

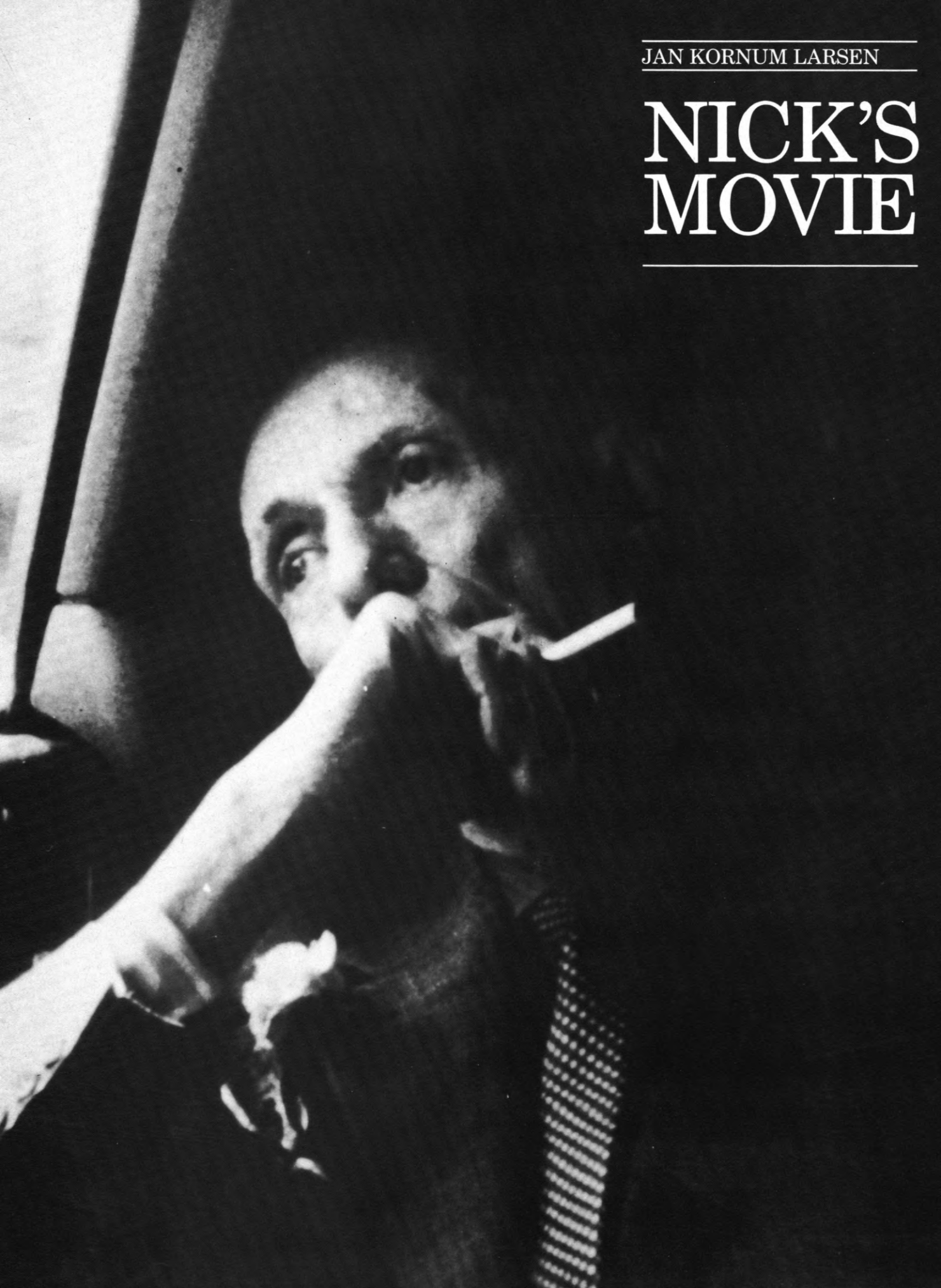
---

JAN KORNUM LARSEN

---

# NICK'S MOVIE

---



Nicholas Ray (f.1911) er først og fremmest kendt for James Dean-filmen »Rebel Without a Cause«, der fandt genklang hos en bølge af vrede unge mænd i midten af halvtredserne. Myten om James Dean som ungdommelig rebel blev næret af hans død på vejen til Salinas, da han skulle se hvor hurtigt hans nye Porsche kunne køre. At han døde kun fire dage før filmens premiere var naturligvis heller ikke uden betydning. James Dean var kendt som en meget besværlig herre og Nicholas Ray er utallige gange blevet spurgt hvordan det overhovedet lykkedes ham at kapre Dean til sin film. Et af svarene – sandsynligvis det sidste – lyder: »James Dean left Hollywood, promising never to come back again. So I got on a plane a few hours later and found out where he was living – in a fifth floor walk-up. And we became friends. And by the time it was time for me to leave, I had fifteen pages of script. I said, »Jimmy, this is all I have, besides what we talked about. And I can't promise you much more except that they will never call you a road company Marlon Brando again«. And he said, »Do you know anything that's good for crabs?« I said, »Yeah, lie on the beach, pour some alcohol over your pubics, and put some sand on top of the alcohol and let them kill each other by throwing rocks at each other.« I said, »No, go on back in there and buy some Cuprex.« And he said, »Oh, I just need some time, time to think. Yeah, I'll make the film with you, but don't tell those bastards back there.« That's the only contract we had. Later on they got into the forty page contracts. That's the way that went.«

Om det virkelig er gået sådan til, da det lykkedes Nicholas Ray at overtale Dean til at medvirke i hans film, skal jeg ikke kunne sige. Jeg tvivler på om Ray var helt klar over det efterhånden. Men det er en god historie og essensen af det hele, at James Dean og Nicholas Ray var meget gode venner, er et uimodsigeligt faktum. I det interview hvorfra ovennævnte historie stammer, siger Ray også: »I think that John Ford is one of the few fine poets of American cinema. He's also an enormous liar. And I may share that with him.«

Nicholas Ray, løgner og poet.

Lad os foreløbig holde os til fakta.

---

## Fakta om Nicholas Ray

---

Nicholas Ray førte en omskiftelig tilværelse. Han studerede hos den berømte arkitekt Frank Lloyd Wright, men det varede kun et par måneder. Så blev de uvenner og Ray rejste til Mexico. Senere opholdt han sig en periode i New York, hvor han arbejdede som skuespiller i en progressiv teatergruppe. Det var også her han fik smag for *method-acting*, især takket være en næsten jævnaldrende instruktør ved navn Elia Kazan. Sidst i trediverne rejste han rundt i Amerika som ansat i en statslig organisation, der skulle hjælpe fattige landmænd økonomisk og kulturelt. Det var på sidstnævnte område Ray kom ind. Han organiserede teatergrupper blandt fattige farmere og det var meningen, at de igennem dokumentarspill skulle få øjnene op for deres egen situation og virkelighed.

Da Amerika kom med i Anden Verdenskrig, blev Ray ansat som producent ved propagandaradioen »Voice of America«, hvor han fik så meget smag for at instruere, at han, da han

forlod radiostationen i 1944, fartede frem og tilbage imellem New York og Hollywood og instruerede radiospil og musicals. Mange af de opgaver han fik, kunne han takke sit venskab med producenten John Houseman for. Det var også Houseman, der i 1947 sørgede for Rays debut som filminstruktør med »They Live by Night«. Sammen havde de allerede i 1945 skrevet treatment til filmen, der bygger på Edward Andersons depressionstids roman »Thieves Like Us«. Romanen er iøvrigt senere blevet filmatiseret af Robert Altman under samme titel. På grund af visse radikale ændringer i produktionsselskabet RKO's ledelsesstruktur – legendariske Howard Hughes købte aktiemajoriteten – blev »They Live by Night« først udsendt i 1949. I mellemtiden nåede Ray at lave »A Woman's Secret« (1948) med Maureen O'Hara, »Knock on Any Door« med Humphrey Bogart for Bogarts eget Santana Productions og »Born to Be Bad« med Joan Fontaine og Robert Ryan. I 1949 instruerede Ray endnu en Santana produktion med Bogart og Gloria Grahame: »In a Lonely Place«.

Rays tilknytning til Howard Hughes og RKO resulterede i yderligere tre film: »On Dangerous Ground« (1950) med Robert Ryan og Ida Lupino, »Flying Leathernecks« (1951) med John Wayne og endelig »The Lusty Men« (1952) med Susan Hayward og Robert Mitchum. Dermed var det slut med sort-hvide film og slut med RKO for Rays vedkommende.

---

## Først samarbejdsvillig, siden oprørsk

---

Indtil 1951 var Nicholas Ray en i instruktørmæssig henseende yderst samarbejdsvillig og pålidelig person. Så samarbejdsvillig og pålidelig, at Howard Hughes fik ham til at bearbejde og optage supplerende scener til et antal film, som Hughes fandt for ringe til at udsende som de var. Det drejede sig blandt andet om to film af von Sternberg: »Macao« og »Jet Pilot«.

I 1951 begyndte så Rays oprørske periode. McCarthys hysteriske heksejagt havde ophidset Ray så meget, at han erklærede, at han fra nu af ville betragte sig som honorært medlem af McCarthys *sorte liste*. Intet tyder på at man skulle have overvejet at sætte Ray på en sådan liste, men hans demonstration var ganske modig i en tid hvor medløberne var mange. Måske en smule til Rays fortrydelse fik hans provokation ingen syndelige konsekvenser. Han fik tilbudt at lave en film for Republic Films, der stod og havde meget brug for en succes til selskabets slumrende stjerne Joan Crawford. Det fik man. Ray tog til Spanien og optog »Johnny Guitar« (1953). Han glemte dog ikke helt sin vrede over McCarthy. Der er i filmen adskillige udfald mod denne monstrøse moralist.

McCarthy æraens beklumrede stemning og TV's voksende udbredelse midt i halvtredserne førte Hollywood ind i en nedgangsperiode og man ledte med lys og lygte efter en type film, der kunne få folk til atter at gå i biografen. I betragtning af at de fleste renfærdige mcarthyister kom fra forældregenerationen, hvor forsigtighed var den største dyd, kan det ikke forbløffe, at sønnerne og døtrene af disse middelklasse-puritanere følte sig tiltrukket af film, der drejede sig om ungdommelig oprørskhed. Instruktørerne Elia Kazan og Nicholas Ray, method acting samt skuespillerne Marlon Brando og James Dean var grundpillerne i den ny retning. »Rebel Without a Cause« fik bølgen til at rulle og var højdepunktet i Rays karriere.

Nicholas Ray beskæftede sig fortsat med outsiders i de otte år og otte film, som hans Hollywood-karriere endnu varede. Og han lavede fortsat gode film, blandt andre »Wind Across the Everglades« (1958) og »Party Girl« (1958). Hans sidste film i Hollywood var superproduktionen »55 Days at Peking«

---

Til venstre en afkræftet Nicholas Ray i en scene fra »Nick's Movie«, der gør virkelighed til fiktion og omvendt

---

(1962). Ray kunne imidlertid ikke gøre filmen færdig, resten af hans liv kneb det faktisk med at få gjort ting færdige, han brød sammen og producenterne måtte få second unit instruktøren Andrew Marton til at færdiggøre filmen. Ray forlod Hollywood og drog til Europa, hvor han opholdt sig i seks år. Han havde i disse år et utal af ideer og projekter, men ingen af dem blev til noget, hvilket skyldes, at Ray udover et vaklende helbred også drak lidt for meget. Blandt de mere stabile af hans projekter var en film om den franske poet Rimbaud, som man glimrende kan forstå at Ray følte sig tiltrukket af. Symbolisten Rimbaud (1854-1891) skrev de digte, der gjorde ham berømt, som teenager. I 1873 holdt han totalt op med at skrive og tilbragte de sidste atten år af sit liv med at rejse rundt i verden som handelsmand. Ray må have lidt under, at hans filmkarriere kun kom til at vare femten år. Endvidere må det besynderlige venskab imellem Rimbaud og den lidt ældre digter Verlaine have tiltrukket Ray, der i så mange af sine film skildrede lidelsesfyldte venskaber.

Man ville let kunne fortolke Ray som et lidt tragisk offer for Hollywoods hårde miljø. Mindst ligeså belastende var dog nok den heltedyrkelse, som Ray blev genstand for fra folkene omkring tidsskriftet Cahiers du Cinéma side. Auteur-politikerne Rivette og Rohmer tøvede ikke med at udnævne Ray til sin generations væsentligste amerikanske instruktør. Cahiers folkenes idolisering af Ray, Fuller, Hawks etc. har naturligvis åbnet øjnene for ting, man ellers ikke ville have lagt mærke til. Det er imidlertid betegnende, at det lykkedes Rivette, Rohmer, Doniol-Valcroze, Truffaut og Godard at lægge så meget af deres egne personligheder i de amerikanske helte. Der var nærmest tale om at man brugte de amerikanske instruktører som en slags filmkunstens trojanske heste. Heltedyrkelse på dette plan var ihvertfald fremmed for Rays menneskeopfattelse. Han skrev engang i sin dagbog: »The hero should not be written better than you or I. You must recognize him as a fellow human. Then, under special circumstances, he becomes better than I.«

---

## Løgneren og poeten

---

For Ray ville perioden siden hans afsked med Hollywood i 1962 sikkert have formet sig som en rejse ud i større og større glemsel, hvis ikke Wim Wenders i 1977 havde opsøgt ham på hans *SoHo loft* – det mystiske rum der på samme tid var filmstudie, kollektiv og bolig for Nicholas Ray i de sidste år af hans liv. Wenders ville have Ray til at spille en lille rolle i »Der amerikanische Freund«. Der skete imidlertid, som det gerne sker når Wim Wenders laver film, noget uventet. De blev meget gode venner og Rays rolle endte med at blive betydeligt større end forudset. Ray skrev selv sin dialog og sammen udførte de hans rolle som maleren Derwatt, der officielt er død, men som i virkeligheden stadigvæk maler for at kunne udnytte det faktum, at prisen på et kunstværk oftest stiger uforholdsmæssigt når kunstneren er død.

Senere mødtes Wenders og Ray hyppigt. Da Wim Wenders skulle lave »Hammett« (se min artikel i Kos. 163), boede han en tid hos Nick Ray og da Ray opdagede at han havde kræft, kom Wenders ofte og besøgte ham på hospitalet. Det var under et af disse besøg, at de begyndte at snakke om at lave en film sammen.

Og så er vi tilbage ved løgneren og poeten. Den endegyldige method acting. Nick's Movie.

Historien om Nicholas Ray og James Dean, som jeg citerede i begyndelsen af denne artikel, stammer fra en foredragsaften, hvor man faktisk optog de første scener til »Nick's Mo-

vie«. Rays måde at fortælle på er tydeligvis et forsøg på at bestyrke nogle myter: myten om James Dean, myten om Nicholas Ray og myten om deres venskab. Distancen, kunsten, løgneren om man vil, gør begivenhederne så store, at virkeligheden overskrides. Det er just hvad »Nick's Movie« drejer sig om. »Virkeligheden« er at Ray lider af uhelbredelig kræft og at han godt kunne tænke sig at bekræfte sin egen myte i et sidste heroisk forsøg.

Wenders og Ray havde oprindeligt talt om at filmen skulle være en fortsættelse og videreudvikling af Derwatt-figuren i »Der amerikanische Freund«. Rays stadig større svaghed gjorde det imidlertid umuligt at flytte ham så meget omkring, at man kunne lave en almindelig fiktionsfilm. Man var derfor tvunget til at blive i Rays vante omgivelser, hvilket har givet filmen et vist præg af dokumentarisme. »Nick's Movie« ligner en dokumentarisk beskrivelse af Rays sidste dage, men er i virkeligheden i høj grad fiktion. Det er her på sin plads at bemærke, at »Nick's Movie« i den udgave der blev vist ved filmfestivalen i Cannes, 1980 varede to timer. Den var klippet af Peter Przygodda og tænkt som dokumentarisme. Wim Wenders var ikke tilfreds med filmen i den udgave og han bestemte sig derfor til at klippe den totalt om, idet han ønskede at lægge større vægt på fiktionen. Resultatet blev den nuværende version, der kun varer 91 minutter og som er forsynet med en kommentar.

I den oprindelige historie skulle Ray/Derwatt være en gammel syg maler, der forfalskede sine egne værker for at få råd til at rejse til Kina og købe en vidunderurt, der kunne kurere kræft. Det eneste der er blevet tilbage af det, er den kinesiske djunke (måske Rays personlige udgave af Rimbauds »bateau ivre«), der sejler ud ad Hudson floden med Rays urne stående på dækket. Vidunderurten har man ikke fundet. I stedet står der på dækket et filmkamera, som man så må betragte som en erstatning. *Filmen* er den vidunderurt Wim Wenders og Ray har fælles, som forlænger Rays liv en smule og skildrer hans sidste heroiske kamp, hvor han vitterligt dækker sin egen beskrivelse af en helt som et medmenneske, hverken bedre eller værre end gennemsnittet, der under særlige omstændigheder får en større dimension.

Selv om man betragter filmen som fiktion, kan man alligevel ikke se bort fra den kendsgerning, at Ray faktisk er døde. Man er derfor som tilskuer tilbøjelig til at se bort fra at der spilles. Det er en af filmhistoriens mest grundliggende regler, der her overskrides. Som børn fik vi altid at vide, at i film dør personerne ikke rigtigt, de lægger sig bare ned og når filmen er færdig, rejser de sig op igen. Det gør Nicholas Ray ikke og han sikrer sig ihvertfald på denne måde en plads i filmhistorien.

Det kunne let være blevet en morbide affære at se et menneske dø. »Nick's Movie« handler bare ikke om at dø, tværtimod handler den om at overleve. Det er Wim Wenders, der virker opgivende, ængstelig og ensom, ikke Ray. Selv om han har voldsomme smerter til sidst i filmen, så voldsomme, at han omsider modstræbende må følge Wenders' opfordring til at sige *cut* og dermed klippe sig selv ud af filmen, holder han dog stilen. Hans voldsomste udtryk er et lidt humoristisk *merdeschmerz*.

Stilistisk er »Nick's Movie« også meget interessant. Det er på dette plan, at Wenders og Ray virkelig forenes. Filmens første shot forestiller et gadehjørne i New York. Det er her Nicholas Ray bor, men da indstillingen er identisk med det første billede i »Der amerikanische Freund«, virker det som en fortsættelse af denne film. I det følgende er det ikke Tom Ripley, der træffer Derwatt, men Wim Wenders der besøger Nicholas Ray. Om morgenen da Ray vågner, hviler kameraet længe på hans røde natskjorte. Farven RØD er stærkt sym-



Fiktion og virkelighed. Nicholas Ray i en arrangeret hospitalsscene i »Nick's Movie«. Bemærk den dekorative kat

bolsk. Wim Wenders har om farverne i »Der amerikanische Freund« sagt: »Rød er for mig filmens vigtigste og mest aggressive farve: Liza Kreuzers røde bil, hele Dennis Hoppers værelse... Netop den type Kodak film, som anvendes i såvel ovennævnte film som i »Nick's Movie« fremhæver den røde farve. Wenders har også sagt, at han med den røde farve i sin film ønskede at hentyde til Rays »Johnny Guitar«, hvor Sterling Hayden, da han omsider slipper sine følelser løs, bærer en rød skjorte. Den røde farve betyder at personen *lever*. Det er derfor også af ganske stor betydning, at djunken med Nick's urne er rød. Farvesymbolikken er et af de områder, hvor Ray har efterladt sig en kinematografisk arv.

Rays og Wenders' film smelter også sammen på en anden måde: Filmstilen i begyndelsen tilhører især Wenders, men langsomt bliver der brugt mere og mere video. Fra at være en fortsættelse af »Der amerikanische Freund« bliver »Nick's Movie« til en fortsættelse af Rays besynderlige »We Can't Go Home Again«, dette sammensurium af dokumentarisk skrab-sammen som Ray begyndte at optage, da han i 1968 vendte tilbage fra sit europæiske eksil. Ray beskriver selv sin film således: »You know, I photographed and photographed – on mirrors, on tin plates, on plexiglass... 35, 16, Super 16, Super 8, video synthesizer. A lot of crap – every stunt known to

man...« Det er paradoksalt nok, at netop Ray, der er en af bredformatets mestre, i den grad kaster sig over alternative formater. Der ligger nok i det en trang til at befri sig for en belastende myte. De klip man ser af »We Can't Go Home Again« virker som en art romantisk selvdestruktion, en kompilation af fragmenter. Filmen blev aldrig lavet færdig – formentlig fordi den aldrig kunne slutte.

»Nick's Movie« kunne let have fået samme skæbne som »We Can't Go Home Again«. I sin dokumentariske udgave løb den ind i det gamle problem, at man kan se ind af 50.000 nøglehuller uden af den grund at føle nogen dyb erkendelse. Kun fiktionen, kunsten, kan omslutte en kompleks virkelighed. Det er derfor Wim Wenders blev nødt til at klippe »Nick's Movie« om: »Jeg vidste, at den film (altså Pryzygoddas udgave) kunne fortsætte i al evighed. Det her var min chance for at stoppe den, kaste anker og gå fra borde.«

»Nick's Movie« er bevægende og ejer sand storhed. Men sand storhed findes der også i det uendeligt smukke klip, vi ser fra Rays »The Lusty Men«, hvor Robert Mitchum kommer hjem efter at have været borte i nogle år, kravler ind under huset og finder sit gemmested med et tegneseriehæfte og en pistol intakt. Wim Wenders har i »Im Lauf der Zeit« lavet en nøjagtig parallel til denne scene. Da han genser denne scene i »Nick's Movie« udbryder han: »It's more about coming home than anything I've ever seen«.

Når man kan lave noget, der er så poetisk, behøver man ikke at være bange for at dø.