

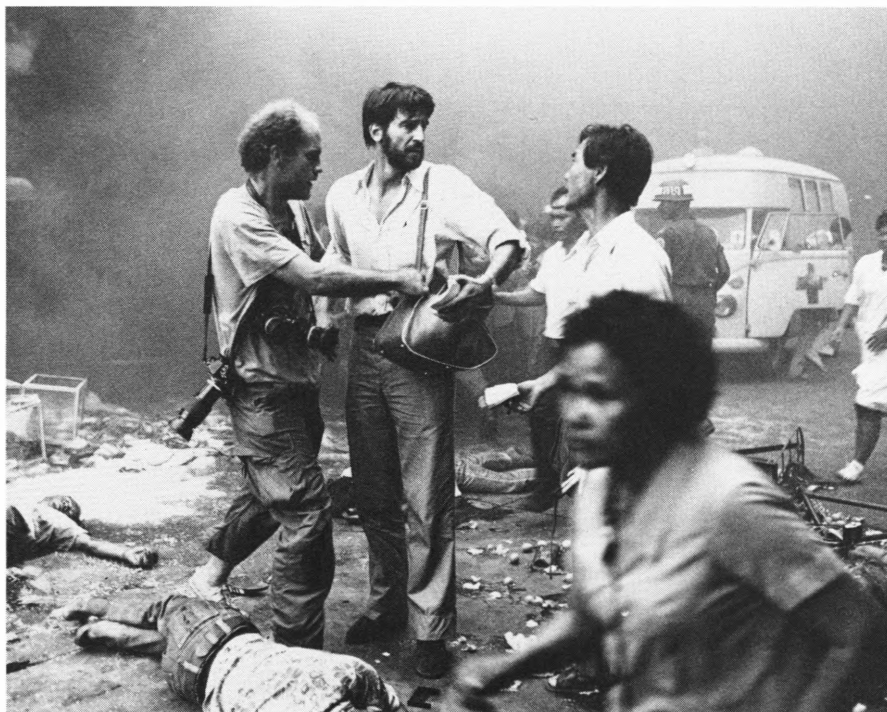
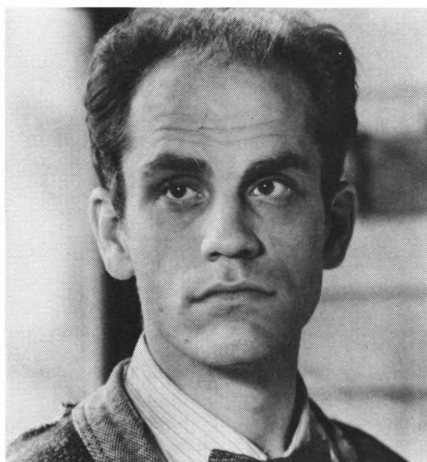
Der er skuespillere, hvis ansigt man husker, fra første gang man ser dem. John Malkovich er en af dem. Det var i Roland Joffés *The Killing Fields* – og som med så mange af skuespillerne i denne film sad man med en fornemmelse af, at dette umuligt kunne være en mand, der også spillede *andre* roller. Det måtte være en fotograf, Roland Joffé eller David Puttnam havde fundet frem specielt til opgaven: måske en mand med speciel tilknytning til Cambodiam?

Men John Malkovich' baggrund var en ganske anden – man havde nær sagt: den banale. Han havde ikke indspillet film, fordi han hellere ville lave teater. Det begyndte han på, mens han gik på universitet i sin fødestat Illinois. Fra 1976 til 82 havde han optrådt med gruppen *The Steppenwolf* i Chicago, bl.a. i 'Glasmeneriet' og Sam Shepards 'Curse of the Starving Class'. Og det var også i en Shepard-rolle 'True West', han i 1982 fik sit gennembrud på Broadway.

Nu bagefter, bagklogt, kan man hævde, at noget af det fascinerende ved Malkovich' film-debut i 85 netop var den teatraliske *panache*, han gav fotografen Rockoff. I begyndelsen nærmest under-spiller han figuren: Rockoff er den ulideligt *cool* professionelle, der bare er ude for at få nogle billeder i kassen, i dag Cambodiam, i morgen et andet sted der er krig. Og så rejser figuren sig, med en fantastisk manisk intensitet, i de scener i den franske ambassade, hvor det viser

John Malkovich

af Henrik Lundgren

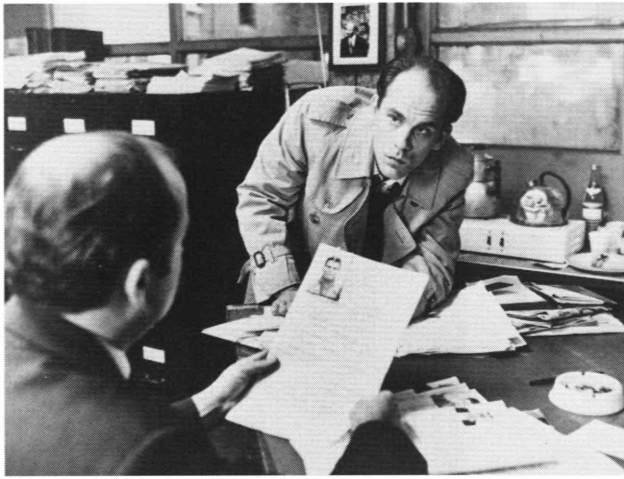


sig, at han muligvis kan frelse Dith Prans liv ved at fremstille et falsk pas. Hans tumlen med fremkalde-væsker og papir blev et lille nervepirrende drama for sig, og da billedet af Pran fadede væk fra det defekte papir, vidste man, at slaget var tabt. Her stod man over for en skuespiller med teatermenneskets præcise fornemmelse for at markere et vendepunkt og spille det frem.

Berømt blev Malkovich i bredere sammenhæng på sin optræden sammen med Dustin Hoffman i *En sælgers død*, først på Broadway (84), senere i Volker Schlöndorffs TV-film-udgave. Var Hoffman udspekuleret, var Malkovich enkel: beundringsværdigt byggede han sit forløb, underspillede med en lille træt grimasse de mange scener, hvor faderen vil skrue ham op til at være noget, han ikke er. For så i slutningen, med al sin lavmælte autoritet, at sætte tingene på plads. Jeg går, fordi jeg ikke vil blive som du – jeg går, fordi jeg i grunden holder af dig! Fik oprinet ikke den vægt, Malkovich lagde op til, var det ikke hans skyld, men et spørgsmål om at Dustin Hoffman allerede var på vej ud ad en ny konstrueret tangent.

Så for dem, der gerne vil stemple John Malkovich som en teaterskuespiller, der er gået til filmen, kan man fastslå, at det han har taget med, først og fremmest er sansen for de lange linjer, de store strukturer: Han har en enestående måde at håndtere forløb, bygge op til klimaks. Det gælder om noget *Farlige forbindelser*: Uden Malkovich' evne til at spille Vicomts selvforagt, selvhad, hans selvdestruktive forfængelighed frem under vejs, ville man ikke æde den scene, hvor han afskediger Mme de Tourvel med sit stædigt gentagne *It's beyond my control!* Og selvfølgelig var det også Malkovichs sans for at strukturere, som gjorde, at man accepterede springene frem og tilbage mellem fortid og nutid i Tennessee Williams-filmatiseringen *Glasmeneriet* (87). Af en tidligere teater-skuespiller var det ligefrem imponerende diskret, hvorledes han turnerede de store udbrud, så de gik ind i sammenhængen – disse mennesker, mor, søn, datters gnidningsfyldte daglige samliv. Og i de monologer, hvor Tennessee Williams' alter ego Tom henvender ordet direkte til publikum – filmens nutidsplan, hvorfra han ser tilbage på det, der skete dengang – spillede Malkovich sig helt ind til kerne, reflekterende, uden teatralitet.

Malkovich' succes på det hvide lærred kunne i første runde synes at hænge



sammen med hans mærkværdige ansigt; de markante, alt andet end billedskønne træk. Det var nær ved at være *type-casting* at bruge det lyttende, forundrede, lurende i hans fysiognomi til at spille den blinde og vrantne Mr. Will i Robert Bentons *Places in the Heart*. Men der var intet *type-spil* i Malkovichs præstation (som indbragte ham hans foreløbig eneste Oscar-nominering).

Og man kan roligt tale om en skuespiller, der går radikalt mod sin type i *Les Liaisons Dangereuses*. Da Gérard Philippe spillede rollen i Roger Vadims nutidsudgave i 1959, var han træt og døende, men han havde det ydre af charmør, man umiddelbart forbinder med Vicomte de Valmonts figur i Choderlos de Laclos' brevroman. John Malkovich er nærmest en grimian – men han har en enestående evne til at spille alt det frem, der gør Valmont uimodståelig i kvindernes øjne. Eller rettere: det, Vicomten *tror* gør ham uimodståelig.

For i Stephen Frears' instruktion af Glenn Close og John Malkovich er det jo dette, der er det egentlige spændende: I hvor høj grad de to figurer – Marquise de Merteuil og Vicomte de Valmont – bedrager sig selv ved tilsyneladende at bedrage andre. Begge er de dybest set i deres lidenskabers vold: derfor rammer de sig selv ved deres forsøg på at iscenesætte omgivelserne.

Frears har fremhævet dette spil mellem masken og det, der er nedenunder, allerede i filmens indledende scene, hvor man ser Vicomten og Marquisen blive sminket og klædt på. Perfekt maskeret aflægger Vicomten sin høfligheds-visit hos Merteuil (hvor der ligger sfinxer foran indgangen!) og i John Malkovich' spil bliver det klart, at det er en mand, der nyder sin egen rolle som forfører: Blasert, kynisk, selvsikker gør han sin entré – denne mand forfører sin omverden ved den *illusion*, han skaber af at være den store kvinde-bedærer.

Hvad man må beundre hos Malko-



vich, er igen hans næsten arkitektoniske fornemmelse for at se det store vendepunkt i figurens udvikling – spille op til det og væk fra det igen. I romanen er det Marquisen, der som den første observerer, at det, han har begyndt som en kynisk forførelse, har udviklet sig til bitter alvor (Brev 134). Frears og manuskript-forfatteren Christopher Hamp-

ton har flyttet det til den scene, hvor hun sammen med Vicomten overværer en koncert. I det øjeblik han hilser på sit offer, Madame de Tourvel, har Merteuil gennemskuet dem begge – og fra det øjeblik er hun besat af ønsket om at ødelægge deres kærlighed. Som Malkovich spiller scenen, er Vicomten for en enkelt stund så fortabt i sin følelse, at han ikke bemærker, hvad der foregår bag hans ryg. Scenen forbereder det øjeblik, hvor han kunne have forført Tourvel i slutningen: Vicomten har for et øjeblik glem sig selv, han har været udleveret sine følelser – og har dermed gjort sig latterlig i kvinder som Merteuils øjne. Derfor må han straffe sig selv ved at forsage. For mænd og kvinder som Valmont og Merteuil findes der ingen større trussel end at miste kontrollen over sig selv. Så hellere dræbe de følelser, der for én gang skyld var ved at vinde overtag. Netop denne tragedie spiller John Malkovich stort og bevægende frem i de sidste scener: En mand, hvor maskerne bliver revet af én for én, hundeejnene, reptilmunden, indtil der kun er et nøgent lidende ansigt tilbage – en mand, der forbløder alene i sneen, fordi han ikke har turdet give sig sit livs ene sande lidenskab i vold.

S. 16 fra oven: John Malkovich i *En plads i mit hjerte*; med Joanne Woodward i *Glasmønstergeneriet*; med Sam Waterston og Haing S.Ngor i *Killing Fields*. Øverst som *journalisten*, der opsporer sin græske families skæbne i *Eleni*; med Danny Glover og Sally Field i *En plads i mit hjerte*; med Dustin Hoffman i *En sælgers død*; med Glenn Close og Michelle Pfeiffer i *Farlige forbindelser*.

