

Opgør med western-genrens mytologi

Kaare Schmidt analyserer og rehabiliterer Michael Ciminos »Heaven's Gate«, der ligner en western uden egentlig at være det

» ... ingen af os, der var med til at lave filmen, er i tvivl om, at vi har deltaget i et af de mest betydningsfulde filmprojekter i nyere tid.«

Sådan skrev fotografen Vilmos Zsigmond¹ i et forsvar for »Heaven's Gate« (i branchebladet »Millimeter«, januar 1981), da filmen efter en katastrofal premiere i november 1980 var blevet trukket ud af distribution. Filmens videre skæbne var da ukendt, men veteranen William Reynolds² (forfatter, instruktør, klipper), der oprindeligt kun var ansat til at klippe filmens prolog og epilog (optaget efter resten af filmen var færdig), og instruktøren Michael Cimino³ arbejdede dag og nat ved klippebordet. Ved premieren varede filmen 219 min., men makkerparret vendte tilbage til Ciminos oprindelige 5½ time lange film og begyndte forfra.

De kom ned på godt 2½ time til et nyt premiereforsøg i maj 1981 – og katastrofen gentog sig. United Artists kunne notere et umiddelbart tab på 99,9% af investeringen, der oprindeligt var på ca. 34 millioner dollars, men som med det nye salgsmestød kom op på ca. 42 millioner – over 300 millioner kr.

Publikum og kritikere var enige i afvisningen, og katastrofen – Apocalypse Next – prægede foråret i Hollywood, hvor alle filmfolk benyttede enhver lejlighed til at lægge afstand til extravaganzen.

Jean-Luc Godard på besøg i San Francisco fandt også filmen dårlig men angreb desuden anmelderne: »I interesserer Jer ikke for, hvad »Heaven's Gate« indeholder, kun for om den er genial eller en fiasko. Filmen viser, synes jeg, at Amerika ønsker at være himmelen og langt fra er det. Derfor er det årets mest interessante amerikanske film« (L.A. Times, 23.5.81). Kritikeren Pauline Kael svarede, at hun ikke kunne se det interessante i en 40 millioner dollars fiasko. Og det var kritikernes typiske holdning. »Hæv Titanic« (1980) havde f.eks. været en næsten lige så stor fiasko, som ingen bemærkede. Forskellen var, at ayatollah'en, som Cimino blev kaldt af sit filmhold, ikke havde prøvet at lave en publikumssucces men havde brugt penge som græs på at tilfredsstille egne ambitioner. Efter sin succes med »Deer Hunter« fik Cimino frie hænder af UA, der helt bevidst satsede på outsideren som Wunderkind – og endte med en enfant terrible.

Cimino fik skraldet i pressen, men UA gik ikke ram forbi. Chaplin, Fairbanks, Pickford og Griffiths gamle selskab blev solgt af Transamerica Corporation til konkurrenten MGM et par uger efter den korte versions premiere.

Jeg så filmen første gang til en særforestilling (hvor begge versioner blev vist), arrangeret af filmhistorikeren Arthur Knight, på University of Southern California i Los Angeles. UAs produktionschef Steven Bach, filmens øverste økonomiske ansvarlige, var mødt op. Han havde taget bestik af fiaskoen: filmen var elendig og Cimino sindssyg. Optagelser med hundredvis af statister var rask væk blevet taget om 30 gange, og Cimino krævede altid samtlige optagelser – i stedet for de sædvanlige 1-3 – fremkaldt. Han havde ikke haft noget egentligt manuskript, og havde realiseret alt, hvad der faldt ham ind undervejs. Han havde været totalt afvisende overfor indvendinger, og Bach fortalte, at filmens to premierer i virkeligheden var planlagt af selskabet for at få Cimino til fornuft. Da han ikke ville acceptere beklipping, havde man givet hans lange version premiere og kalkuleret med fiaskoen for at gennemtvinge en kortere version. Ganske udspekuleret (men givetvis løgn).

Opgør med western-mytologien

Bach forstod slet ikke, at man kunne synes om filmen, men da han hørte, at jeg kom fra Europa, lyste han op. Filmens redning ville blive Europa, for europæerne plejede jo at falde for sådan nogle mærkelige film af mærkelige genier. Sluttelig undrede han sig over, hvorfor han ikke selv var blevet fyret. Det blev han en uge efter.

»Heaven's Gate« er filmhistoriens dyreste publikumsfiasko, en handlingssfilm uden *story*, en film om det vilde vesten uden at være en western. I sig selv en skandale, en eksperimentalfilm og et mesterværk på linie med Griffiths »Intolerance«, Stroheims »Greed« og Welles' »Familien Amberson«. Tilføjelsen af prolog og epilog skulle fjerne ethvert indtryk af western (og det lykkes), og nedklipningen skulle gøre filmen mere traditionel. De alt for lange scener (som »Deer Hunter« blev rost for) er blevet beskåret for at gøre persontegningen klarere. Det er ikke opnået, hvilket er til filmens fordel. Det er nemlig ikke lykkedes at ødelægge dens ori-

ginalitet og særpræg, og nedklipningen har til gengæld fjernet en masse overflødig – bl.a. voldsexcesser.

Filmene foregår i western-mytologiens landskab i Wyoming (der endda kaldes »the Cowboy State«). Det var her Butch Cassidy og venner holdt til, og der var her Custer bekæmpede indianerne. Handlingen går på konfrontationen mellem kvægbaroner og fattige *settlers*, mellem professionelle lejermordere og en idealistisk helt, der tøver men til sidst hjælper de små. Det kunne beskrive »Shane – den tavse rytter« (1953) og hele gruppen af westerns om kampen mellem kvægbaroner og småbønder.

I westernfilmen fremstår kampen mellem indvandrere og indianere som historien om USAs rødder – kultivering af vildniset. Indvandrerne er dog altid hvide angelsaksiske protestanter (WASP), så western'en er egentlig mytologiseringen af disses historiske ret til landet. I det perspektiv drejer »Shane« & Co. sig om den retfærdige indbyrdes fordeling af landet mellem WASP-amerikanere, småfolk og magnater.

Andre rødder er blevet hevet frem og dramatiseret de sidste tyve år (specielt de sorte), og det har givetvis været en af grundene til westerngenrens nedtur. Jo mere andre grupper kommer frem, des mere virker western'ens myteunivers forældet eller reaktionært. Genren har forsøgt at følge udviklingen ved at pille glorien af mytens helte, i TV's udviklingssagaer, med ironisk distance som i »Butch Cassidy & the Kid«, med voldsrealisme som hos Peckinpah, med hverdagsrealisme som i »Will Penny«. Man har endda forsøgt at holde med indianerne (f.eks. »Soldier Blue«) eller bringe sorte ind (f.eks. »Skalpejægerne«). Lige meget hjalp det. For at overholde genrens rammer må man acceptere den skabelsesmyte, som er genrens væsen. Ellers må man lave noget helt andet.

Det er det, »Heaven's Gate« gør. Den handler om det vilde vesten, men den er ikke en western. Lighederne er kun på overfladen, myten mangler. Kvægbaronerne er en del af WASP-overklassen, der også består af hæren, guvernøren og magtcentret »back east«, fra universiteterne til præsidenten selv⁴. Småkårsfolkene er ikke engang blevet bønder. De er de virkelig fattige indvandrere fra Central- og Øst-europa, dem, der kom for sent til inddragningen af nyt land mod vest.



Myten er altså ude, fordi det er en helt anden historie, der berettes. En historie om nationens dannelse godt nok, men om nogle andre rødder, der ikke skabte en have af vildnisset men som blev bombet ned i bunden af klassesamfundet. Det er en grim historie, uden heroisme og uden den fundamentale optimisme, der ligger i den amerikanske fremskridtstro: fremad, videre, bare deruda'.

Denne optimisme findes i selve den amerikanske films hævdvundne fortælleform, hvor temaer fremstilles alene gennem personernes handlinger. Det er essensen af den amerikanske story-film. En god film er en film med en god story, og en god story er nogle klart definerede personer, hvis handlinger udgør begivenhederne. Menneskesynet er individualistisk (filosofisk kan det sammenlignes med eksistentialismen), og i fiktion er handlingsmennesker en styrke, når det drejer sig om få menneskers indbyrdes handlinger (f.eks. en kærlighedshistorie) eller når de kan udtrykke en enkel konflikt (f.eks. mellem godt og ondt, der er western'ens – udtrykt med den hvidklædte helt og den sortklædte skurk, som i »Shane«). Men det er ikke velegnet overfor mere abstrakte strukturer (navne som Ejenstøj, Dreyer og Buñuel turde illustrere forskellen).

Forløb og personer

»Heaven's Gate« drejer sig (bl.a.) om mere abstrakte strukturer. Og den er ikke fortalt som en story-film (hvilket må være den væsentligste grund til dens fiasko i USA). Hovedpersonernes handlinger og skæbne udtrykker ikke filmens handling, sådan som det netop er pointen i »Shane« eller – for at tage en historisk skildring – »Borte med blæsten«. Hvad var Sydens undergang i den sidstnævnte uden Scarlett O'Hara? Hovedpersonen i »Heaven's Gate« hverken repræsenterer eller eksemplificerer noget i de historiske begivenheder, filmens skildrer. Han er vidnet, der som jeg-fortæller samler beretningen og som hovedperson har sine personlige oplevelser, der udgør en fortælling i fortællingen.

Forløbet er opdelt i tre dele, adskilt af tekster med sted- og tidsangivelse: »Harvard College, Cambridge, Massachusetts, 1870«, »Wyoming, 20 years later«, og »Newport, Rhode Island, 1903«. 1. del (prolog), der varer ca. 15 minutter, viser universitetets afslutningsfest, 2. del omhandler kampen mellem immigranter og kvægejerere, og 3. del (epilog), der varer ca. 5. minutter, viser den ældede og bitre hovedperson, der mindes (flash-back) kampens efterspil, hvor hans elskede myrdes ved deres bryllup.

I 2. delen indgår beretningen om hovedpersonerne som en fortælling i fortællingen. De udgør et univers for sig selv, de tilhører ingen af de to kæmpende grupper, og de har derfor muligheden for både at vælge side og vælge helt at holde sig udenfor (rejse væk). Det er deres valg, der tematiseres, et valg der kun har konsekvens for dem selv, da konflikten under alle omstændigheder ruller.

Studiekammeraterne James og Irvine mødes tyve år efter dimissionen som hhv.

lokal sherif og rig druksut i Wyoming, hvor de rige kvægejerere planlægger et angreb med en lejhær på de fattige immigranter. James har ansvaret for lov og orden i et område, hvor de fattige må stjæle fra de rige for at overleve, og hvor de rige nu vil tage loven i egne hænder. Hans nærmeste venner er Jim Bridges, ejeren af immigranternes forlystelsesetablissement »Heaven's Gate«, og kvægejerernes lejemorner Nate Champion, med hvem han konkurrerer om bordelejereren Ella Watsons gunst. Bridges vælger aktivt at støtte immigranterne, Ella gør det samme, og vælger også Nate, der er den eneste, som forsøger at »kultivere vildnisset« (fine tæpper i bjælkehytten udenfor immigranternes mudderby). Nate skifter side i konflikten og dræbes som hævnakt af kvægejerne. Immigranterne går til modangreb, men den uorganiserede masse står foran nederlag, da James i mellemtiden har truffet sit valg og kommer til hjælp.

Alle – udover Irvine – kommer til det moralsk rigtige valg, men de går alle under i de begivenheder, som deres valg ingen indflydelse får på, kampen mellem de to grupper. Forbindelsen til dette næste lag i fortællingen går over James' rolle som lovens håndhæver.

James er den, der advarer immigranterne. Han prøver at få hæren til at lægge sig imellem, han afviser at støtte kvægejerne, men han afholder sig også fra aktivt engagement på immigranternes side. Loven er neutral. Men da Ella voldtages af nogle lejesoldater, skyder han dem og giver dem nogle ord med på vejen: »Det tragiske er, at I formelt havde loven med Jer, men det har I netop smidt væk«. Ved en senere konfrontation siger kvægejerernes leder Frank Canton: »Du blev ansat til at opretholde loven. Vi er loven« – og han henviser til at kvægejerne støttes hele vejen op til præsidenten. James svarer »Skråt op« – og »også skråt op med præsidenten«. »Loven« får nok et grundskud, da en officer i lejhæren viser immigranterne sin bare røv i foragt. Opgivende og ironisk kommenterer James: »Og den mand er en af præsidentens venner!« Han er ved at lede immigranterne til sejr, da hæren – der som ordenshåndhæver ligesom han selv holdt sig »neutral«, da kvægejerne så ud til at skulle vinde – rykker ind og redder lejhæren.

Immigranterne har tabt. James' indsats gjorde ingen forskel, men han har mistet nogle illusioner om loven og retfærdigheden. Baggrunden for disse illusioner fremgår af filmens prolog.

James og Irvine er af »god« (rig) familie og universitetsuddannede. De er opfostret med den unge nations idealer, hvortil hører de uddannedes – og dermed overklassens – rolle i »the education of a nation«, som universitetets rektor slår på i sin afslutningstale. Nationens idealer skal nu realiseres i ekspansionen mod vest. Og overklassen skal sikre sig sin fortsat ledende position. Irvine følger sin klasses slagte vej, men da kvægejerne vil sætte voldelig magt ind, bliver afstanden til idealerne for stor. Han kommer med indvendinger men har forlængst søgt trøst i flasken og beskriver sig selvmedlidende som offer for sin klasse. Han omkom-

mer i det afsluttende slag uden helt at forstå, hvad han er indgået i. Idealerne er kommet til kort overfor realiteterne, fordi de er to sider af samme sag. Det er forskellen på herskerklassens ideologiske og konkrete magtudfoldelse, hvor den ene blot udskiftes med den anden, når der er behov for det.

Kampen mellem kvægejerere og immigranter i Wyoming illustrerer det. Men denne isolerede hændelse får først eksemplets magt i kraft af filmens andet tidsperspektiv, de 33 år fra prologens til epilogens situation. Det sker på to måder. Den ene er filmens forhold til de historiske fakta, og den anden er filmens fortællestruktur.

Historisk periode

Filmens hovedafsnit omhandler en autentisk begivenhed i 1890'ernes Wyoming Territory, »the Johnson county War«. Perioden er rekonstrueret fra hele byer til de mindste detaljer i de støvede interiører, og også billedopbygning og farvetoner er inspireret af billeder fra tiden. Men kun perioden er rekonstrueret, ikke begivenhederne. F.eks. er personerne autentiske, men ikke deres handlinger.

Der er ikke tale om en historisk rekonstruktion men om et tidsbillede, hvis autenticitet tjener det omvendte formål, nemlig at fremhæve en mere almen problematik. Filmen begynder i Øst kort efter borgerkrigen, med dennes baggrund i feudalsamfundet i Syd og det begyndende industri- og masse-samfund i Nord. Tilsvarende udspiller 2. del sig i Vest kort efter at områdets indianerkrige er forbi. Tid og sted har altså indirekte angivet to af de blodigste opgør i nationens dannelse. Forud for filmens 3. del ligger så opgøret med de fattige immigranter. Magt-anvendelse er ikke undtagelsen men reglen, og immigranternes undertrykkelse er blot et af de mindre omtalte eksempler.

Filmen benytter en historisk hændelse og nogle historiske antydninger til at tegne et billede af en nation i splid med sig selv – og hvor lov og orden ikke er et spørgsmål om idealer og retfærdighed men alene om den stærkes ret. Tematisk er det billede ikke særlig almindeligt, men heller ikke nødvendigvis særlig genialt. Det originale ligger i fortælleformen. Den giver for det første tematikken perspektiv, og for det andet giver den historie- og samfundstolkningen *kunstnerisk* udtryk. På det rent tematiske plan kan man jo indvende, at indholdet lige så vel kunne udtrykkes i en faglitterær bog eller et debatindlæg (eller en anmeldelse). Forskellen er, at kunstværket skal kunne formidle en oplevelse (vi kan skelne mellem den umiddelbare oplevelse af virkeligheden, den kunstnerisk strukturerede oplevelse og den sagligt strukturerede forklaring som tre væsensforskellige måder at opnå erfaringer på). Oplevelsen skabes i fortælleformen, der både er kunstens egenart (fiktionen) og det enkelte kunstværks egenart.

Til højre: Sammenstuvet som kvæg ankommer emigranterne med håb om bedre forhold – for siden at erfare, at de lokale kvægbarner har erklæret dem krig som uønskede



Den nævnte historiske skildring giver en karakteristisk af en samfundsstruktur, på et abstrakt plan. De mennesker, der befolker samfundet er på én gang del af denne struktur og enkeltindivider. Det kommer til udtryk i forskellen på hoved- og bipersoner. Kun for hovedpersonernes vedkommende tematiseres det frie valg. Derved er de udskilt som enkeltindivider i forhold til bipersonerne, der ikke gives muligheden for et frit valg. Bipersonerne indgår på forhånd i en bestemt klasse (filmens terminologi), og de er set som udtryk for deres klasse. Filmen bruger to lange sekvenser på at beskrive hhv. kvægejernes og immigranternes ikke-frie valg (kvægejernes møde, hvor aktionen besluttes, og immigranternes møde efter meddelelsen om truslen). For begge parter gælder at de kun kan vælge mellem at give op uden kamp eller at kæmpe. De kan ikke vælge at holde sig udenfor, sådan som hovedpersonerne kan. De er på forhånd del af en samfundsstruktur, som de derfor ikke kan vælge – og dermed er de udtryk for den.

Beskrivelsen af samfundet som bestående af antagonistiske klasser er ikke noget, der tematiseres i særlig høj grad. Selv om det også fremgår af handlingen. Det er blot noget, der konstateres – det ligger i filmens struktur. Derimod tematiseres forskellen på klasserne. De rige, der må sætte livet ind (eller købe en hær til det) på at bevare magt og ejendom, og de fattige, der må sætte livet ind på blot at bevare livet. Sympatien er naturligvis på de fattiges, på tabernes side. Men udover det afstår filmen fra at »holde med« nogen af parterne. Filmen ser ikke nogen løsning i at den ene part vinder, altså heller ikke om de fattige vandt (Cimino er således ikke ude i et marxistisk ærinde, som nogle anmeldere har påstået). Filmen ser faktisk slet ikke nogen løsning, pessimismen er total. Det fremgår af filmens overordnede cirkelstruktur og heri samspillet mellem James som hovedperson (helt) og jeg-fortæller (vidne).

Cirkelbevægelsen findes både i forløbet og i tre scener, der sammenfatter forløbet i en nøddeskal. De to første scener er dansescener, der udtrykker livsudfoldelsen og det kollektive samvær hos hhv. rige og fattige, mens den tredje er en dødedans, sammenstødet mellem de to grupper. I den første danses der vals til »An der schönen blauen Donau« i ring om det traditionelle træ i universitetets gård ved afslutningsfesten (prologen). James er i sit es og vinder den afsluttende kamp om at komme op i træet. I den anden scene danser immigranterne i ring på rulle-skøjter til centraleuropæisk folkemusik i Heaven's Gate. James står udenfor, og danser derefter sin private dans med Ella. I den tredje scene er lejetroppe (som i *Custer's Last stand* og de traditionelle vogntogsforter) i centrum, som immigranterne i ring udenom kæmper sig ind imod, til de stoppes af hæren. Fra integreret del af overklassen, over tøvende placering udenfor underklassen, kommer James ridende ind i slaget og tilslutter sig underklassen.

Han ændrer slagets gang og står som enkeltindivid som filmens helt. Men han ændrer ikke slagets udfald – selv helte gør ingen

forskel. Scenen slutter med et nærbillede af hans ansigt præget af opgiveness, og det danner overgangen til epilogen. Han har dermed fået vidnets overgribende rolle, og hans samlede historie giver filmen dens cirkelforløb.

Man aner allerede uråd, da filmens første bemærkning rammer James i løb på vej til afslutningshøjtideligheden: »Atter for sent på den, James?!« Og overgangen fra 1. til 2.

Prologens valse-scene er optaget med fem kameraer, der i ensartet hastighed følger de dansendes cirkelbevægelse. I klipningen veksles der mellem kameraernes udsnit i valsens rytme, som markeres visuelt af parrenes rykvise cirkelbevægelse



del etableres med ham som jeg-fortæller på lydsiden: »Alle drog mod vest, også jeg. Jeg troede, jeg kunne yde noget væsentligt – men mit liv blev anderledes«.

Nærbilledet af hans ansigt ved overgangen til epilogen bekræfter hans udsagn. I epilogen er han, 33 år efter prologens optimistiske idealer, tilbage hvor han startede. På sin rigmandsyacht i Newport befinder han sig lige syd for Harvard i netop den overklasse-rolle som jurauddannelsen havde udset ham til. Idealerne, valget og kampen gjorde ikke engang en forskel for ham personligt. Han blev akkurat som Irvine »et offer for sin klasse« (eller snarere for sit samfund), med den forskel at han forstår det og derfor kan berette om det.

Filmens struktur omkring James som helt og vidne gør tragedien og pessimismen fuldstændig. Som helt er han den eneste, der kan ændre begivenhedernes gang, om ikke andet så for sig selv. Men som vidne (fortæller) kender han udfaldet på forhånd og rører det i starten. Denne struktur gør classesamfundet til skurken og enkeltindividet til hel-

ten – men en helt, der ikke levnes nogen chancer.

Stil og modus

Filmens konklusion er, at den højt besungne individuelle frihed er et positivt ideal uden bund i virkelighedens realiteter. I højere grad end i handlingen udtrykkes det ved at sætte to fortælleformer op mod hinanden, hvor individ-story'en simpelt hen opløses i en kollektiv-episk form. I en story-film afgøres sekvensernes rækkefølge af personernes handlinger, så en situation leder direkte over i den næste. Det medfører naturligvis også et klart logisk tidsforløb. I »Heaven's Gate« er personerne ikke begrundet individuelt og psykologisk – lige så lidt som den

historiske udvikling begrundes i sociale årsager og virkninger. Og selv om handlingen foregår inden for nogle få dage (i hovedafsnittet), så er der intet gjort for at klargøre dette tidsforløb. Det kunne være uger, måneder, år. Effekten er oplevelsen af at være fanget i nogle forrygende begivenheders malstrøm – samme oplevelse, som personerne har. Men det er altså ikke den klassiske identifikation med personerne, der giver den »fælles« oplevelse. Tilskuerens oplevelse er skabt i filmens helt originale struktur, stil og modus.

Enhver rimeligt god film har en bestemt tone, der angiver en holdning eller en indfaldsvinkel til stoffet. En sådan *oplevelsesmodus* (eller stemningsleje: f.eks. for gysere er det uhygge) er det fortælle-mæssigt vanskeligste og det oplevelsesmæssigt lettest tilgængelige element. Det er også det vanskeligste at beskrive, fordi det er relativt u håndgribeligt og forudsætter gennemgang af alle lag i fortællingen. Men når filmen opleves i biografen (5) er det dens stemninger, som styrer os ind på handling og tema-

tik. Det gælder også »Heaven's Gate«, blot i langt højere grad end det tidligere er set.

Med filmsprogets stadige forfinelse følger fortælletræk, der overflødiggør tidligere tiders omstændelige forklaringer (ind og ud ad døre etc.). Det giver bl.a. muligheden for at erstatte den fortløbende fortælling med et forløb af sidestillede situationer, bundet sammen f.eks. i en modus. Det er denne fortælle teknik, »Heaven's Gate« udvikler til perfektion.

Opsplitningen i enkelt situationer er en teknik, som har karakteriseret Robert Altman (og delvis John Cassavetes') film op gennem 70'erne, og flere aktuelle film kan tyde på, at den slår igennem i 80'erne (f.eks. »Lykken er lige om hjørnet«, »Melvin & Howard«). De enkelte sekvenser (situationer) fungerer her som næsten afsluttede helheder, hvor det er situationernes stemning eller pointer, der afgør sekvensernes rækkefølge og helhedens indhold, i højere grad end det, der egentlig foregår. I »Heaven's Gate« følger sekvenserne sig til en række næsten uafhængige fortællinger, der afbrydes og genoptages uden umiddelbart at se ud til at gribe ind i hinanden. To af de væsentligste af disse fortællinger har jeg næsten ikke berørt i gennemgangen – fordi de næsten ingen betydning har for forløbet. Filmen bruger en meget stor del af sin tid på at beskrive de to klassers forskellige kultur, særlig immigranternes (jfr. titlen). Beretningen om deres usle dagligliv, fællesskab i fest (rulle-skøjtedansen), modsætninger i krise (borgermødet) og nederlag i kamp (slaget) dominerer handlingen. Men kun pointerne i sekvenserne har betydning for forløbet. Til gengæld motiverer deres fortælling filmens stil (se nedenfor).

Den anden fortælling gælder James' og Ellas kærlighed. Den lever gennem hele filmen men får først tematiske pointer ved voldtægten og i epilogen. Hvert af deres møder udgør en selvstændig, romantisk-erotisk situation, hvor de logisk nok for det meste er alene. Men dermed vises også en isoleret individualitet, som de omgivende klasser (tematisk) hhv. de omgivende scener med kollektiv udfoldelse (fortælle mæssigt) må bryde ind over og udslette. Denne stemning af noget dødsdømt ligger over alle kærlighedsscenerne, og den sammenfattes en poetisk morgen, hvor James forærer Ella hendes ønskedrøm, en gig. Nærbilledet af hendes hengivne ansigt giver andre informationer end hendes hengivenhed. Det viser James' oplevelse og dermed hans minde (han er jo fortælleren, der husker tilbage). Den romantiske stemning opløses i nostalgi, der opløses i tragik: hun skal dø. Det er disse stemningsskift – eller tilstedeværelsen af flere stemninger over hinanden – der fører kærligheden og de øvrige historier sammen i en helhed.

Ovennævnte Altman opnår (efter min mening) kun en afbalanceret helhed i »McCabe & Mrs. Miller« (71), der i øvrigt er en inspirationskilde for »Heaven's Gate«. Denne helhed blev bl.a. skabt gennem billedstilen. Fotografen Vilmos Zsigmond brugte kraftige filtre, så alt virkede som set gennem duggede briller. En lignende distance har han op-

nået i »Heaven's Gate«, hvor alting dog står skarpt (ingen filtre) men kontrastsvagt. Indendørs er benyttet lys fra vinduer, stearinlys og petroleumslamper, der giver et rødbrunt, varmt præg. Udendørs er ofte fotograferet i skumringen, der ligeledes giver et dæmpet, men blåligt, koldt lys. Disse stilelementer støtter stemningsopbygningen. Den konsekvent lave kontrast, forstærket af støv og røg i aldrig før sete mængder, bidrager både til realismen i tidsbilledet og til den overgribende episke bredde, hvor filmens enkeltdele bringes sammen i en romantisk, næsten nostalgisk stemning af en forgangen tid. Billedstilen opløser de forskellige lag i hinanden, og resultatet er en bittersød tone af forspilte muligheder. Denne tone leder så igen over i det nærmest deterministiske præg af tragik, som udspringer af cirkelstrukturens stadigt gentagne varsel om nederlag og undergang.

Som i en musik-klassicismisk rondo følger struktur, stil og modus sig visuelt sammen i en harmonisk helhed. Ciminos overrumplende indsats ligger i udviklingen af den form, som ikke alene gør hans komplicerede og fascinerende beretning mulig, men også gør den til et overvældende symfonisk billedligt af usædvanlig skønhed. Som kunstværk er den enestående; som Amerika-billede er den 80'ernes svar på »En nations fødsel« og »Borte med blæsten«, filmhistoriens to største publikumssuccesser. Hvorfor er den så blevet filmhistoriens største økonomiske fiasko?

Seriøsitet og pessimismen er muligheder, hvor især det sidstnævnte godt kan være vanskeligt at sluge for et amerikansk publikum. Men en anden mulighed er værre. »Heaven's Gate« indeholder fortælle mæssige kvaliteter, der sjældent har set sin lige, men den kommer ud på et tidspunkt, hvor amerikansk film synes at koncentrere sig om rabalderfilm for teenagere og visuelt bovlamme debatfilm for voksne. Danner typiske TV-film som »Kramer vs. Kramer« og »Ordinary People« skole, så sættes en billedtradition over styr til fordel for den europæiske diskussionsfilm. »Heaven's Gate« har både muligheden for at pege fremad og for at komme til at pege bagud. Til trods for – eller i kraft af – sin originalitet er den funderet i Hollywood.

PS: I øvrigt er det fristende at sammenligne beretningen om James med Ciminos rolle i kulturindustrien Hollywood. Cimino har næppe været profetisk mht. »Heaven's Gate«s skæbne, men han har set sig selv som geniet, eneren over alle, der netop er symbolen på den individuelle frihed. Geniets typiske lod er undergang/underkastelse i den amerikanske filmverden (jfr. Griffith, Stroheim, Welles), og Cimino har tydeligvis selvbevidsthed nok til at se sig selv i det perspektiv. Ciminos futile kamp er følgelig Ciminos egen – han står i nederlaget som den, der har gennemskuet og kan fortælle om det.

NOTER:

1. Vilmos Zsigmond er en af USA's mest estimerede fotografer. Han har bl.a. stået for visuelt spændende film som »McCabe & Mrs. Miller«, »Enhjørningen« (72) og »Det lange farvel« (73) – alle af Robert Altman – »Udflugt med døden« (72 – John

Boorman), »Orlov til midnat« (74 – Mark Rydell), »Sugarland Express« (73), »Nærkontakt af 3. grad« (77) – begge Steven Spielberg – »Besættelse« (76), »Døden sletter alle spor« (81) – begge Brian De Palma.

2. William Reynolds har bl.a. klippet »Star!« (68), »Hello Dolly« (69), »Det store, hvide håb« (70), »Godfather« (72), »Sidste stik« (73) og »Skillevejen« (77).

3. Michael Cimino er medforfatter til »Verdens sidste have« (72) og har instrueret »Thunderbolt« (74) og »Deer Hunter« (78).

4. Denne magtstruktur er emne for en del amerikansk samfundsforskning. Arthur Selwyn Miller sammenfatter magtsystemet erhvervsliv, universiteter og regering som en »trojka« i bogen »The Modern Corporate State« (76).

5. A propos Peter Schepelerns artikel om film på TV i Kos nr. 154: blandt det, der har været ved at overleve TV er stemningslejer, fordi mange film kalkulerer det med store mørke rum i deres stemningsskaben.

HEAVEN'S GATE

Heaven's Gate. USA 1980. **P-selskab:** Partisan Productions. For United Artists. **P:** Joann Carelli. **P-samordnere:** Nanette Sigert, Lynda Karjola. **P-ledere:** Denis O'Dell, Charles Okun, Bob Grand, Peter Price. **Instr/Manus:** Michael Cimino. **Instr-ass:** Michael Grillo, Brian Cook, Michael Stevenson, Terry Needham, Dennis Capps, Richard Graves. **Stunt-instr:** Buddy Van Horn. **Foto:** Vilmos Zsigmond. **Kamera:** Jan Kiesser, Paul Pollard, Joseph Steuben, Laxio Regos, Ray De La Motte, Herb Lightman, Kelvin Pike, Doug Digoia, Jeff Gershman, John Harris, Paul Gilbert. **Klip:** Tom Rolf, William Reynolds, Lisa Druchman, Gerald Greenberg. **Ark:** Tambi Larsen, Spencer Deverill, Maurice Fowler. **Dekor:** Jim Berkey, Josie Mac-Avin. **Kost:** Allen Highfill, Laurie Riley, Sandy Berke. **Musik:** David Mansfield. **Anden musik:** »An der schönen blauen Donau« af Richard Strauss Jr., med New York Philharmonic Orchestra, dir. af Leonard Bernstein; »Mamou Two Step« af Doug Kershaw. **Tone:** James J. Klinger, Richard W. Adams, Tom McCarthy, Darin Knight, Buzz Knudsen, Don MacDougall, Chris Jenkins. **Sp-E:** Paul Stewart, Ken Pepiot, Stan Parks, Sam Price, Jim Camomile, Kevin Quibell. **Medv:** Kris Kristofferson (James Averil), Christopher Walken (Nathan D. Champion), John Hurt (William C. Irvine), Sam Waterston (Frank Canton), Brad Dourif (Mr. Eggleston), Isabelle Huppert (Ella Watson), Joseph Cotten (Reverend doctor), Jeff Bridges (John H. Bridges), Ronnie Hawkins (Wolcott), Paul Koslo (Borgmester Lezak), Geoffrey Lewis (Pelsjæger), Richard Masur (Cully), Roseanne Vela (Smuk pige), Mary C. Wright (Nell), Nicholas Woodson (Lille mand), Stefan Scherby (Stor mand), Waldmar Kalinowski (Fotograf), Terry O'Quinn (Kaptajn Minardi), John Conley (Morrison), Margaret Benczak (Mrs. Eggleston), James Knobloch (Kopestonsky), Erika Petersen (Mrs. Kopestonsky), Robin Barthelet (Mrs. Lezak), Tom Noonan (Jake), Marat Yusim (Russisk handelsmand), Aivars Smits (Michael Kovach), Gordana Rashovich (Mrs. Kovach), Jarlath Conroy (Lejesoldat i nyt tøj), Allen Keller (Dudley), Caroline Kava (Stafka), Mady Kaplan (Kathia), Anna Levine (Lille Dot), Pat Hodges (Jessie), Mickey Rourke (Nick Ray), Kevin McClarnon (Arapaho Brown), Kai Wulff (Tysk handelsmand), Steve Majstorovic (Tjekkoslavisk handelsmand), Gabriel Walsh (Zindels kortormand), Norton Buffalo (Menig), Jack Blessing (Emigrant), Jerry Sullivan (Wyomings Guvernør), Jerry McGee, Cleve Dupin, Stephen Bruton, Sean Hopper, David Mansfield, T-Bone Burnett (Heaven's Gate-orkester), David Cass (Lejesoldat med moustache), Paul D'Amato (Lejesoldat med skæg), Peter Osusky (Peter), Ivan Kormanik (Ivan), Michael Christensen (Jonglør), Anatoly Davydov (Bulgarsk emigrant), Nina Gaidarova (Hans kone), Wally McCleskey (Chicken fighter), Gary »Buzz« Vezane (Cantons livvagt), H. P. Everts (Wolcotts livvagt), Bruce Morgan (Lejesoldat), Bobby Fabel (Harvardmand), Judi Trot (Irvines veninde). **Længde:** 149 min., 4100 m. **Opindeligt længde:** 205 min. **Udl:** United Artists. **Censur:** Hvid. **Prem:** 14-10-81 – Grand.