

ZANUCKS SKRIVERKARLE

Ganske vittig er til gengæld János Kovácsis »Cha-cha-cha« om unge mennesker på en danseskole i begyndelsen af 1960'erne. Den er intet stort kunstværk, men har en næsten Milos Forman'sk lethed, charme og psykologisk præcision i skildringen af de halvvoxsne, der mest tænker på sex, og af deres generthed og forsøg på at skjule den. Filmen ser humoristisk på sine personer uden at udlevere dem, og den er en sympatisk, underholdende bagatel.

Det samme kan man dårligt sige om »Hundens nattesang« (»A kutya éji dala«) af Gábor Bódy, kendt for den surrealistiske kolos »Narcissus og Psyche« fra 1980. Hans nye film er 2½ times ulideligt prætentios uforståelighed, hvori bl.a. indgår en falsk præst, en astronom, som også er punk-sanger, sten, der uforklarligt hopper hen ad jorden, indslag af flimrende amatørsmalfilm og et par mystiske dødsfald. Det skal vel være symbolsk, kan hænde freudiansk, men er ganske enkelt ikke til at bære.



Unge piger på danseskole i János Kovácsis charmerende bagatel »Cha-cha-cha«

Det er tilværelsen heller ikke i Béla Tarrs »Præfabrikerede mennesker« (»Panelkapsolat«), en sort-hvid film om et ægteskabs krise og opløsning. Ligesom Tarrs tidligere »Outsiden« er også denne film konsekvent i sin hyperrealisme – den tid, et skænderi eller et grådanfald varer i virkeligheden, varer det også i filmen – og den er næsten udelukkende holdt i nære og halvnære statiske billeder. Resultatet er en pseudo-dokumentarisme, som selvfølgelig er meget virkelighedstro, men unægteligt også en gevaldig udfordring til tilskuerens tålmodighed.

Alt i alt kan man således dårligt påstå, at det vrimlede med stærke kunstneriske oplevelser i dette års ungarske filmudbud. Men det skal retfærdigvis tilføjes, at der i denne omgang heller ikke var nye film af så gode instruktører som István Szabó, Pál Gábor, Zoltán Fábri og Péter Gothár, så måske kan festivalen i Budapest mest rimeligt karakteriseres som en art kreativ parentes.

DARRYL F. ZANUCK var uden tvivl en af filmhistoriens største producere. Hans tid på Fox fra 1933 til 1956 gjorde dette foretagende til et af de bedst virkende i den amerikanske filmindustri. Mens selskaber som Warner Bros og Metro grundede deres magt og herlighed på stjernernes glans, satte de man hos det star-fattige Fox på manuskriptet. Her var det historien, det gjaldt. Derfor blev story-conferencerne nerven i arbejdet. Leder og absolut dominerende kraft var Zanuck selv. »Don't say yes until I've stopped talking«. Med ildhu, opfindsomhed, energi og formidabel gestikulation opførte han sine ideer for forsamlingen, hvori nogle af filmbyens bedste skriverkarle fandt sig. En af dem var Nunnally Johnson, hvis karriere gennemgås i en ny biografi af Tom Stempel fra ungdomsårene ved Saturday Evening Post over stillingen som husforfatter hos Fox og senere også som instruktør frem til forsøget på at blive selvstændig, efter at Zanuck og dermed gløden har forladt det gamle firma. Johnsons virke som instruktør og selvstændig producer var det mindst vellykkede af, hvad han gjorde. Også mindre godt end Stempel giver indtryk af. Hans bog lider, som så mange af disse års filmbiografier, af for ringe distance til stoffet. Materialet er grundigt researched men for ukritisk i vurderingerne.

Det gjaldt for Fox' medarbejdere i det hele taget, at de havde deres baggrund i det landlige USA. Forfatteren Lamar Trotti, instruktørerne John Ford, Henry Hathaway og Johnsons yndlingsmakker Henry King, Zanuck selv – alle stammede de fra lillebyens Amerika. Nunnally Johnson bragte for sit vedkommende det provinsielle menneskesyn og livsforståelse med sig uden reservationer. Han viser så at sige aldrig blik for intolerancen eller den landlige selvgodhed og er til hver en tid mere beslægtet med Norman Rockwell end med Edgar Lee Masters. Men når det er sagt, må det samtidig understreges, at han var en umådelig alsidig skribent, leveringsdygtig over et vidt felt: Fra Grapes of Wrath og The Southener over Woman in the Window, The Moon is Down og The Man in the Grey Flannel Suit til The Dirty Dozen.

Nunnally Johnson var blandt Zanucks skriverkarle Primus Inter Pares. Således betegnes han i alt fald af kollegaen Philip Dunne i dennes selvbiografi Take Two. Dunne var i øvrigt en undtagelse fra reglen om rustik herkomst for Fox-folk. Hans baggrund er det intellektuelle og liberale vestkystmiljø. Faderen havde været ven med begge Roosevelter, både Teddy og FDR, og »I had been born and bred to liberal politics myself«, skriver Dunne. En arv der førte ham ind i fagforeningsarbejde for Screen Writers Guild og til aktiv deltagelse i Adlai Stevensons (mislykkede) præsidentkampagner. Det er dog ikke den intellektuelle liberalismen, der præger Philip Dunes filmforfattervirksomhed. Mest pris har han fået for omarbejdelsen af Richard Llewellyns roman How Green Was My Valley, som John Ford iscenesatte, men denne minearbejderversion af lillebyfilmen var nu ikke typisk for Dunne og kunne akkurat lige så godt have været skrevet af Johnson. Dunes speciale var – i modsætning til Johnson, der ikke er på hjemmebane her – det store lærred. Epics, blockbusters, bredt og broget: Stanley and Livingstone, The Rains Came, David and Bathsheba, The Robe, Prince of Players, The Agony and the Ecstasy (om Michelangelo)...

Fermt og sikkert professionelt dygtigt, men også Hollywood når det er værst. Overraskende nok er *Take Two* imidlertid mere personlig og holdningspræget end de fleste memoarer fra stedet. Der er tale om en velgjort indføring i vilkårene kunstnerisk, økonomisk og politisk for en forfatter i amerikansk films guldalder. Dunne har erfaringer fra alle tre felter og meninger derom, som han beredvilligt deler ud af.

Kunstnerisk er der for ham ingen tvivl om, at en films kvalitet begynder med manuskriptet. I et kapitel, der bør læses af de mange herhjemme, som netop i disse år interesserer sig så konkret for manuskriptskrivningens håndværk, opregner han, hvad der for ham synes det absolut nødvendige. Gælder det romanarbejder, har han f.eks. fire bud: 1) Vær trofast mod bogens essens. 2) Vær trofast mod forlæggets stil. 3) Lad figurene fortælle historien. 4) Udvælg med den yderste omhu de nødvendige scener, der som oftest er færre, end du tror.

Jeg vil dog nok mene, at der med vægt kan opponeres mod Dunnes krav. Nogle af romanfilmatiseringernes mest vellykkede resultater er lavet i polimik mod det givne forlæg. Dunne har i øvrigt selv en gang arbejdet på den måde. Det var, da han skulle bearbejde den amurøse bestseller *Amber Forever* Amber. Den forekom ham så tåbelig, at den eneste mulighed var at parodiere den. Men der er lodigere eksempler. Nunnally Johnsons og John Fords *Grapes of Wrath* er *ikke* Steinbecks *Grapes of Wrath*. Og Bunuels *Robinson Crusoe* er en brændende indvending mod Daniel Defoes civilisationsoptimisme. På det hjemlige plan bør nævnes Knud Leif Thomsens *Løgneren*, der i høj grad fortolkede skolelæreren Johannes Vigs skæbne i andre baner end Martin A. Hansen. Men det modsatte er altså Philip Dunnes overordnede erfaring. Som det er hans erfaring, at den succesrige filmforfatter når videst ved

Svaret er naturligvis, hvis alle omsvøb får lov at falde, og det får de hos Dunne, at man har solgt sig til mammon.

Men der var andre problematiske omstændigheder ved at være Hollywoodskribent i disse år end de kunstneriske og økonomiske. Der var de politiske. Kompromisløsninger har vel altid været filmbyens løsning på intrikate spørgsmål om ikke andet så af kassehensyn. Men nu er ikke engang det længere målestokken for, hvad man kan og ikke kan. Nu spørges der ikke mere: Hvad er godt for filmen? Nu spørges der: Hvad er passende i forhold til pressionsgrupperne? Ensretningen sætter ind i efterkrigsårene. Philip Dunne er den, der tidligst mærker det. Før nogen anden indkaldes han for komiteen til undersøgelse af uamerikansk virksomhed. En betydelig del af memoarerne er viet politiske betragtninger. Men ikke kun retrospektivt, i nok så høj grad over gældende forhold. Dunne beklager sig over ikke langt tidligere, end det var tilfældet, at have indset farerne ved den amerikanske korstogsmentalitet, der fik sine mest tragiske konsekvenser i Vietnam. En anden ting, han ser som en aktuell fare for det amerikanske demokrati, er modviljen mod at stemme, den politiske træghed, og tilbøjeligheden til at tænke i *De og Vi*. »Jeg kender ingen større trussel mod den individuelle frihed end denne sondren mellem folket på den ene side og regeringen på den anden«, konkluderer han. Problemet turde være relevant også for en dansk læser, nu det stunder til vinteren 1983/84.

Niels Jensen

KRIMINALFILM

FRA GRIFFITH TIL GODFATHER

ALFRED HITCHCOCK skelnede mellem mysteries og suspensestories. De første mystificerer publikum og får det til at spekulere. Hvem mon gjorde det? De andre satser på sindsbevægelsen såvel på lærred som i sal. Mystery-historien overrumpler og forskrækker undervejs. Suspense-historien involverer. Det er forskellen mellem det at fare tilbage i stolen, når der pludselig falder et lig ud af klædeskabet, og så det at blive klæbet til den, fordi man ved, at liget er der inde bag den polerede dør.

Også forfatteren Carlos Clarence arbejder med to hovedtyper, når det gælder film om forbrydelse. Der er, siger han, de kriminalfilm, hvor personerne hele tiden repræsenterer mere end sig selv. Hvor de opleves som repræsentanter for kriminalitetens eller lovens begreber. Film af denne karakter er udadvendte. De er sociologisk orienterede. I modsætning til dem står de esoteriske kriminalfilm, suspensehistorierne, hvor samfundet med dets politiske og sociale realiteter ikke er indført. Her bevæger man sig i privatsfæren og møder udelukkende en heraf betinget vold. Disse film er psykologisk funderede. Thrillers kalder englænderne dem, mens franskmændene taler om film noirs. Og det er nok den franske betegnelse, der bedst signalerer, hvad der er tale om. Nemlig en type af film, hvor det altid er nat, og hvor ensomhed og angst er det givne vilkår.

Clarence holder kategorierne ude fra hinanden og følger omhyggeligt deres udvikling – historisk, sociologisk og æstetisk – fra Griffith til *Godfather* og videre frem. Men han henfalder ikke til pedantisk etiketteren og kalder slet og ret sin ypperlige bog for »Crime Movies«.



Darryl F. Zanuck (t.v.) sammen med instruktøren Robert Parrish

ikke at stræbe efter originalitet. En holdning der uomgængeligt har sin pris. Forfatteren fortæller om sin kollega Isabel Lennart, der i løbet af sin lange karriere forvandlede mange middelmådige historier til ypperlige filmmanuskripter. En dag ræsonnerede hun over for Dunne over det beklagelige i, at det skulle være så: »We're both of us better writers than the guys who wrote the material we're adapting. Why do we have to start with someone else's idea? Why can't we create something that's original with us from start to finish?«

Andre end amerikanerne har lavet gangsterfilm, men denne underafdeling af kriminalfilmens genre er amerikansk. Clarence ser hverken disse film som voldsanimerende faktorer eller som det modsatte. Han tror m.a.o. heller ikke på dem som et kompensatorisk udslip for latente forbryderiske tilbøjeligheder i det moderne samfund. For ham er gangsterfilmen hverken mere eller mindre end et sikkert udtryk for amerikanernes vekslende holdning til fænomenet kriminalitet. Også derfor er det primært den og ikke thrilleren, han interesserer sig for og skriver mest inspireret om.

Da den første gangsterfilmcyklus begyndte at rulle ved indgangen til trediverne, så man med bestyrtelse på foreteelsen. Will Hays' censurkomité opstillede snart regler for, hvad der *ikke* måtte vises på lærredet. Et påfund der, som så mange andre af dem, Hays fremkom med, paradoksalt nok skulle vise sig særdeles frugtbart. Reglementerne tvang filmfolket til at bruge omskrivninger, ellipser og stiliseringer. Inden for de afsatte rammer fandt en genre sin form. Senere blev i øvrigt de borgerlige dyders magtfulde repræsentanter og beskyttere mere velvillige over for forbryderfilmene. Man opdagede, at der her var noget, som kunne bruges. J. Edgar Hoover, FBI's chef, forstod, at hvis filmen kunne romantisere gangsterlivet, kunne den gøre det samme for lovens håndhævere. Det var blot at flytte på betoningerne inden for de fastlagte spilleregler. Mens gangsterfilmen således traditionelt ser kvinden som en destruktiv kraft, på samme tid den der ægger, og den der kastrer, så bliver hun i politifilmene til det lidende offer. Hoover ville, at G-men historierne skulle indgyde den forestilling i amerikanerne, at samfundet var alvorligt truet af bander og psykopatiske dræbere, og at alene et handlekraftigt politikorps stod mellem disse og den almindelige borger.

At den almindelige borger næppe opfattede situationen så drastisk, er en anden sag. Alligevel blev filmene om kriminalitetens forskellige former umådelig populære i tredive- og sirsens Amerika, som den er det igen i vore dage. Robert Warshow så i sin tid i sit klassiske essay »The Gangster As a Tragic Hero« genrens succes som et resultat af modstridende følelser i den amerikanske folkesjæl. Gangsteren er mennesket opfyldt og bestemt af ukontrolleret energi. Han kan kun acceptere verden, hvis han står på toppen af den. Han vil være somebody up there. Og det er jo en borgerlig leveregel, ikke mindst i USA. Bliv til noget! Kom frem i verden! Den der kommer det, kommer dog samtidig let til at forsynde sig mod

de dyder, der kræver af dig, at du skal være din næstes nabo og din broders vogter og ikke lade dig drive af begær eller lokke af magtens sødme. Konflikten er almen og uundgåelig. Den slider i enhver god dreng, der vil noget. Men netop derfor bliver filmene så velkomne. For det første antyder de, at alle er korrupte, og at det, det gælder om, er at klare sig. Altså identificerer vi os med gangsteren på hans vej mod toppen. Senere kommer den nedtur, han trods alt har fortjent, og til sidst får han sin straf. Han – ikke vi.

Clarence er enig i Warshows fortolkning og ser derfor »The Whole Town's Talking« fra 1935 som den optimale gangsterfilm. Der er tale om en komedie skrevet af Jo Swerling efter en roman af (den netop afdøde) W. R. Burnett, som også skrev »Little Caesar«. Det var vist tanken, at Capra skulle have instrueret, men det blev nu Ford, som drejede historiens temperament bort fra det varmt småfolkssentimentale over i det excentriske og fandenivoldske. Om det nu var rimeligt i forhold til manuskriptet eller ej – og det var det næppe – så elskede folk denne film om en pæn, lille kontormand i Edward G. Robinsons skikkelse, der bliver forvekslet med en frygtet og berygtet forbryder. Det var dengang, at landets kendteste folk ifølge Gallup var filmstjerner og gangstere. Begge i lige høj grad hinsides den almindelige mands horisont og netop derfor også genstand for allehånde længsler og drømme. Tænk at blive som halvguderne fra Chicago og Hollywood! I »The Whole Town's Talking« sker det så om end kun for en tid. Til gengæld er trøsten, filmen leverer, så meget mere husvalende. Den lille mand er selv gloriøs. Også på ham venter i sofiten Jean Arthur!

Det var Columbia, som producerede denne forvekslingskomedie. Harry Cohns selskab. Og Cohn havde med sine tætte forbindelser til Chicagos underverden kendskab til filmens emnekreds. Måske derfor var den uden egentlig provokation. En elskværdig spøg. Mens selskaber som Metro, Fox, Warner og Paramount i disse år måtte betale store afgifter til Mafia-repræsentanter for at undgå de omkostningskatastrofale strejker, var Columbia af en eller anden grund fredet.

At Hollywood igennem årene har været tyranniseret, ikke blot af dydens vogtere men også af forbrydelsens agenter, er en uomtvistelig kendsgerning, og selvfølgelig har det smittet af på filmenes holdning til fænomenet organiseret kriminalitet. Ben Hecht fortæller i sine erindringer »A Child of the Century«, hvorledes Capones agenter dukkede op for at kontrollere hans manuskript til »Scarface«. De synes at have godtaget det. I moderne tid er »Godfather« det store eksempel. Om også den har været under lup vides ikke, men Mafiaen kan næppe være utilfreds. En gylden film i en dvælende, gennemkomponeret stil. Billeder af dæmpede ceremonier mellem mænd i dunkle værelser. Portrættet af filmproducenten Jack Woltz er i øvrigt bygget over Harry Cohn. Liderlig, selvovervurderende og smalsporet er han her, i modsætning til den vise og moderate mafioso Don Corleone. Fredsstifter i en blodig verden. Carlos Clarence gennemskuer så aldeles Coppolas film. Den største forbryderidealiserings af dem alle! En film for Vietnam- og Watergate-generationerne. De der mistede troen på, at anstændighed findes. De der så, at forbrydelsen er universel, og at dens repræsentanter forefindes i alle cirkler. Et mistrøstigt folk, som filmen imidlertid beroliger ved at sige: Overlad blot forbryderne til sig selv. De vil ikke nogen noget ondt, og griber de efter magten, griber de kun efter den hos dem, der allerede har for meget af den. »Kan man«, spørger Clarence, »overhovedet tænke sig en kraftigere fortæller for sameksistens med forbryderverdenen end »The Godfather«? Findes der mon nogen film, som i så høj grad slår sig til tåls med tingenes tilstand som denne?«

Niels Jensen

Edward G. Robinson i »Little Caesar«

