedrollerne og blev beskrevet som en kommerciel udgave af »Skygger«. I 1963 fulgte »A Child is Waiting« med Judy Garland og Burt Lancaster, en halvdokumentarisk film om retarderede børn. Producenten Stanley Kramer klippede filmen om, så Cassavetes fralagde sig ansvaret for den efter hans mening for sentimentale endelige version, men anmelderne fandt dog gribende og provokerende øjeblikke i filmen.

Hermed sluttede Cassavetes' samarbejde med Paramount, og på nær den Universal-finansierede »Minnie og Moskowitz« har alle hans senere film været uafhængige produktioner, skabt ved slægtninge og venners økonomiske hjælp. Samtidig har Cassavetes jo selv tjent penge til

John Cassavetes



sine film ved at medvirke i andres, f.eks. »Det beskidte dusin«, »Rosemarys baby« og på det seneste Brian De Palmas gyser »Den hemmelige kraft«.

I sine egne få film – det drejer sig foruden de netop nævnte om »Faces«, »Ægtemænd«, »En kvinde under indflydelse«, »Mordet på en kinesisk bookmaker« og »Opening Night« – har John Cassavetes standhaftigt bevaret en stil, der er baseret på udtryksstyrken i skuespillernes præstationer, og som ikke interesserer sig for den velpolerede tekniske formulering. Han har ytret sin modvilje mod instruktøren som arbejdsgiver og sit krav om et fælles og ligeværdigt engagement hos alle implicerede i en film, og han har sagt, at han ikke begynder optagelsen af en scene, når projektørerne er klar, men når skuespillerne er det.

Derfor kommer Cassavetes' film aldrig til at ligne reklamefilm for shampoo eller cola. Det generer ham ikke, at billederne er overbelyste eller det modsatte, for det væsentlige er, at det altid opmærksomme og mobile kamera kommer så tæt som muligt på personerne og deres reaktioner. Scenerne bliver ofte lange, fordi deres emotionelle indhold gennemspilles ubønhørligt til den totale udtømming, men på trods af det improviserede præg er dialogen på forhånd nøje nedskrevet. Først under selve optagelsen lader Cassavetes skuespillerne digte med, og digter de veloplagt, slukker han ikke for kameraet.

Som nævnt falder »Minnie og Moskowitz« lidt uden for mønsteret, fordi dens temmelig utrolige romance mellem den velopdragne Gena Rowlands og hippien Seymour Casel er en Technicolor-komedie med happy end. Personernes på én gang selvcamouflerende og selvaflørende talestrøm, hele den hvileløse og agtpågivende stil, finder man også i denne film, men den blev brugt langt stærkere i »Ægtemænd« fra året før, 1970. Beretningen om de tre venner (Ben Gazzara, Peter Falk og John Cassavetes selv), der efter en jævnaldrende kammerats begravelse kaster sig ud i en vældig druktur og siden en hovedkuls rejse til London, fortæller meget om den snart midaldrende

amerikanske mellemklassemands dilemma mellem en aldrig helt overstået pubertet og en voksende frygt for alderdom og død. Bag de tre venners eskapader og frenetiske ordgyderi ulmer usikkerheden og drømmenes fallit, en modvillig og småpaukisk erkendelse, som ikke kan finde verbale udtryk, kun omsættes i blind handling. Spillet er fremragende, stilen er opslidende og fængslende i sin uslebne realisme.

Peter Falk er også ægtemand i »En kvinde under indflydelse« (1974), som sammen med »Skygger« er John Cassavetes' egen favoritfilm. Gena Rowlands er mageløs som hustruen med den vibrerende forskubbelse i den mentale balance, og filmen er endnu mere opslidende og endnu mere uafrystelig end »Ægtemænd«, fordi den skænselstøt blotlægger alle de små mekanismer i et ægteskab, hvor den ureflekterede kærlighed har bedre kår end den konstruktive forståelse. Peter Falks Nick er ingen ondartet mandschauvinist, men ligesom vennerne i »Ægtemænd« og Cosmo Vitelli i »Mordet på en kinesisk bookmaker« evner han ikke at analysere og formulere sin situation. Cassavetes' mænd har udpræget puerile og naive træk, mens kvindefigurerne rummer en kompleks uudgrundelighed – for de umodne mænd på én gang seksualobjekter og skabninger med en forvirrende sårbar styrke. Og selvfølgelig har »En kvinde under indflydelse« også et kønspolitisk perspektiv, fordi den handler om den hjemmegående mor og hustrus lod, ligesom »Ægtemænd« (jævnfør titlen) indirekte gør det samme – hvad der i øvrigt har fået selveste Betty Friedan til at kalde den for et mesterværk om kvindefrigørelse!

»Opening Night« har Gena Rowlands (privat gift med John Cassavetes) igen en stor hovedrolle af neurotisk karakter, denne gang som en teaterprimadonna, der i stigende grad føler sig usikker over for indholdet i det skuespil, som skal have premiere med hende som det feterede midtpunkt (og Cassavetes som hendes mandlige modspiller). Men som jeg husker filmen efter at have set den på Berlin-festivalen i foråret 1978, og som tidligere antydet i denne artikel, begynder de lange og udmar-

vende følelsesmæssige konfrontationer her at få et præg af gentagelser tæt på tomgang, de psykiske eruptioner og den hektiske stil får en privat karakter, som lugter af både mentalhygiejne, rutine og déjà vu – igen set i relation til Cassavetes' tidligere film. Har man ikke set »En kvinde under indflydelse«, vil »Opening Night« formodentlig fremstå som et bedre værk.

Måske gør erindringens efterrationalisering »Opening Night« uret, for John Cassavetes' film skal i udpræget grad opleves spontant, nok så meget med sanserne som med forstanden. Fornuftsbetonede fortolkninger kommer til kort over for film, hvis personer ikke ytrer sig intellektuelt, og som også selv er intuitivt funderede, ikke intellektuelt. Noget flot har Cassavetes udtalt, at »intellectual bullshit doesn't interest me«, men det er sandt, at han som kunstner hverken er pædagog, profet eller polemiker.



Scene fra »Faces«

Derfor kan hans historier som nævnt ikke været pænt afrundede og konkluderende. Forvirring og usikkerhed rumsterer i hans personer, hvis sindstilstand afspejler sig i kameraets nervøse vagtsomhed, og hvis påtrængende problemer instruktøren ikke føler nogen guddommelig almagt til at løse. Spørgsmålet er, om løsninger overhovedet findes i Cassavetes' fundamentalt pessimistiske univers, hvor den klaustrofobiske indelukkethed aldrig åbner sig mod andre amerikanske films befriende åbne vidder. Naturen findes ikke hos Cassavetes, rejsen mod nye mål heller ikke, for turen til London i »Ægtemænd« er jo kun en flugt, hvor den geografiske destination er helt underordnet.

I stedet udforsker Cassavetes menneskets indre geografi, som den lader sig aflæse på det landkort, der hedder tale og tavshed, det ubevogtede øjeblikks mimik og den spontane handling. Og det er derfor, jeg har gemt »Faces« fra 1968 til sidst. Den står

for mig som det mest konsekvente og rene udtryk for hans specielle stil og temperament, måske ikke en bedre film end »Ægtemænd« og »En kvinde under indflydelse«, men mere kompromisløs.

Det tog otte måneder at indspille »Faces«, og det tog fire år, inden filmen fik premiere i 1968, klippet ned til to timer fra en oprindelig version på seks timer – og så tog det yderligere ti år, inden filmen kom til Danmark. Den er sort-hvid og blæst op fra 16 mm, og den er det ekstreme udtryk for instruktørens optagethed af personer frem for struktur. Richard og Maria er midaldrende og velbjærgede, men deres ægteskab er stivnet i tomhed. Richard tilbringer en nat sammen med luderer Jeannie (Gena Rowlands), Maria tilbringer en nat sammen med Chet, der fremstår som en blanding af hippie og gigolo. Næste morgen forsøger

Maria selvmord, men reddes af Chet, som derpå flygter, da Richard vender hjem. Ægtefællerne er genforenede rent fysisk, men hvor befinder de sig mentalt?

Utvivlsomt stadig i den emotionelle isolation, som en konventionel og materialistisk livsform har placeret dem i, men som også er af mere eksistentiel karakter. Selv har Cassavetes beskrevet filmen som »et angreb på 1965-Amerikas middelklasse, et udtryk for afsky ved vort samfund i almindelighed«, men den går dybere end som så. Sociale strukturer er for Cassavetes ikke et abstrakt begreb, men konkretiseres i de individuelle relationer. Når han selv taler om afsky ved samfundet, kan man nok se dette samfund repræsenteret både i bookmaker-filmens gangstere og i kernefamilien i »En kvinde under indflydelse«. Men at sætte følelsernes forvildede flaksen i »Faces« på en social eller politisk formel ville være at indskrænke perspektivet. Hos Cassavetes' personer findes irrationelle beveggrunde, som man ikke kan diagnosticere som symptomer på classesamfundet

uden at forgrope filmenes – og menneskets – komplicerede psykologi.

Så man kan godt kalde »Faces« en film om det borgerlige ægteskabs fallit, og man kan også skubbe den fra sig – for filmen sætter uvilkårligt nogle elementære afværgemekanismer i funktion – som en studie i egocentriske neurotikeres kontaktbæsvær, men dermed bliver man bare ikke færdig med den. Hovedpersonernes lange naturlige samtaler, som det jagende håndholdte kamera ubluferdigt suger til sig, beretter med deres koketteri, konfrontationer og komediespil om mennesker, der søger mod hinanden og alligevel ikke tør åbne sig. Frem gennem de mange ord siver frustrationer og fortvivelse, håb om en ømhed, der trods alderen, og søgen efter en mindre sårbar identitet – alt sammen fortættet i ekstreme situationer, men næppe følelser, som middelklasse-materialister eller verbaldeliristiske neurotikere har eneret på.

»Faces« forklarer ikke disse følelser, men følger deres konkrete udtryk, deres ydre signaler, hvoraf mange snarest har til formål at skjule følelserne. I modsætning til »Mordet på en kinesisk bookmaker« giver filmen afkald på alt, hvad der pynter, forkorter og fornøjer. Dermed skal ikke antydes, at film i almindelighed bør tilstræbe en tilsvarende askese, men i »Faces« suger denne hensynsløse fremgangsmåde sin tilskuer ind i et stykke kantet og ubesmykket virkelighed med momenter af det forvirrende, det monotone og det slet og ret tabelige. Og bag alle personernes masker og attituder, bag en filmisk form, der spænder tålmodighed og nervesystem til bristepunktet, afdækkes en gribende sindslig nøgenhed, som gør filmen sitrende nærværende.

Når personerne på denne måde bliver til sjælelige landkort, foruroligende og mangetydige og uden forklarende fodnoter, hører John Cassavetes' film til de mest intense oplevelser, man kan få i en biograf. Stilens risici er indlysende – når den viser publikum venlighed med en tillempet dramatisk struktur af mere traditionel beskaffenhed, taber den i intensitet, og når den stædigt fortsættes upåvirket af andet end sig selv, kan der slides så hårdt på dens hudløse udtryksfuldhed, at det ikke bliver til at bære. Men det er stadig umuligt at forrestille sig en Cassavetes-film, der ikke appellerer til andet end høflig og distraet velvilje. Man kan tale om instruktørens slægtskab med neorealisme, med cinéma vérité og med tressernes amerikanske undergrundsfilm, f.eks. Shirley Clarke og Andy Warhol. Man kan betegne hans film som visuel kammermusik og ham selv som psykologisk topograf. Man kan nævne, at han ligesom John Updike gerne fortæller om mænd, der står midt i livsforløbet, midt på den sociale rangstige og midt i identitetsproblemer. Men det bliver alt sammen kun en indkredsning, en cirkel med uafmærket centrum, for ligesom sine personer nægter John Cassavetes at lade sig placere i kategoriseringsens skuffedarium. Han er faktisk unik.