



Paris på vrangen

Palle Schantz Lauridsen har set den veloplagte *Frantic* og talt med dens trætte instruktør, Roman Polanski

Polanski havde allerede givet fem interviews den dag. København var den tredje europæiske storby ud af fire på reklame-turnéen for *Frantic*. Så selv om han ikke syntes, det var en stor præstation, mente han dog, at den var intens. Det er den ene efter den anden hele tiden. Så man begynder at blive lidt *sonné* (slået ud), som de siger i Frankrig, *gaga*'. Især når man tænker på at filmen havde været færdig i 1/2-års tid: 'Når den endelig kommer ud, er man død-træt af den.'

Redaktøren havde på fornemmelsen, at der var noget Hitchcock over *Frantic*. Det er der også. Men det er på de løstsiddende enkelt-elementers plan: titlens *frantic* er adjektivet til Hitchcocks *Frenzy* – afsindig, afsind. Hitchcock lader slutscenen af *Saboteur* (1942) udspille sig i hånden på frihedsgudinden i New York. Polanski bruger – efter en idé fra hans tilbagevendende medmanuskriptforfatter, Gérard Brach – frihedsgudinden i Paris: slutscenen udspiller sig nedenfor den og ikke mindst: det, hele afæren drejer sig om, ligger gemt i en porcelænskopi af damen med faklen. Det er den samme slags gemmest, James Masons Vandamm bruger i *Menneskejagt*.

Gjentagelsen

Sådan er der så meget, men filmen som sådan er ikke mere hitchcocksk end enhver anden agent-film, hvis gennemnormale hovedpersoner pludselig ser sig rodet ind i internationale spioners kamp: 'Man tager den elskværdige gentleman og smider ham ud i en masse lort', som Polanski karakteriserede konceptet. Det er Harrison Ford og Betty Buckley, der kommer i centrum for en mellemøstlig kamp om en 'kryton'. En detonator-dims til atombomber, hvis navnelighed med Supermans hjemstavnplanet kunne sige noget om, at dimsens selv er ligegyldig: det er i hvert fald meget få, der véd, om der findes sådan noget som en 'kryton' (hvad der faktisk gør, understregede instruktøren).

Denne kryton ligger i en kuffert, amerikanerinden Sondra Walker ved en fejltagelse får udleveret i lufthavnen, da hun og hendes mand, Richard, kommer til Paris: han skal deltage i en international lægekongres og har taget konen med, for at de kan genopleve deres hvedebrødsdage dér i byen. Men – som allerede Kierkegaard så – er gentagelsen umulig: 'Erindringen er en aflagt Klædning, som, hvor skøn den end er, dog

Polanski: 'Der er især én indstilling (der hvor han griber hendes hånd), der er en slags hommage à Hitchcock', en hyldest til Hitchcock.



ikke passer, da man er voxet fra den'. Allerede på vej ind til hotellet begynder det at gå galt: de kan ikke genkende byen, taxa-chaufføren har kraftig raggaemusik drønende på kassettespilleren ('Hvorfor spiller han ikke musette, ligesom Morricones underlægningsmusik gør i begyndelsen og slutningen af filmen', synes de at tænke), taxaen punkterer. Man aner de uheldsvangre undertoner, da portieren venligt siger: 'Have at pleasant stay'. Hr. og Fru Walker er kommet til byen i god tid inden kongressen og har planlagt en parisisk dag i sengen. De varmer op i fine to-plansbiler, hvor både for- og baggrunden skal ses, med i brusebadet – hver for sig – at nynne Cole Porters 'I love Paris', men det bliver ved opvarmningen, for Cole Porters Paris er ikke mere. Vi er langt fra erotiske Montmartre-idyller og Quartier Latin-romantik, fjernt fra Minellis 50'er-musical *An American in Paris*, der lod Gene Kelly hygge sig i den obligate kunstnerfattigdom og danse sig igennem tableauer hentet fra de store malere, hvis mytologiserede liv har deres andel i de pariser-forestillinger, der stadig hersker. Der er, trods Hemingways påstand om de modsatte, en ende på Paris. Og det er faktisk meningen: 'Jeg ville fordrive de forestillinger, mange mennesker – især amerikanerne – stadig nærer om Paris. Jeg ville vise et andet Paris end det, amerikanerne viser i film om Paris. Jeg ville under ingen omstændigheder vise et Paris à la *Moulin Rouge* eller *Irma la Douce*. Jeg ville vise Paris, som den er i dag.'

Det nye Paris hos Polanski er de multinationale hotelkæders turistindustrielle produkt, hvis glasdøre i Tatis *Playtime* er ene om at give adgang til den klassiske turists Paris: de spejler Eiffeltårnet og Sacre Coeur, som man ellers ikke ser noget til. Men hvor Tati er romantikeren, der trods sin pointering af modernitetens fremmedgørende omsiggriben lev-

ner plads til, at Monsieur Hulot kan genetablere en god portion 'ægte' fransk, folkelig nærhed, er Polanski snarere kynikeren. Hos ham forsvinder ægtheden i bureaukratisk henholdenhed hos såvel franske som amerikanske myndigheder, hvilket især i begyndelsen af filmen skaber nogle grotesk-humoristiske situationer; den bliver væk i obskure natklub-miljøer, i parkeringskældre, i narko-gangsters livsstruende pengebegær og altså i agents præ-apokalyptiske aktioner. I *Frantic* er det 'gamle' Paris en illusion, for nu, hvor alt er forandret, kan byen – som enhver anden international metropol – danne rammen om de mest udspekulerede kriminelle handlinger. Musetten bliver skiftet ud med discotekernes Crace Jones og Morricones bigband-rock.

Kærligheden

Noget ægthed er der dog tilbage: den ægteskabelige kærlighed. Men den har Sondra og Richard Walker med hjemmefra. Da hun forsvinder, er det den, der forandler ham til at være den praktiske handlingens mand, hustruen ellers var. Trods myndighedernes antydninger af, at hun nok bare har mødt en gammel fiancé (de tror stadig på Paris), holder Walker på, at hun er blevet bortført. Og det har han ret i. Eftersøgningen, der helt bliver hans egen sag, fører ham sammen med den unge, smukke narkokurer Michelle (Emmanuelle Seigner). Skønt de drives af vidt forskellige motiver (han af kærlighed til konen, hun af kærlighed til penge og først til allersidst af ønsket om at hjælpe Walker), lykkes det dem umage par at optræve nettet og at handle sig frem til Sondras frigivelse. Det er også kærligheden, der holder Dr. Walker fra Michelle, der ellers lægger an på ham et par gange. Det er vel firserne, det her (selv Mr. Løs-på-tråden, James Bond, blev monogam i *The Living Daylights*)! Så selvom Paris ikke er, hvad den har været, får de hinanden i enden. På trods af Paris – på grund af kærligheden.

Klassikken

Hvor det i sørøverfilm-pastichen, *Pirater*, lykkedes Polanski at massakrere både genren og Walter Matthau, er hans greb om agent-filmene livgivende, hvilket understreges af Harrison Fords store præstation som Dr. Walker. Han bringer på intet tidspunkt Han Solo og Indiana Jones i erindring: det er ikke så lidt af et kunststykke sådan at bevæge sig ud af type-castingens fordomsfulde bånd. Han klarer med bravur spændet fra den udmattede, noget distræete akademiker til den handlekraftige ægtemand og barfodede natteravn, om hvem alle

andre tror, han har en *affaire* med den unge, sprøde Michelle. Walker er med Polanskis egne ord 'en helt almindelig, gennem-amerikansk fyr, en retlinet doktor, der konfronteres med alle disse vilde ting, Paris kan tilbyde'.

Men: à propos fordomme. Jeg ved godt, at det er en del af agent-filmens væsen at knytte an til tendenser på den aktuelle, internationale politik arena, men ikke desto mindre irriterede det mig, at det absolut skulle være arabere af en ikke nærmere angivet nationalitet (altså bare 'Arabere'), der står bag bortførelsen af Sondra, og at deres modstandere absolut skulle være israelere og amerikanere. Et formidlende træk er det dog, at ingen af de involverede efterretningstjenester får filmens skulderklap. Sådan er den slags tjenester ofte blevet skildret før (tænk bare på Smileys Circus og Karlas KGB hos John le Carré), men jeg bliver altså lidt mere forsonlig stemt af den figur end af den, der skønmalder den ene af tjenesterne.

Det er i fortælleøkonomisk forstand en meget klassisk film, Polanski – som så ofte før – præsenterer. Mellem indledningen og afslutningen, der eksplicit er hinandens spejlbilleder, fungerer tidens, stedets og handlingens enheder perfekt. Man har sagt meget ondt om den slags: det har intet med virkeligheden at gøre, for 'Stories only exist in stories', som Wenders ladet sit alter ego, Friedrich Munro, formulere sig i *Tingenes tilstand*. Det er en gang ideologisk crap, for det skaber enhed i en flerfoldig verden, og er derfor løgn. Det er rigtigt nok altsammen, men når den klassiske film fungerer, kan der komme djævelsk gode, spændende og morsomme historier ud af det.

The american way

Polanski stod fast på den klassiske film. Både i sit syn på producere, på statsstøtte og på selve dramaturgien var han 100 % amerikansk. Selvom han nok mente, at uafhængige producere kunne have større kunstnerisk forståelse og kunne holde mere af film end producerne i de store amerikanske selskaber, mente han dog at de uafhængige ofte var for 'bange'. De har måske én film i produktion – og dermed afhænger alt af den. Dét var ikke noget for Polanski. Da samtalen drejede sig ind på statsstøtte, kom der lidt liv i den ellers gaga'ede instruktør. Han rykkede frem på stolen og hævdede stemmen: 'Hvordan kan det være at de mest interessante film kommer fra USA, hvor der ikke findes nogen form for statsstøtte? *Citizen Kane* fik ingen støtte, *Los Olvidados* fik ingen støtte, *8 1/2* fik ingen støtte, *Den blå en-*

gel fik ingen støtte, *City Lights* fik ingen støtte: de bedste film blev lavet uden støtte'. Det skal ikke være en eller anden konsulent, der bestemmer, hvad der skal produceres. Det er tilskuernes dom, der tæller for Polanski: 'Man skal ikke bruge småfolks penge på en eller andens vanvittige drømme. Uanset om det er film eller teater – eller circus eller De olympiske Lege eller The Globe i London, så skal folk gå derhen'. Det er det, der tæller. Og hvad er det så de skal se? På trods af, at han høfligt påstod, at han faktisk havde været fristet af en anderledes dramaturgi, som den vi f.eks. finder hos Marguerite Duras og Tarkovsky, var han urokkelig i sit ønske om at blive ved med at lave klassisk, fortællende film. Dels fordi han synes, det er svært for filmen som kunstart at være anderledes og dels, fordi tilskuerne og producerne skulle forvente det: 'Det er meget svært at lave ting, som jeg faktisk kan lide at lave, og få pengemænd med på det og uden at have appeal til publikum. Den slags er ret hermetisk. Man må være klar over, at når man viser den slags manuskript til en producent, bliver man mødt med alle mulige krav. Det er en række kompromiser. Man forsøger at indgå så få kompromiser som muligt'.

Film og ægteskab

Mod slutningen af interview-sessionen fik vi et levende bevis på den humor, der også præger *Frantic*. Polanski har for nylig sagt, at han havde svært ved at finde materiale, når han skal lave en film. 'Jamen, når der nu er tusindvis af romaner og noveller, der kan filmatiseres...' startede en kvindelig journalist. Polanski afbrød hende med spørgsmålet om, hvorvidt hun var gift. Lettere forvirret – for hvad havde det med sagen at gøre? – fik han ud af hende, at hun da havde en ven.

'Hvorfor er du ikke gift?' instisterede han. 'Jo jeg har endnu ikke fundet den slags mand, som...' 'There are so many men around...', trumfede Polanski og mente dermed at have svaret på spørgsmålet. At vælge partner og at vælge materiale til en film er altså stort set det samme. Måske især, når man som Polanski ofte lader sin partner spille med i sine film: Sharon Tate i *Vampyrens Nat*, Nastassia Kinski i *Tess* og Emmanuelle Seigner i *Frantic*. Det ville Hitchcock aldrig have gjort.

Frantic

Frantic USA 1988. Instr: Roman Polanski. Manus: Roman Polanski, Gérard Brach. Foto: Witold Sobocinski. Klip: Sam O'Steen. Musik: Ennio Morricone. Medv.: Harrison Ford, Emmanuelle Seigner, Betty Buckley, John Mahoney, Jimmie Ray Weeks. Udl: Warner & Metronome. 120 min. Prem: 2.9.1988.