



Orson Welles og de store mænd

Niels
Jensen

Kosmorama-essay

Joseph Conrads roman »Heart of Darkness« er aktualiseret af Francis Ford Coppolas film »Dommedag Nu«, der med rimelighed kan betragtes som en filmatisering af bogen, selvom denne foregår i forrige århundredes Afrika og filmen i halvfjerdsernes Vietnam. Coppola har villet fremmane den sidste store kolonikrig så totalt som det var ham muligt. Hans film skulle ikke være om noget. Den skulle selv være dette noget.

Nøjagtig den samme idé havde helt tilbage i tredivernes slutning Orson Welles, og det er ikke utænkeligt, at Coppola har været påvirket af Welles' forestillinger, for dele af det manuskript, han i sin tid udarbejdede har været tilgængeligt og findes på tryk i Film Comment november/december 1972. Hvad der blandt andet gjorde indtryk på Welles var Conrads optagethed af de skiftende synsvinklers æstetiske og filosofiske betydninger, hvilket Welles jo senere i »Citizen Kane« rendyrkede som kunstnerisk princip. Noget han naturligvis gjorde fordi det – som det også var tilfældet for Conrads vedkommende – stemte overens med livssynet iøvrigt. »Vi, forstod at livet ikke er egentligt berettende, men at det snarere består af en række indtryk«, sagde Conrads ven og medarbejder Ford Madox Ford og fortsatte: »Til gengæld måtte vi, hvis vi ville frembringe livsvirkninger, undlade at fortælle og i stedet frembringe – indtryk«. Man oplevede med andre ord sandheden som fler-

tydig, skiftende alt efter hvilket lys den blev set i. En impressionistisk holdning som benægter, at der findes nogen egentlig enhed bag alt det synlige. Sandheden er flygtig og kun flygtigheden er sand. Derfor er det også nødvendigt for os at fastholde blot en flig af den, at subjektivere den, at tale i *First Person Singular*.

Orson Welles ville begynde sin »Heart of Darkness« med billeder fra et fuglebur taget på den måde, at verden uden for tremmerne ses som en indespærret fugl må tænkes at gøre det. En stor mund bevæger sig derude og taler til fuglen. Beder den om at synge. Den vil ikke. Så kommer et gigantisk revolverløb ind gennem tremmerne, men da fuglen heller ikke bukker under for denne trussel brager et skud og blir til strålende farver på lærredet. Derpå tones over i en række nye subjektive indstillinger. Denne gang identificerer kameraet sig med en fange i dødscellen. Han – og det vil altså sige kameraet – træder ind i rummet med den elektriske stol. Går frem mod den. Ser ned på den. Vender sig og sætter sig. Ser frem på vidnerne og fængselsfolkene ved den modstående væg, indtil strømmen sluttet så billedet bliver blændende rødt og beskidt violet for til sidst at gå ned i sort, hvorpå Orson Welles' stemme høres off screen: »You're not going to see this picture – this picture is going to happen to you«.

Det mørkets hjerte Joseph Conrads roman er en rejse frem imod lader sig ikke uden videre bestemme. Titlen kan opfattes som en påstand om, at mørket faktisk har et hjerte – eller vildnisset en mening – som læseren undervejs gennem bogen – og junglen – vil lære at kende. Men den kan også betyde, at hjertets hemmelighed – dets kerne – er selve mørket. At rejsen ind i junglen intet vil røbe, fordi junglen intet har at røbe. Den inderste sandhed bliver da tomhedens.

Coppolas film er nær en sådan fortolkning. »Hvilken rædsel«, siger Oberst Kurtz inden han dør, og filmen slutter i et flammeorgie (som forestillingen i Palads simpelthen negliger ved at tænde lyset og åbne dørene mens det står på) af total ødelæggelse og total pragt. Blandt de, der har arbejdet med på filmens manuskript, finder man Michael Herr (se Kosmorama 143/144), som skrev sin bog »Dispatches« på oplevelser under Vietnamkrigen. Han fortæller blandt andet om en krigskorrespondentkollega, der fra et London forlag får tilbud om at lave en bog med titlen »Through with War«. Formålet skulle være én gang for alle at pille glamouren ud af krigen. Korrespondenten, der lå hårdt såret på hospitalet da han fik henvendelsen, kunne dårligt komme sig over den: »Take the glamour out of war! I mean how the bloody hell can you do that? ... It's like trying to take the glamour out of the Rolling Stones.«

Den inderste sandhed er for Coppola som for Herr, at krigen er betændt og blændende, destruktiv og dragende. Det er som bekendt muligt at længes mod hærværk og pludselig død. Men »Dommedag Nu« har naturligvis ikke bare villet konstatere dette. Den er ment som en besværgelse: »It was my thought that if the American Audience could look at the heart of what Vietnam was really like – what it looked like and felt like – then they would be only one small step away from putting it behind them«, skriver instruktøren.

Orson Welles' tanker med sit projekt lå ikke fjernt fra Coppolas. Blot var det ikke krigen men fascismen han ville mane frem for at få den manet i jorden. Derfor ville han også trække Oberst Kurtz meget længere frem end han er i »Dommedag Nu«. Kurtz er jo i det hele taget en rigtig Welles-figur. Overdimensioneret, magtsyg og fanget i en isolation, der i ligeså høj grad skyldes selvhad som misantropi.

En grundliggende oplevelse har for Orson Welles (født 1915), som for hele hans generation, været de store diktatorer Mussolini, Stalin, Hitler, og Oberst Kurtz var blot det første af hans mange magtmennesker, som han så i lyset af dem. Efter Kurtz kom Charles Foster Kane, Macbeth, Hank Quinlan i »Politets blinde Øje« og Mr. Clay fra »Den uødelige Historie«. I manuskriptet til »Heart of Darkness« refereres der ikke direkte til Hitler, men det er tydeligt, at det er ham Kurtz har i tankerne, når han siger: »There's a man now in Europe trying to do what I've done in the jungle. He will fail«.

I en ny bog, som er blandt de bedste om

Welles, gør forfatteren James Naremore imidlertid opmærksom på, at det ikke kun er magten der korrumpere hos Welles, og at det ikke i sidste ende alene er den som destruerer dem, der besidder den, men at de også ædes op indefra af en skyldfølelse, som altid har sit syge udspring i frustrerede og forvrængede seksuelle dispositioner. Således også i Welles' seneste film, som endnu ikke – efter mere end ti års arbejde – er færdig. Hovedpersonen er her filminstruktøren Jake Hannaford. Han spilles af John Huston og rollen har træk både af ham, af Welles og af nogle af Hollywoods store reaktionære skikkelser som Ford og Hawks. Ikke mindst den første af de to har jo betydet umådeligt for Welles. »John Ford was my teacher ... »Stagecoach« was my movietext book«. Den egentlige inspiration til filmen har imidlertid været Hemingway, og Welles selv siger, at der er tale om et »*attack on machoism*«. Samtlige nævnte modeller for Hannaford er jo Mandfolk med så stort et M, at det er oplagt for dybdepsykologien at opfatte deres selvforståelse som værn mod fortrængte homoseksuelle anlæg. Og det er da også netop sådan Hannaford er konstitueret. Han er en Don Juan som lægger an på sine skuespilleres veninder, men som på sine gamle dage viser stadig tydeligere tilbøjelighed for skuespillerne selv. Masken krakelerer. Den maskuline attitude har været et dække over dybere længsler. Homoseksualiteten er det der bestemmer ham på samme måde som ødipale længsler determinerer Charles Foster Kane og incestuøse Mr. Arkadin og impotens Mr. Clay.

Og det er så efter Naremorens mening Orson Welles egentlige tema. Den nemesis som rammer den maskuline psykologs hybris. »The Other Side of the Wind« foregår natten til den anden juli. Det var den dato på hvilken mandfolket over alle mandfolk Ernest Hemingway begik selvmord.

Fortælleteknisk følger instruktøren sit foretrukne mønster ved at begynde med slutningen og så gå tilbage i tiden og opsøge dens forudsætninger og forklaringer. Stilen synes så ekstremt anlagt som nogensinde. Kamerateksten er bestandigt mærkbar tilstede. Det skal blive en film gennemglødet af film. En celluloidstrimmel sammensat af alle mulige optagelsesmetoder og teknikker. 8 mm, 16 mm, 35 mm. Et Babel af filmiske muligheder om filmens Babel Hollywood, hvor intet står til troende og alt kan lade sig gøre. En kulisserverden hvor kunstneren blotter sig som den komediant, den svindler og den Don Juan han er.

Allerede i »F for Fake« fra 1973 gjorde Welles dette illusions- og illusionist-tema til det centrale, og den film er slet og ret en collage over det Welles'ke kunsthøj. Blandt mosaikkens mange brækker er fire bærende: Den eksotroverte kunstner Picasso, den introverte opfinder, eventyrer og pengemagnat Howard Hughes og to gølle vampyrer, som nærer sig af dem. Den ene er sensationsjournalisten Clifford Irving, den anden Elmyr de Hory, som har været den internationale kunstsvindels største talent. Alt har dette begavede menneske kunnet lave, blot ikke sit eget. Værsgo' –

her en Picasso og her en Matisse. Han dækker dem ned på blokken og smider dem på ilden. De er alt og intet værd. Umulige at skelne fra den ægte vare men rent falskneri.

Den unge Welles sagde om Charles Foster Kane, at han var halvt en idealist og halvt en svindler. De celebre folk i »F for Fake«, mener han, lever med den vanskelighed, at de ikke kan forblive sig selv. Hverken de eller andre vil give dem lov. »These mysterious heroes, who have done everything to become celebrities end by seeking anonymity«. Som Kane også gjorde det. Og som Kane er vore dages kunstnere og berømtedder halvt idealister, halvt svindlere. »Kunsten er den løgn som får os til at erkende sandheden«, sagde engang Picasso. Men hvad er så de Hory andet end et spejlbillede af den mand han forfalser? Og hvad med Irvings postulerede viden om Hughes virkelige liv, når Hughes i virkeligheden var blevet til ren fiktion. En slags Pirandello-skikkelse, der træder ud og ind af fantasien og som blir mere og mere fantastisk alt mens han selv blegner bort.

Og bag det hele er så naturligvis i sidste instans paradokset Welles selv. Kunstner og pseudobegivenhed i en og samme skikkelse. Manden der starter sin berømmelse med det store radiobedrag »Klodernes Kamp«, som sendte tusinder af forvildede amerikanere ud på vejene, og som er endt som en overvægtig og forvitret karrikatur af sig selv. Papnæse og maner. I Ingmar Bergmans »Ansigtet« omtaler en tryllekunstners hustru sit og mandens erhverv som »bedrageri, falske løfter, dobbelte bunde. Miserable, rådne løgne hele vejen igennem. Vi er de mest latterlige slyngler som findes«. Det kunne have været Welles, som selv siger: »I am just a poor slob trying to make movies«. Og han har ret fordi han vittetlig er *a poor slob* som sidder hen i et afdanket Hollywood med striber af strandede projekter og tomme whiskyflasker bag sig. Men han har også uret, fordi han netop ikke er en, der bare har prøvet. Han er jo den for hvem det er lykkedes. Han er den store magiker som har forvandlet filmen og ændret dens anseelse udadtil og selvfølelse indadtil i en sådan grad at dens muse omsider er blevet ligeværdig med de klassiske.

Såvel »F for Fake« som »The Other Side of the Wind« er nøglefilm. De er nøgler til forståelse af Welles kunsthøj og de er en slags nøgleromaner. I den sidste forestiller John Huston som nævnt både sig selv og Welles, og der er en ung tysk skuespiller som portrætter John Houseman. Der ud over dukker en række navne fra gamle Welles film op: Edmund O'Brien, Norman Foster, Mercedes McCambridge, Benny Rubin, Paul Stewart og Richard Wilson. Alle går de tilbage til Mercury-dagene som Welles selv gør det.

Mercury var et teater han oprettede i slutningen af trediverne, da de statsstøttede New Deal-scener blev lukket fordi, der var nogen som fandt dem både for røde og for sære. Han og John Houseman havde således sat Macbeth op i Woodoo-arrangement, og nu fortsatte de med »Julius Caesar« i moderne dragter og med overdimensionerede dekorationer af den slags, der skal komme til at

præge de senere film. Det var også Mercury-gruppen som med radioserien »First Person Singular« – hvis berømteste nummer selvfølgelig var »Klodernes Kamp« – skabte en slags subjektivt hørespil, der ligeledes peger frem mod en metode i filmene. Husker De begyndelsen på »The Magnificent Ambersons«? Og Welles formidabel stemme var næsten alt, hvad radioen behøvede for at suggerere sit publikum, hvilket han selv før nogen anden var opmærksom på, selvom det ikke er sin egen stemme men den subjektive metode i almindelighed, han taler om, når han siger: »When a fellow leans back in his chair and begins: 'Now this is what happened' – the listener feels that the narrator is taking him into his confidence; he begins to take personal interest in the outcome«.

Den subjektive indfaldsvinkel og dekorede stil kan altså spores helt tilbage til Mercury-dagene og længere endnu. Mens Welles altid politisk har været præget af Rooseveltts progressivisme, så har der dog aldrig været træk af New Deal i hans stil. For mens den var didaktisk og Brechtsk, har hans altid været idiosynkratisk, gotisk og ekspressionistisk. Han blev tidligt præget af de victorianske overtoner på sin ungdoms provinsscener og af det ekspressive irske teater, som han oplevede i sin karrieres begyndelse under et ophold i Dublin. Det passede ham da også godt, at hans studie i Hollywood blev RKO, hvor en række designere – heriblandt nogle af Disneys talentfuldeste medarbejdere – arbejdede med en form, der var en vidunderlig dekorativ blanding af kitch og idelisme, af satire og mysterium. En optimal ansporing for Welles' fantasi og en stil som han forstod at fylde med sin magiske og trods alle traditionsvæghæng gennemglødende modernistiske poesi.

Der er mange forklaringer på, hvorfor alliancen Orson Welles-Hollywood trods de oplagte forudsætninger alligevel blev uheldig, men ingen af dem forekommer tilfredsstillende. Nogle vil naturligvis mene at producenterne snæversyn er hele forklaringen, og det er det givetvis også et langt stykke af vejen. Men der er andre som mener, at Welles er således konstitueret, at han og filmen aldrig ville kunne finde lykken sammen. Film er penge, og derfor må film gøres færdige. Men netop dét er Welles' fobi. Han lider af færdiggørelsesangst. Derfor ser Howard Koch, der var manuskriptforfatter på nogle af Mercury-hørespillene i sine erindringer (Kosmorama, 14) ophøret af samarbejdet mellem Houseman og Welles som en tragedie. Houseman havde den nødvendige tomme på geniet.

Den sidste forklaring er dog ikke James Naremorens. Han hævder i det hele taget ingen og pukker end ikke på geniet. Men han mener, at Orson Welles' film i højere grad end andre amerikanske har formået at forblive ekscentriske, betydningsfulde og nye. Og Naremore sætter dem i en kulturel, politisk og artistisk sammenhæng som i høj grad øger sansen for dem også for den, der altid har følt deres inderste mørke hjerte tomt.

JAMES NAREMORE: THE MAGIC WORLD OF ORSON WELLES 339 s. Oxford University Press, 1978.