



Et allerhovedes perspektiv

Dybdeperspektivet gør flere planer skarpe på én gang. Hos Orson Welles danner planerne forskellige perspektiver og dermed en labyrint, som der her sættes dybdefokus på.

I Orson Welles oprindelige drejebog til *Processen* (1962), hans filmatisering af Kafka's roman, siger fortælleren i filmens start, at denne historie er inden i en anden historie – at det problem historien omhandler er bundløst, og der findes ikke nogen endelig forklaring til det. 'Føler De Dem tabt i en labyrint? Søg ikke efter en udvej. De vil ikke kunne finde den . . . Der er ingen vej ud . . .'

Disse ord kunne faktisk indlede alle de film, artiklen beskæftiger sig med, og da den tager Welles på ordet, gælder de

af Niels Aage Nielsen

egentlig også artiklen selv. Hvis der ikke er nogen udvej, har man ikke andet valg end at rette blikket fremad og forcere vejen. Der vil derfor ikke blive tale om at forklare Welles og hans fiktioner ved hjælp af hans biografi, hans epoke og samfund, de produktionselskaber, han arbejdede for, samtidens instruktører el-

Citizen Kane; Parmigianinos Selvpортræt; Kvinden fra Shanghai.

ler nogen andre ydre referencerammer. I stedet vil vi gå ind i hans film og blive i labyrinterne så længe som muligt. Hvorfor? Ja, hvorfor overhovedet lave film uden udveje? Måske håber vi i virkeligheden på en udvej når det kommer til stykket. Måske er det godt vi endnu ikke kan se den, og ikke kan være sikre på vi får den at se. Det kan være at fiktionen fører til en ny virkelighed, hvis man bliver længe nok i den. Virkeligheden kender man først rigtigt, når man ved hvad der er fiktion, og i vore dage

skal der muligvis en helt enestående suspension af virkelighedslængslen til, før man kan se den med friske øjne.

På en vis måde kan man sige at Welles overtrumfede Hollywoods fiktionsmaskine. I sine film satte han endeløse kædereaktioner igang af indbildninger som viste sig at være indeholdt i andre indbildninger, og det hele startede og sluttede egentlig kun et sted, nemlig i hans egen person. Marionetterne begyndte spillet når han tændte optageren og greb mikrofonen, og de sluttede i den omvendte handling.

I mange tilfælde greb filmproducenterne ind af kommercielle grunde og satte andre til at rette labyrinterne ud til enstrengede fortællinger med traditionelle slutninger. Det er blevet hævdet at Welles selv bidrog hertil fordi han ofte mistede noget af interessen for sine film allerede inden de var helt færdige. Det er ikke særlig overraskende, for man aner af det labyrintiske design i filmene, at de i en vis forstand ikke kunne gøres færdige.

Det egentlig overraskende er nok ikke at filmproducenterne ud fra markeds-hensyn forsøgte at klippe hans værker sønder og sammen efter at de halvhjertet havde udnyttet hans talent, men tværtimod at det labyrintiske design er så velbevaret som det er, trods alle de stupide anslag i normalitetens navn, der berettes om. På de følgende sider beskæftiger vi os med seks af hans kendteste film, og det vil som nævnt især dreje sig om de labyrintiske forviklinger, selv om det ofte vil gå ud over filmens handlingsgang fra start til slut. Den har der til gengæld tidligere været nok bekymring for.

Welles er mest berømt for sine dybdeskarphedsbilleder, d.v.s. optagelser hvor flere handlingsplaner på en gang opnår en stærk perspektivering. Det virker nærmest som om synligheden i billedet som ved hjælp af en optisk bælg strækkes ud, således at det fjerne kommer længere bort og det nærmeste tættere på uden dog at skade klarheden i billedet. Disse dybdeskarphedsbilleder er desuden ofte meget vinklede i f.eks. frøperspektiv, så tilskueren får indtryk af meget kompliceret, ja, labyrintisk information. Man får den tanke at hvis det ikke lykkedes at klippe hans labyrinter i stykker, og sætte dem sammen igen i overensstemmelse med gældende virkelighedsnormer, kunne det være fordi disse dybdeskarphedssekvenser opsummerede eller koncentrererede det labyrintiske design på en uantastelig måde. Som om hele filmens komplekse information var indfoldet i disse konstruktions-elementer på en måde, så de ikke

igen kunne rettes ud i enstrengede forløb. I stedet for at opfatte disse dybdeskarphedsbilleder som pynt eller udsmykning på fortællingen, skulle vi i stedet opfatte dem som grundelementer.

Fortællingen i fortællingen, fortælleren bag fortælleren, meningen der er pakket ind i en anden mening o.s.v. – hele denne kinesiske æske-problematik skulle vi opfatte som et visuelt koncentrat i dybdeskarphedssekvensen.

For en ordens skyld skal det her tilføjes, at der ikke er brug for nogen teknisk definition af dybdeskarphedsbilledet. Welles' anvendelse af det var ikke noget entydigt resultat af den tekniske udvikling. Således var flere af dybdeskarphedsbillederne i *Citizen Kane* ikke den berømte Gregg Tolands værk, men derimod dobbeltkopierede billeder. Jeg er kun interesseret i disse billeder ud fra tilskuerens position, og selvfølgelig som udtryk for en intention hos Welles, der kan kaldes *perspektivisme*. Dybdeskarphedsbilledet er et spørgsmål om synsvinkel og perspektiv, om det der ses i

Citizen Kane

Filmen begynder med Kanes død. Man husker det spøgelsesagtige slot, lyset der slukkes og tændes bag de høje vinduer, munden der siger 'Rosebud', den lille glaskugle med snevejret, der knuses, og sygeplejersken i den konvekse spejling. Hun træder ind ad en dør fjernt i rummet fra den store krop i forgrunden. Det sidste Kane ser inden han dør er den lille glasskal, og det sidste syn, der går gennem dette optiske legeme, er således af kvinden, der kommer for at lukke hans øjne.

Igennem dette lille prisme har Kane i sine ensomme stunder genopvækket fortidige oplevelser og indre levende myter, men her til allersidst må glassets magiske kraft vige for den mest elementære håndgribelighed.

Hvis vi tager den frihed at bøje filmens ender sammen til en cirkel, vil man huske, at det sidste man ser af Kane i levende live er passagen mellem hall'ens spejle. Først passerer hans spejlinger, og kun fordi den sidste spejling er den nærmeste, kan vi regne ud at dette må være ham selv i kød og blod. Døds-scenen afslutter dette døde løb mellem den håndgribelige mand og hans spejlinger. Selve filmens start med spøgelsesslottet kan derfor opfattes som hans egen erkendelse af situationen. Kane lukker sig jo på et tidspunkt ude fra verden i sit Xanadu. For en tid kunne han gøre myten om Kublai Khan til sin egen myte, men startsekvensens ældgamle,

perspektivet, og om hvem det er, der ser. I løbet af artiklen vil der falde nogle forsøgsvisse bestemmelser af denne perspektivisme, og jeg skal ikke allerede her blokere læseren med tomme definitioner. I hver enkelt film indkredses en karakteristisk dybdeskarphedssekvens, som beskrives i en vekselvirkning med en mere generel tur rundt i den pågældende films univers.

Gentagelsen af dette mønster er sådan set det eneste metodeagtige i artiklen. De enkelte tolkninger er resultat af mit eget perspektiv, som er den enkelte tilskuers kreativitet iblandt kreativiteten hos alle filmtilskuere. Det afgørende er ikke det enkelte, partikulære perspektiv i sig selv, men derimod fastholdelsen af det. Ved at forcere perspektivet, gentage det og fastholde det, kan der opstå noget vedkommende af et totalt relativt fænomen. Indfaldsvinklen i artiklen kan derfor siges at være tilpasset til Welles' univers, der som man vil se er fuldstændig bundløst.

forfaldne og evige slot viser, at det efter hans død er ligegyldigt, om det er Kublai Khans eller Kanes myte. I bedste fald er myten hvermandseje, så derfor har Adgang Forbudt-skiltet mest af alt reference til hans egen forestående løsrivelse fra sin myte.

Da *News on the March* går igang med hans nekrolog, er det som om den myte, der havde været Kanes private ejendom, vågner op som en undertrykt enke til sin anden ungdom. Post mortem reportagen starter netop i Kublai Khan myten, og gør ikke noget seriøst forsøg på at specificere den egentlige Kane. Han havde to koner, mange aviser og blev betragtet som både kommunist og fascist. Til gengæld jubler myten over mandens død. Speakeren siger det bombastisk, lysavisen skriver det og lærredet dækkes af et THE END.

Nu er det at journalisten, Mr. Thompson, skal arbejde videre med at finde vinklen på, hvem Kane egentlig var. Redaktøren mener at Kanes sidste ord Rosebud rummer hele perspektivet på Kanes liv. Det er på sin egen vis i god overensstemmelse med branchens tradition at tro at sandheden rummes i et enkelt ord fra en mand, der var konge over den kulørte presse i en menneskealder. Det kunne ligeså godt være dette ene håndgribelige som alt det andet. Desuden siger en anden myte i forvejen at en mands sidste ord rummer sandheden om hans liv. Dette er en myte eftersom

sandheden med lige så stor ret kunne siges at være i hans sidste blik.

Men det sidste blik af sygeplejersken er en alt for håndgribelig ting til at kunne sende Mr. Thompson på research, hvorimod ordet Rosebud rummer uendelige muligheder, nemlig en myte som Kane i allersidste øjeblik fik sendt afsted. Pointen her er at Mr. Thompson starter sit perspektiv på Kane med noget konkret, et ledeord, og han forventer sig på en eller anden måde noget konkret eller håndgribeligt som resultat, men egentlig er det fiktionen der driver ham. Genstanden i hans research er en sammenfiltrering af det håndgribelige og det fiktive. Virkelighed og uvirkelighed i et. Faktum og indbildning under samme hat.

Grunden til at præcisere Mr. Thompsons opgave på denne noget snørklede facon vil forhåbentlig blive klarere i det følgende, hvor vi skal kigge nærmere ind i sammenfiltreringen af fiktion og håndgribelighed. Først det indtryk vi igennem Mr. Thompsons research får af mennesket Kane.

Som bekendt bliver han revet bort fra barndomshjemmet i en tidlig alder, idet han af skæbnen, moren og banken tildeles en rolle, der skal spilles fremover i livet. Heri er der ikke noget specielt at hæfte sig ved, for barndommen går pr. definition tabt i livets løb uanset omstændighederne ved dens ophør. Hvis disse omstændigheder senere får betydning er det fordi vanskeligheden ved at spille sin rolle på andre tidspunkter i livet ofte puster barndomsmyten op. Savnet af et ægte fundament bliver stærkt, når man mærker sin rolles tomhed. Det vil imidlertid være forkert at opfatte Kanes barndom, således som den skildres i filmen, som det absolutte referencepunkt i hans liv. Der er jo tidspunkter senere i hans liv, hvor hans rollebevidsthed svækkes, så han bliver et barn igen. En dag da han er på vej til et lager, hvor morens efterladenskaber opbevares (og hvor han garanteret ville have genset sin gamle slæde) møder han Susan. Hos hende bliver han pludselig et barn igen. Han laver skygebilleder på væggen, rokker med begge ører på en gang og bliver forlegen. Her hos Susan bliver barndomsmyten egentlig en stund til virkelighed, og han ville sikkert aldrig have fortrudt at han endte hos Susan fremfor på lageret med den gamle slæde. Heraf kan vi se, at glaskuglen, som han trøster sig med da Susan har forladt ham, ikke nødvendigvis refererer til den konkrete barndom, men måske til første gang han så Susan. Ethvert mindeværdigt forløb har sin egen barndom.

Kanes karakter er at ville være barn

igen i hvert øjeblik ved at gøre sine forestillinger og myter til virkelighed, og det er det, han efterhånden får sværere og sværere ved, idet myten tenderer til at isolere sig som myte, og det håndgribelige til at isolere sig som klamt faktum.

Det starter da han får sin avis at lege med. I virkeligheden var der ingen krig med Spanien, men Kane skabere den med sine overskrifter. Hvis overskrifterne er store nok, er nyheden det også. Mr. Bernstein, der er en mand med sans for det håndgribelige, kommer med det afgørende argument til Mr. Thompson: at ellers ville USA ikke have fået Panama-kanalen. Der kom et resultat, og for Mr. Bernstein er det ligeegyldigt, om det kom af sandheden eller af løgnen.

Det er imidlertid ikke ligeegyldigt for Kanes nære ven, Mr. Leland, for hvem virkeligheden skal vokse frem af et sandhedsideal. Han vil fastholde Kane på hans principklæringer fra avisens første dage. Men Kane reagerer ikke ved over for Leland at vedkende sig sin ret til løgnen, men vil derimod også indfri sandhedsmyten i principklæringerne.

På dette tidspunkt er han efter den politiske skandale som guvernør-kandidat i færd med at gøre Susan til en stor operasangerinde selv om hun ifølge ekspertudsagn ikke har en tone i livet. Dette er ikke i sig selv noget vanvittigt projekt, for når Kane kunne gøre en krig til virkelighed, skulle han vel også kunne gøre Susan til operasangerinde. Han betragtede hende som et gennemsnit af den amerikanske befolkning, hvilket umiddelbart måtte være en oplagt mulighed for at få folk til at elske hende, altså give publikum det, det selv er – i form af opera. For en konge over den kulørte presse er dette glasklar logik, og projektet slår fejl, fordi Kane svigter logikken.

Han føler sig tvunget til at imødekomme Lelands og eksperternes krav om sandhed og gøre den til virkelighed. Han skriver derfor selv den anmeldelse, der ødelægger Susans karriere. Løgnen kommer som bekendt først ind i verden, når en sandhedsapostel dukker op og udpeger den. I dette tilfælde spiller Kane selv rollen. Men det er bemærkelsesværdigt, at han ikke gør det, fordi han elsker sandhed således som Leland. Han gør det derimod, fordi han elsker at gøre indbildning til virkelighed – i dette tilfælde nogle hastigt nedskrevne ord på et krøllet stykke papir.

Hvis projektet med Susan egentlig var realisabelt – hvad han selv mente – og han saboterede det, fordi han ville bevise, at de indbildte fraser på et krøllet stykke papir kunne virkeliggøres, har han altså ud fra falsknerens trang til at

forbytte indbildning og virkelighed spillet sandhedsapostel og på absolut måde delt verden i løgn og sandhed. Dermed har han sat sig selv stolen for døren, og lukker sig inde i Xanadus tomme myte. Sammenfattende kan vi sige, at virkeligheden som genstand i Kanes foretagelse hænder er levende, så længe den ikke rives ud af sit fiktive hylster. Endvidere at denne i Kanes hænder på en gang levende og falske virkelighed egentlig ikke overtrumfes af sandhedens repræsentanter. For det er ikke Leland, der skriver anmeldelsen, det er Kane selv. Det er det falske, der overtrumfer sig selv i sin udfoldelsestrang.

Kane ender sit liv som en stakkels ensom mand, der er splittet mellem løgn og sandhed, myte og virkelighed, fiktion og håndgribelighed. Ikke engang en hyggelig picnic kan han gøre til virkelighed.

Denne rekonstruktion af Kanes karakter og skæbne, er baseret på vidnernes udsagn til Mr. Thompson. Når vi mener at aviskongen endte sit liv i en splittelse mellem tom myte og kold håndgribelighed, så er det ikke nødvendigvis sandheden, men kan også være en myte om Kane, som vidnerne skaber efter hans død.

Vi kender blot Kane's eget perspektiv på sit liv igennem det, vidnerne beretter om ham. Hver af dem søger tilbage i hukommelsen til et tidsrum, hvor de kan sige dette eller hint om Kane, og om den måde, han opfattede sig selv. De forskellige vidner siger hver især noget om en afgrænset periode i hans liv, og rækkefølgen er ordnet således, at vi samlet får et fuldstændigt kronologisk billede af hans liv. Den eneste brist, der er i dette system, er at ingen af vidnerne kan dække hele hans liv. Ganske vist generaliserer de gerne, men det er tydeligt at deres hukommelse koncentrerer sig i erindringer fra tidspunkter, hvor bølgerne netop for dem gik højest, og det vil naturligvis præge deres generaliseringer. De fortæller alle om situationer hvor det netop var dem der var tættest på Kanes livsudfoldelse eller anderledes formuleret: hvor han for dem var mest sig selv, og udfoldede sig helt i overensstemmelse med det billede, de nu sidder tilbage med af ham.

På den ene eller den anden måde sidder de alle tilbage med et billede. Mr. Bernstein sidder således under et kæmpestort portræt af Kane, mens de andre vidners billeder er mindre figurative. Den gamle Leland påstår han kan huske det hele, og mener endog at hukommelsen er en forbandelse. I praksis er han mest optaget af den håndgribelige tanke om en god cigar, og en stor del af det,

der fremstår som hans erindring kan han umuligt selv have overværet. Han genfortæller vel blot hvad Kane røbede til ham om sine hemmelige møder med Susan.

Det er interessant at sandhedsapostlen Leland, som fik Kane provokeret til at tjene sandheden, nu bagefter sidder og kolporterer de fantasifulde beretninger, han i sin tid fik af Kane. Det var dengang ved hjælp af hukommelsen om principerklæringen, at han fangede Kane i falskneriet med Susan. Nu er han en gammel falskner i sin egen hukommelse, eftersom han udgiver det for sandhed, som han kun har på anden hånd fra Kane selv.

Det er nu fremgået, at 'objektet' Charles Foster Kane ikke findes for eftertiden. Ligesom han i levende live var mange facetter samtidig, er han det også for dem, der har overlevet ham. Død eller levende er han en variation af mange træk. Søger man hans håndgribelighed, vokser han som fiktion. Som fiktion er han fascinerende, men det er det håndgribelige, man eftertragter. Det er denne aviskonges væsen ikke at have noget væsen. Men når der ikke er noget væsen i mennesker og ting, findes der logisk nok heller ikke fremtrædelsesform eller illusorisk skin, for hvad skulle skinnet kunne bedrage.

I Welles' perspektivisme bliver 'objektet' til facetternes spil og intet andet. Det er ikke på grund af subjektet, at objektet får denne flydende status. Der er ikke noget i vejen med Mr. Thompson og hans vidner. Ganske vist er de tre fra mediernes egen verden, den fjerde er fra show-biz og Mr. Thatcher kronet som børsmægler dette selskab af eksperter udi forvandlingernes kunst. Men den grundlæggende problemstilling ville have været den samme, selv om en præst eller en embedsmand fra det offentlige havde blandet sig med dem.

Som tilskuere er vi selv de sidste subjekter i rækken. Vi er de sidste til at erfare denne objektsproblematik, da vi præsenteres for den håndgribelige slæde kort før den forsvinder op i den blå luft. Egentlig er slæden ikke den sidste håndgribelighed i forbindelse med Kane. Det er derimod det sidste Adgang Forbudt-skilt. Måske betyder skiltet det, der står på det, måske er det blot et stykke inventar.

Er det blot et stykke inventar, er det selvsagt meningsløst og noget, der blot eksisterer i så kold og håndgribelig en form, at det egentlig ikke er en genstand for os. Men hvis vi som med alle sådanne gamle skilte pudser det af og forestiller os dets baggrund, vil fiktionen fortsætte. Vi kan give det mening ved at re-

spektere forbudet eller ved at overtræde forbudet, i alle tilfælde vil det betegne en hemmelighed for os. Filmen slutter med musikken, der gentager refrænet: Hvem var denne Kane?

Som efter et skilt rakte Mr. Thompson ud efter ordet Rosebud, og fiktionen begyndte. Hele filmen igennem ses han aldrig forfra, men skråt bagfra og ganske tæt på. Han er i mindre grad et subjekt, der tolker tingene for os, som han er en nær krop, der kanalisere tilskuerens vilje til at berøre begivenhederne, som foregår i stor perspektivisk dybde. En forstørret og berørlig profil udgør som regel den ene pol i dybdefokusbilledet, mens den anden pol er et syn, der dukker op via en lysdiagonal fra baggrunden.

I sekvensen hvor Kane holder valgtale som guvernørkandidat, er det sønnen, der står i billedets forgrund og ser ned fra tilhørerlogen på den fjerne skikkelse foran det kæmpestore selvportræt. Kanes valgpropaganda har som alle hans myter vokset sig større end ham selv, og han har på en måde en stor fremtid bag sig, kunne man sige. Drengen, derimod, tror at farens myte allerede har overhalet fremtiden. Derfor spørger han sin mor: er far guvernør nu? Kane var selv i den forudgående sekvens som et barn igen hos den hemmelige elskerinde, Susan, så det er den samme barnlige energi hos både far og søn, der på en måde holder sammen på dette fiktive korthus. For moren ved allerede, at Kane er færdig i det politiske liv, og det samme gør fagforeningspamperen, som til sidst indtager forgrundspladsen og udtrykker en håndgribelighedens drift over for den fjerne og på en gang lille og store mand.

Endelig har vi også denne polaritet mellem det håndgribelige og det fiktive i den sekvens, vi startede med. Det allerførste dybdefokusbillede som et større publikum fik at se fra Welles. Det er sygeplejersken, der spejles i det konvekse glas, medens kroppen ligger stor og mørk i forgrunden.

En sådan type billede har Welles ikke selv opfundet, heller ikke nogen anden

filmmager. Stilarten findes tilbage i barokkens malerkunst (manierisme). Nedenfor findes et 4-500 år gammelt billede af Parmigianino, der på flere måder er helt parallelt til sekvensen med sygeplejersken i den konvekse spejling.

Den forstørrede hånd i forgrunden og den distancerede malers ansigt i frøperspektiv har stort set samme effekt som det typiske dybdefokusbillede i *Citizen Kane*. Perspektivet på malerens ansigt udtrykker en uhåndgribelighed, noget utilnærmeligt i personens image og selvfølelse. Altså to poler, hvor den ene er det nære berøringspunkt, og den anden en optisk forsvindingslinie ind i indbildningens verden.

Den taktile sansnings perspektiv bygger billedet i forgrundsplanet mens det optiske perspektiv fungerer i baggrundsplanet. Vi kan derfor opfatte dette billede som et resultat af to forskellige sansers perspektivisme. Håndgribelighed og visuel fiktion som dobbeltfunktion, som gensidig spejling, som om to sansers perspektiver jagtede hinanden i billedet.

Måske er det derfor, at den verden vi erkender omkring os altid forekommer os kendt på forhånd – at vi altid genkender. Det ene perspektiv vil altid være gået forud for det andet, og når det andet sanser tingene er det som om verden altid først har haft et syn på vedkommende. Hvor spejlingen begyndte, hvornår verden allerførst blev genkendelig kan meget vel være et umuligt spørgsmål. I hvert fald genfinder vi denne problematik i det allerførste dybdefokusbillede i en Welles-film. Dette såvel som de øvrige tilsvarende billeder kan ikke betegnes som mystiske eller tvetydige. Det er snarere det, at de sætter håndgribeligheden i fart i en række hastige rolleskift med indbildningen i den kendte enorme perspektivisme.

Derfor er det en vits, at Rosebud er slæden eller den lille glaskugle med pulversneen er barndommen, men det er omvendt en lige så stor vits at tale om Kanes barndom og Rosebud uden en slæde eller en glaskugle.

Familien Amberson

Intet varer evigt, for tiden forandrer alting. Heller ikke Amberson-familiens storhedstid varede evigt. Den begyndte i 1870'erne i en lille by og sluttede med de industrielle forandringer i begyndelsen af dette århundrede. Men dengang – 'In those times...' begynder filmens fortæller – overstrålede Ambersons alle andre i pragt og rigdom. Sjælen var også

en anden. Dengang havde man mere tid til øjeblikket. Men med bilens fremkomst ændrede denne sjæl sig, for jo hurtigere man kommer afsted, jo mindre tid kan man afse.

Eller er dette blot en idyllisering af fortiden? Selv den nye industrialders mennesker kan ikke helt opgive den gamle sjæl. Netop en mand som Eugene

Morgan, bilopfinderen, holder i højeste grad fast ved fortiden, selv om han er en af drifkræfterne bag forandringerne i byen.

Som helt ung mand tabte han til rivalen Wilbur Minafer i spillet om Major Ambersons dejlige datter, Isabel. Tyve år efter vender han tilbage som en velhavende bilfabrikant, og nu begynder en platonisk kærlighedsaffære mellem Morgan og Isabel, trods at de i mellemtiden begge har fået børn, der nu er næsten voksne. Den gamle kærlighed mellem dem vækkes til live igen, især efter at Wilbur Minafer, Isabels 'kedelige' mand, er død. Hvorfor dør hendes mand egentlig så forholdsvis ung og med etiketten 'kedelig' hæftet på sig? Har fortiden i form af Morgan stået mellem Isabel og Minafer og gjort livet surt for ham?

Nu står den lyslevende mellem Isabel og Morgan i form af kærlighed, men også i form af George, sidste skud på Amberson-stammen. Han er rasende jaloux på Morgan, og gør alt hvad han kan for at udelukke ham af huset og morens liv. George er en hovmodig ung mand, der bruger det meste af tiden til at skryde om Amberson-familiens pragt og storhed. Faktisk er denne storhed på retur, men George bliver ved med at opfatte sin berømte familie som noget ganske særligt. Men helt intakt er Amberson-familiens image ikke efter Georges begreber, hvis hans mor har haft noget for med en fremmed, Morgan. George er – på sin egen måde – forelsket i Morgans datter, Lucy, men denne kærlighed offerer han og bruger i stedet al sin energi på at slippe af med Morgan.

Morgan er den nye tids mand. Med Isabel dyrker han fortidens kærlighed. George er i modsætning til Morgan en helt ung mand, men han dyrker Amberson-familiens fordums pragt til skade for de chancer tilværelsen byder ham her og nu.

Det lykkes George at udelukke Morgan, og Isabel sygner hen og dør. Til gengæld får han til sidst Lucy, men da er han ikke længere nogen Amberson. Det er først efter ruinen, hvor han for sidste gang vandrer op til det forladte palæ ad en gade, der nu hedder Amberson Boulevard. Morgan får til sidst sin Isabel, men til evigt minde. Den status har deres kærlighed hele tiden haft. George får vel egentlig også mindet om Ambersons, men det var jo hele tiden også blot en fiktion, der begrundede hans rasende jalousi. Amberson-familiens storhed, har den mon nogen sinde været andet end fortiden? Tiden forandrer alting, og det er også denne uafvendelighed i tiden, der førte til Amber-

son-familiens udslættelse. Men selve kronologien ved Amberson-familiens historie har sådan set ikke udslættet noget som helst. Tilbagegang og ruin er der jo blot tale om, for så vidt man måler i forhold til et højdepunkt engang i fortiden. Personerne i filmen skaber sig selv en fortid, som de sætter mellem hinanden, og mellem sig selv og nutiden og fremtiden. Det er blot i denne form tiden er en så frygtelig herre.

Tidens magt over Ambersons forudsætter et perspektiv. Og alle har de et sådant perspektiv. Hos Morgan Og Isabel den aldrig glemte kærlighed, der kort blussede op, og førte til Isabels død. Hos George dyrkelsen af familiens fordums pragt. Ja, selv onklen, Jack Amberson, fortæller, at han ofte tænker på en pige, han engang tog afsked med på jernbanelstationen. Han kendte hende knap nok. Bernstein fortæller iøvrigt noget tilsvarende i *Citizen Kane*, nemlig om en pige med en hvid parasol, han lagde mærke til på en færge. Hende tænker Bernstein ofte på.

Disse erindringer fungerer alle som perspektiver eller en slags udmålinger af tiden, og det er i kraft heraf, at tiden får sin magt. Efter Isabels død fortæller Lucy sin far om en ond indianerhøvding, Ham-som-rider-aling-ned. Han undersøgte i den grad sin stamme, at de til sidst satte ham ud i en kano og lod ham forsvinde på havet. Men siden da kunne de ikke finde nogen anden høvding.

Ved nærmere eftertanke indser man, at alle personerne kunne være den onde høvding fra allegorien, men at ingen af dem er det.

George kunne være den onde høvding, fordi han ødelægger sin mors liv med sin jalousi over for Morgan. Men man skal ikke lade sig narre af Georges usympatiske, studse og uforsonlige karakter. Denne karakter er nærmest hans definition i fortællingen. Hans reaktionsmønster svarer fuldt ud til hans iboende natur og den situation, han befinder sig i. Hans livsudfoldelse er i en vis forstand optimal.

Ligeledes hører det til Morgans karakter at virke slap i dette trekantsdrama. Hans milde overbærenhed over for George virker helt forkert. Men man skal tænke på, at det hører til 'definitionen' af Morgan, at han anerkender den 20 år yngre mands ret til livsudfoldelse i forhold til sig selv.

Fortællingen om Amberson-familien søger ikke det slappe argument eller den sentimentale konklusion. Alle faktorer kan siges at spille ind med fuld styrke, og netop når livet ses i dette grelle lys, viser tiden sig først da som den rigtig onde høvding.

George og Morgan befinder sig i hver sit tidsperspektiv. De er i hver sin verden. I punktet Isabel krydses de to tidsperspektiver. George reagerer med den relative indskrænkethed, der hører til hans erfaringsrække. Morgan egentlig lige så maximalt ud fra sin erfaringsrække, eftersom han jo ikke kan undlade at anvende sin midaldrende erfaringsverden over for den unge. Når sådanne perspektiver krydser hinanden er det, tiden kan vise sig som en ond høvding.

Men man skal huske, at disse perspektiver er fiktioner. Morgan og Isabels kærlighed kommer fra den fiktive dybde de 20 års adskillelse har skabt. Georges reaktioner er som nævnt heftige givet hans karakter, men de er baseret på en fiktion om Amberson familiens storhed og pragt. Tante Fannys skjulte kærlighed til Morgan er ligeledes en fiktion næret af årelange fantasier. Og endelig er den pige Jack Amberson engang tog afsked med på stationen en fiktion, for idag kender hun næppe hans eksistens.

Og på en måde kan det ikke være anderledes. 'De kunne ikke lade være', siges det om indianerstammen, der blev ved at lade sig hjemsoge af den forsvundne høvding. Som stammen selv lod forsvinde, og dog blev ved at huske.

Det er med mekanismer som disse, hvorved der skabes fiktioner af tiden, at fiktionerne gør livet labyrintisk. Men labyrinterne viser sig ofte at være produkter af subjektet selv, eller rettere af det perspektiv, der er labyrintens indgang.

Orson Welles lægger selv stemme til fortælleren i filmen. Om denne fortæller gælder stort set det samme som om personerne. 'Der var engang...' (In those times...), begynder han. En overskridelig afstand etableres i tiden. Han fortæller, hvordan man dengang holdt store baller, idylliske slædeture, og åbent hus nytårsaften. Han beskriver tøjet, skoene og hattene. Man sang – serenader under dejlige kvinders vinduer. Pludselig starter fortællingen om Ambersons, idet Morgan i forbindelse med en sådan – måske noget fugtig – serenade træder hul i celloen, og så har Isabel oppe i vinduet fået nok af ham. Mere skulle der altså ikke til.

Nu sætter fortælleren straks en uoverskridelig afstand i tiden til denne episode, idet han lader Morgan og Isabel mødes 20 år efter. 'Dengang' vil altså sige et evigt fortidsrum, idet hver ny episode i fortællingen straks skubbes ud i en slags tidens afgrund. Ganske vist mødes Morgan og Isabel i fortællingens nutid, men det er til et af de store baller. Det



sidste af de store baller, tilføjer han. Og da Morgan ved dette bal siger til Isabel, at fra nu af skal de se mere til hinanden, har fortælleren gjort denne fremtid til fortids fremtid.

Fortællerens regression af begivenhederne til en uendelig fortid, er en perspektivisme, der nøje fungerer som model for den måde vi har set personerne skabe sig fiktioner af tiden. Man kan sige, at er hvor fortælleren bliver tavs efter indledningen, overtager personerne selv den samme funktion. Tilsidst slutter labyrinten i Welles mikrofon. Og det er logisk, at labyrinten, hvis den skal slutte, må gøre det i et billede af den nære mikrofon. For tiden er ikke perspektivist og labyrintisk på distancen. Vi anlægger den tværtimod hele tiden i forgrunden. Fikserer på den nærmeste lukning, og mister noget af det fjerneste af syne.

I en, måske flere af filmens dybdefokussekvenser udtrykkes den model, der er søgt forklaret på de foregående sider. Altså måden at skabe fiktion af tiden, sådan som først fortælleren gør det, og siden personerne i hans fortælling. Man kan egentlig opfatte denne sekvens som fiktionens fødsel i modelform. Vi er på et af de centrale steder i handlingen, hvor det er lykkedes for George at udelukke Morgan rent fysisk fra Amberson-hjemmet. Den rasende unge mand har netop smækket døren i hovedet på Morgan og erklæret ham uønsket i huset – for altid!

I et dybt og stejlt perspektiv ses Isabel nede i hall'en. På grund af George kan hun ikke længer tage på udflugt med Morgan. Jack Amberson, der altid har sat pris på Morgan, møder hende. De taler tilsyneladende sammen om et eller andet. Perspektivet angiver ikke nøjagtigt noget indhold i samtalen, men udtrykker snarere et 'noget', der ligger disse personer på sinde'. Dette noget refererer til perspektivets nulpunkt, altså en person, vi ikke ved hvem er, men om hvem vi endnu blot ved, at en bestemt opfattelse af scenen nede i hall'en endnu ikke har dannet sig. Isabel og Jack går ind i en tilstødende stue og lukker den store dobbeltdør efter sig. Nu er hall'en tom, og det viser sig at være George, der står helt nær i perspektivreglens toppunkt og belurer sin mor og onkel.

En litterær type filmanalyse ville måske her sige, at Welles med dette billede af Jack og Isabel 'vil fortælle os', at nu lever Morgan hemmeligt videre i deres hjerter, således som han også tidligere gjorde. Men der er netop her i denne sekvens tale om at meningen bliver til snarere end at den allerede er sprogligt færdigdannet. For processen er kun

halvvejs. Der er tale om et perspektiv, hvor 'objektet' er usikkert (det noget, der nu kun er mellem Isabel og Jack), og hvor subjektet, nemlig George, først efterhånden viser sig.

George har som alle andre mennesker sit eget perspektiv på verden. I dette perspektiv ser han ikke blot del af verden, men den hele. Alting passerer revy i hvert enkelt perspektiv på verden. Georges perspektiv er altså ikke nogen særlig relativ vinkel på tingene. Ingen kan sige, hvordan det i virkeligheden er. Det afgørende ved et perspektiv er derfor, at i perspektivets toppunkt findes et subjekt og en sandhed om de forandringer, der passerer revy, om det 'noget' der foregår. Georges fravær i begyndelsen fra perspektivkeglens top udtrykker derfor, at han ikke står for sandheden om det, der foregår mellem Isabel og Jack. Han forstår det ganske enkelt ikke. Det ville derfor være forkert at opfatte ham som et slags skyldbetyngt barn, der forbereder sig på de voksnes repressalier. George er en måske i visse henseender naiv ung mand. Han kan ikke af scenen danne sig den mening, at Morgan vil komme igen som et fantom. At et spørgsmål er født, som vil hjem søge ham i form af en undertrykt længsel hos moderen.

George er blot en etappe eller et mellemtrin. Welles lader derfor straks perspektivet bevæge sig op til anden sals trappen, hvor vi hører og ser den oprørte Fanny. Det var altså også Fannys perspektiv, vi befandt os i.

Kvinden fra Shanghai

Filmen åbnes med et tusmørkebillede af en slæbedamper, der passerer under en af byens broer. Det er lige før daggy eller måske aften, det er nu skibe skal afsejle. Michael O'Hara, en fremmed sømand i Amerika, møder i nærheden af en af byens parker en smuk og hemmelighedsfuld kvinde. Elsa. Hun fortæller ham om sin baggrund i et af de mest berygtede havnevarterer i Kina, men O'Hara foretrækker at se hende fra den mere romantiske side. O'Hara er også filmens fortæller. Han starter med at indrømme, at han var et stort fjols, da han indlod sig på denne affære, der – som vi skal se – fører til, at han bliver shanghaiet som besætningsmedlem og meget andet på lystsejleren Circe.

Udtrykket at shanghai betyder at gøre en mand sanseløs, så at han uden at være ved sine fulde fem kan påmønstres et skib der skal afsejle. Da denne trafik

Så længe Morgan førhen var borte fra huset, har Fanny formodentlig ikke vidst, at Isabel alligevel elskede ham, for hun tog jo Minafer i stedet for. Fanny har altså i hemmelighed kunnet drømme om Morgan. Efter at Morgan begyndte at komme i huset igen, har hun naturligvis kunnet se, at Isabel var den foretrukne, men på en måde besøgte Morgan dem begge to alligevel. Men nu hvor George har udelukket Morgan, vil kun den af dem kunne besidde Morgan, som kan overbevise sig selv om det begrundede i følelsen. Det kan Fanny ikke længere, fordi Morgan nu kun findes i Isabels forestilling. Og hun kan ikke som Jack dele dette med Isabel. Det er formodentlig denne pludselige indsigt, der har gjort Fanny så oprørt. Det er derfor Fanny, som endegyldigt støder Morgan ud i tidens afgrunde, og gør fiktionen færdig. Men Morgan er jo stadig ikke nogen fiktion for George, omend han aner en hemmelighed. Ved at gøre Georges perspektiv til Fannys perspektiv, lykkes det altså Welles at etablere en sandhed om genstanden for Georges opmærksomhed uden at George selv indser den.

George og Isabel rejser bort fra byen kort efter, og ved tilbagekomsten er Isabel døende. Morgan dukker op igen, og George må modstræbende lade ham komme ind. Han kender nu virkningen af noget, han ikke forstod, og frygter måske derfor mindre Morgan i kød og blod. Dermed har tiden selv fortæret den fiktion, der blev gjort af den.

var på sit højeste i sejlskibenes tid, har enhver sømand på Shanghais knejper formodentlig været fuldt bevidst om, at enhver fremmed han mødte kunne være ude på at shanghai ham. Det har sikkert været et hyppigt dagligt skuespil i havnevarteret, og de kinesiske tilskuer har næppe hævet et øjenbryn over disse sømandsforførelser. Man kunne endog forestille sig, at arbejdsløse sømænd uden en øre på lommen har ladet sig shanghai fremfor selv at søge hyre for i det mindste at starte den hårde hverdag med gratis brandert og underholdning.

O'Hara betegner sig selv om et sådant bevidst fjols. De er iøvrigt større fjolser end de ubevidste, siger han et sted i filmen. Han er helt klar over at han bliver shanghaiet, men lader det alligevel ske. Således gennemskuer han situationen, da Elsa lader sig overfalde i en park, så

O'Hara får mulighed for at blive hendes tapre redningsmand.

Mr. Grisby er til stede og belurer O'Hara og Elsa allerede ved et af deres første møder, ligesom han er på pletten, da O'Hara beslutter sig til at tage med på krydstogtet. Mod slutningen af filmen viser det sig, at Elsa var i ledtog med Mr. Grisby, idet de ville bruge O'Hara imod Mr. Bannister. Mr. Bannister er Elsa's ægtemand og Mr. Grisbys kompagnon. Det bemærkelsesværdige er, at O'Hara tager hyren på Circe samtidig med, at han genkender Mr. Grisby fra det første møde med Elsa. Et endnu klarere tegn på, at O'Hara bevidst lader sig shanghai, er, at han nævner Bannisters navn til Elsa, inden hun endnu har sagt, at hendes mand er denne berømte forsvarsadvokat. O'Hara foregriber aktørerne i sin shanghaijning på en måde, der ikke alene kan være deres værk. Han beretter det hele i tilbageblik, men ikke i den forstand, at han nu bagefter skulle være blevet klogere. Han gentager etapperne i sin shanghaijning med samme lakoniske mangel på analyse og bedreviden, som havde det altsammen været nedskrevet i en skibsjournal. Han indrømmer som sagt, at han var et stort fjols, men det er som om han allerede vidste det på forhånd, og det er som om hans indrømmelse nu snarere er en klage over, at det hele er forbi, end det er et selverkendende tag i nakken på sig selv.

I løbet af filmen bliver han shanghaiet ind i et kriminelt plot, og får en mordanklage på halsen. Men vi skal huske, at dette ikke er noget nyt for O'Hara. I Spanien myrdede han en mand med sine bare næver. Trods shanghaijningen opfatter denne irske sømand måske situationen, han er på vej ind i, som den bedste. Kvinden virker uendeligt tiltrækkende på ham. Hvad andet kan han håbe på i livet. Hvorfor ikke vælge rollen. Kvinden er smuk og omgivet af en flot og rig social overflade. O'Hara er ganske vist klar over, at hajerne under denne overflade er værre end dem, han engang så dukke op af havet ud for Brasiliens kyst. Ikke blot åd de hinanden, men tilsidst begyndte de i deres grådighed at flænse kød ud af deres egne kroppe. At det er værre mellem mennesker har længe været en del af O'Hara's visdom, men også advokaterne Mr. Bannister og Mr. Grisby ved det. Da O'Hara en smuk tropeaften kommer med denne betragtning til selskabet, er Mr. Bannisters eneste reaktion, at hans kompagnon Mr. Grisby nok ikke er en forbandet god nok advokat til at fortjene komplimenten. Mr. Grisby er ellers udspekuleret nok. Han vil jo belønne O'Hara for at myrde ham selv. 5000 af

Mr. Grisby for at myrde Mr. Grisby. Det er selvfølgelig en juridisk spidsfindighed, hvor det i virkeligheden er Bannister, der er målet og O'Hara midlet. Bannister udnytter imidlertid situationen til at dræbe kompagnonen, og demonstrerer på denne måde, at han overgår hajerne i intelligens. Han kan udnytte sin viden om, at den anden haj er grådigt nok til at kunne finde på at ville dræbe sig selv. Men som bekendt ender også Mr. Bannister med at flænse i sig selv, da han i spejlkabinettet tvinges til at skyde Elsa, og selv bliver skudt.

Vi kan nu indse, at aktørerne i dette shanghaijningsdrama egentlig ikke adskiller sig væsentligt fra de kinesiske tilskuere, der altid er til side ved disse skuespil i havnens knejper. O'Hara er kinesisk tilskuer til sin egen shanghaijning, og Mr. Bannister og Mr. Grisby er kinesiske tilskuere til deres egne roller i de sindssyge plots, de koger sammen.

I det kinesiske skuespil betragter skuespilleren sig selv i udøvelsen af rollen, d.v.s. han betragter sin udøvelse i et spejl, og dette spejl er tilskuerne. Omvendt er skuespillerens udøvelse et spejl for publikum i den forstand, at publikum ikke er et hvilket som helst publikum, men derimod publikum til netop denne rolleudøvelse. Vi kan sige, at de sociale foretelser O'Hara kommer ud for, kun kan foretages under forudsætning af et kinesisk publikum med en ganske særlig udviklet sans for illusionsnumre. Publikum og aktører forenes i en værdsættelse af de stilistiske højdepunkter i disse illusionsnumre uden hensyn til nogen som helst bedre eller sandere virkelighed uden for teatret.

Vi har allerede omtalt de tre mandlige roller, hvor det er svært at sige, hvad en O'Hara, en Mr. Grisby og en Mr. Bannister egentlig er ude på. Det er Elsa, der har hovedrollen. Det fortøner sig endeløst, hvem hun egentlig er bag sine roller. O'Hara starter med at give hende et eller andet romantisk navn, men bag sin rolle som den irske sømands elskerinde, er hun forsvarsadvokatens kone, kompagnonens sammensvorne, men desuden er hun kvinde fra Shanghai, og det er faktisk det første, hun fortæller O'Hara. Senere viser det sig, at hun taler kinesisk som en indfødt, og at hun råder over et netværk af kinesiske hjælpere i underverdenen.

Dermed opdager vi, at shanghaijningens hovedrolle indehaves af en person, hvis identitet fortøner sig blandt det tavse kinesiske publikum. Og det er som om kredsløbet lukker sig i sig selv. Vi begynder at ane, hvorfor hele denne affære må kulminere i den berømte sekvens fra det trossede hus, hvor hele spejlkabi-

nettet skydes sønder og sammen. På en måde er denne sekvens fra spejlkabinettet en endnu mere radikal perspektivisme end det, vi allerede har set i de typiske dybdefokusbilleder.

Rigtige spejle får vi først at se i spejlkabinettet, men samtidig er det oplagt, at det er personernes spejlinger i hinanden, der strukturerer hele filmen. I stedet for at se hinanden eller se de andre, så ser personerne altid sig selv i de andre eller snarere de andre i sig selv – altså den simple spejlingsfunktion, der narrer hajerne til at bide i sig selv i den tro, at det er en anden haj.

Denne forveksling, der ligger til grund i haj-allegorien varierer Welles på mange forskellige måder i filmen. Rets sagen mod O'Hara er et godt eksempel. Forsvarsadvokaten Bannister skal forsvare O'Hara i en anklage for mord på Mr. Grisby. Men det er Bannister selv, der har dræbt Mr. Grisby, og desuden er hans klient også hans kones elsker. Bannister tilspidser derfor den kinesiske skuespillers rollebevidsthed til et uhørt niveau, da han på et tidspunkt under retssagen som forsvarer krydsforhører sig selv som vidne i sagen mod O'Hara. Han slutter krydsforhøret med at give sig selv tillqadelse til at forlade vidnesskranken: 'Thank you. You may step down, Mr. Bannister'.

Dommeren mangler heller ikke sans for sin rolle, for han sidder og griner ad Bannisters påfund. I pauserne sidder han på sit kontor ved et uendeligt skakspil med sig selv, der spejler sig i panorama-vinduet ud til havneområdet.

Restssalen syder af uro og moro. Jury-medlemmerne hoster og nyser og snakker og pudser næse på forstyrrende måde. En midaldrende kone klister tygegummi under stolesædet. To orientalske kvinder diskuterer begivenheden på deres eget sprog.

De kinesiske tilskuere er således tilstede også under retssagen, ligesom vi møder dem lidt senere i Mandarin-teatret i San Francisco. Her er det kinesiske oldinge, der er dybt hensunket i cigaret-rygning og en Peking-opera, de formodentlig har set utallige gange. Hverken disse tilskuere eller skuespilleren ænser O'Hara, der efter sin flugt fra retssagen (skjult som medlem af en jury fra en helt anden retssag) har søgt tilflugt i teatret.

Disse tilskuere ænser ikke dramaet, da politiet dukker op i teatret efter O'Hara. Hvorfor mon ikke? Hvad siger disse oldinge til sig selv? Hvilket rænonnement hører til deres rollebevidsthed som tilskuere? Er de opslugt af fiktionen i en grad, så de ikke ænser 'virkeligheden'? Det kan ikke være tilfældet, eftersom den kinesiske tilskuer ikke opsluges af



fiktionen. Er det derimod, fordi de opfatter politiets jagt på forbryderen O'Hara som illusion snarere end som virkelighed. I så fald er det mærkeligt, de ikke morer sig over nummeret ligesom publikum i retssalen.

Det er som om aktør/tilskuermode i denne forestilling for oldinge lukker sig helt i sig selv. De ligner de tilskuere, der var til O'Hara's møde med Elsa nede i akvariet: den store blæksprutte, havskildpadden, stenfisken og de plettede hajer. De kinesiske oldinge har lige så lidt som hajerne en almen bevidsthed om rolleforbytninger, og om at verden i almindelighed er tosset og forkert og illusorisk. Deres blikke er ikke optaget af det, de ser, fordi det er illusion, og heller ikke, fordi det er virkelighed, men fordi det er Peking-opera.

Tilskuerrollen er specifik og kun på de præmisser og inden for det perspektiv tilskueren anlægger er roller roller. Filmen siger derfor ikke, at verden i almindelighed er forkert og tosset, men derimod at den er det set med O'Haras øjne.

O'Hara ønsker at tage Elsa med til en øde sydhavsø. At rejse med hende imod solopgangen, som det siges. Denne ønskedrøm nærer O'Hara samtidig med at han og det øvrige selskab er på tropisk picnic i det Caribiske Hav. Ønskedrømmen er således ikke virkelighed her og nu, fordi den spejler sig som mulighed i fremtiden. Desuden er det onde med på turen i form af Mr. Grisby og Mr. Bannister, men endnu værre er det, at det onde også har annonceret sin ankomst til fremtiden. Grisby vil nemlig også flygte til en øde sydhavsø, når O'Hara har 'myrdet' ham. Og kun derved får O'Hara de økonomiske midler til selv at rejse mod solopgangen med Elsa.

Spejlkabinettet er fuldstændigt lukket i tiden og i rummet. Her er det så Bannister vrikker ind. Han har begge ben lagt i skinner, så han vrikker som en robot. Det er som om det første, man ser af ham, er den spejlingsagtige måde det andet bens vrik efterligner det førstes bevægelse. Som om det senere kom før det tidligere. Han dukker op i en ti-foldig vrikken med stok og pistol ligesom han i filmens start dukkede op i O'Haras tanke, inden navnet var udtalt.

Selve sekvensen med skyderiet blandt alle spejlene vil jeg ofre mindre opmærksomhed end den forudgående begrundelse for at filmen slutter med en sådan sekvens.

Egentlig slutter filmen ikke her. Den slutter derimod med at O'Hara tænker

for sig selv, at han nu kan forsøge at glemme, mens han bliver gammel, og måske dø, mens han forsøger at glemme.

Spejlkabinettet flytter altså med, for nu foregriber O'Hara døden i sit liv. Døden vil under alle omstændigheder få ham til at glemme, så hvorfor skulle han bestræbe sig på at nå det inden da. En ny Mr. Bannister har altså allerede vrikket sig ind i O'Haras perspektiv. Han kan ikke lade være med at reflektere sig selv og betragte sig selv som rolle. Det er et djævelsk perspektiv, der kommer af det kinesiske skuespil han opfører med sig selv. Hele verden bliver forkert af det. Igennem sin selvrefleksion lukker han sit perspektiv, så en tosset verden

Politiets blinde øje

Touch of Evil – det er ikke blot 'politiets blinde øje' det drejer sig om, men en medfødt blind plet i samfundets sammenhænge. Et hult sted, en slags nedfaldsskakt for alle grader af sandhedens tjenestemænd. Hvad er det for en hulhed, og hvordan indkredses den i filmen? Spørgsmålet er relevant at stille, for en slags svar kommer der på det. Måske kan man huske at filmen slutter i mørket ved grænsefloden, og kun et ekko kan høres.

Den begynder ligeledes med et stort rum. Det er næsten en hel verden, der beskrives i en indledningssekvens. En allerhovedes optagelse, skrev Charlton Heston i sin dagbog. En tidsindstillet bombe kastes ind bag i en bil, som kører igennem en by, krydser grænsen til et andet land, hvorefter bilen eksploderer. Bomben (årsagen) plantes i Mexico, men virkningen (eksplosionen) indtræffer i USA. Sådan som det beskrives i denne sekvens er sammenhængen meget enkel og overskuelig, og i virkeligheden kunne verden måske beskrives som en mangfoldighed af sådanne enkle kausalkæder – hvis man vel at mærke kunne opnå perspektiver af denne allerhovedes slags. Men almindeligvis er vi kun bevidste om nogle af disse kausalkæder, mens andre blot anes, eller vi har ikke den fjerneste ide om dem.

Vargas, som er en højtstående mexikansk narkobetjent, krydser tilfældigt grænsen samtidig med bombebilen. Han ser bilen, spadserer ved siden af den, står lige op ad den ved grænseposten, men i modsætning til pigen på bilens forsæde hører han ikke den mærkelige tikken. Han er nygift, og altfor opslugt af sin amerikanske kone, Susan.

opstår, hvor han hele tiden bliver shanghaget af nogen. På den anden side har O'Hara i kraft heraf set en hel del til det sociale rollespil og forstået, at dette ikke kan være den eneste verden. I dette perspektiv, hvor verden er forkert og andre verdner mulige kan man imidlertid ikke befinde sig med blot det ene ben. Man kan ikke være både inden for og uden for dette perspektiv. Verden er ikke forkert i et metaperspektiv, men kun i kraft af en specifik tilskuerrolle. Fremmedgørelseseffekten er sin egen årsag.

O'Hara vil ende som de kinesiske oldinge for hvem en verden med afstandskabende effekt ikke er virkelighed eller indbildning, men blot... netop kinesisk teater.

Desuden er gaden fyldt af inciterende mexicansk musik fra en af barerne eller fra bilradioen.

Ikke blot er Vargas' høreelse dårlig, han tror heller ikke på det, han ser. Hvad er der sket, siger han til en mand, der løber forbi efter eksplosionen, skønt der i dette øjeblik ikke er noget at være i tvivl om. Men Vargas ønsker forklaringer. Han skilles hastigt fra sin kone, da han vil inspicere ulykken. Han burde have forudset risikoen for, at hun kunne falde i klørerne på Grandi, den lokale mafiaboss. Han har nemlig et udestående med Grandi-familien, og burde være særlig påpasselig i netop denne by. Måske skulle han slet ikke være rejst igennem netop denne by på sin bryllupsrejse.

Allerede nu er der flere eksempler på, at Vargas gennem manglende omtanke og åndsnaervær får den enkle kausalkæde i starten til at forgrene sig yderligere. Han slutter filmen som den tilsyneladende retfærdige sejrherre, men har allerede på en måde gjort sig skyldig i et par ting. Men ud fra denne definition af skyld er de alle skyldige.

Selv tossen på motellet er skyldig. Næsten uden grund lyser skylden ud af ham. Han gør sig lille bag et træ i mørket, og råber, hvad skulle jeg med en revolver? Han ved, at dem der er større end ham selv altid ryger ud i slagsmål, hvor han ender et sted i årsags-virknings-kæderne.

Vargas kommer i slagsmål med Hank Quinlan. Det er en kæmpestor, fed psykopat af en sydstatspolitimand. Vargas var i attentatsituationen uden at opdage noget som helst. Quinlan var derimod ikke i situationen, men til gen-

gæld har han allerede gættet et par ting, da han dukker op. Han praler af sin intuition og siger, at det ene ben fortæller ham sandheden. Det er meget mere enkelt. Quinlan er ligeglad med objektive kausalsammenhænge, for han skaber selv årsagerne til de ting, der sker. Han spilder ikke tiden med at søge lovmæssigheder, der kan afdække årsager. Han opfinder selv årsagerne. Og har naturligvis i sin fortid nogle gode grunde til denne indstilling.

I modsætning hertil er Vargas en principfast mand. Alt hvad der sker skal først en tur igennem princippernes filter. Han hører og ser først tingene anden gang. Selv en eksplosion skal han have dokumenteret. Hans ranke holdning og fikserede blik vidner om stor indre orden. Men Quinlan opfinder selv tingenes sammenhænge, for han har set det hele før. Han har set, at ingenting hænger rigtigt sammen. Hans kones morder blev ikke straffet af loven, men i en skyttegrav i Belgien.

Quinlan hænger en mexikaner, Sanchez, op på mordet. Det er ganske vist et helt tilfælde, at Vargas har fået kontakt med denne sag, men nu det er sket, burde det skærpe hans opmærksomhed, at det er en af hans landsmænd, der bliver sigtet. Men Vargas begår igen en fejl. Under en af de hyppige telefonsamtaler med Susan, der er parkeret på et øde motel, lykkes det Quinlan i Vargas' fravær at plante falske beviser imod Sanchez. Vargas har glemt, at der findes mennesker som selv skaber årsagerne her i verden, derfor kan Quinlan fuppe ham. Men netop fordi Vargas giver Quinlan denne chance, får Vargas selv en kriminalsag imod Quinlan. Vargas betaler en høj pris. Han lader Sanchez i stikken et øjeblik, og må ofre sin landsmand til Quinlan for at kunne optrappe duellen med ham. Derved tvinger han Quinlan i armene på mafiaen, og sætter sin kones liv på spil. Han er tilfældigt dumpet ind i denne sag, har svigtet et antal gange, men har nu skaffet sig mulighed for en fjer i hatten hvis det lykkes at knalde Quinlan – som han ikke kendte eksistensen af for kort tid siden. Eller det er snarere de retskafne principper, der aktiverer Vargas nårsomhelst, hvor som helst.

Der er ikke noget i vejen med Vargas' moral. Problemet er blot, at han ikke rigtig ser de større sammenhænge rundt om sig. Welles skærer karakteristikken af Vargas ud i pap, da han telefonerer hos den blinde kioskdame, og overhører hvad det er, Susan mener med søvngig. Han er lige så døv som hun er blind. Men det er fordi hans blik er fikseret af tyren, hvis hornprydede hoved ud-

smykker Tanas bordel. Quinlan er tyren, og Vargas er toreadoren på billederne nedenunder. Den lovlskende demokrat Vargas fikseres af tyren, da han tilfældigt møder den. Duellen følger nu ganske bestemte spilleregler, men egentlig er den blot del af et andet spil, der er sværere at se reglerne i. Labyrintiske årsagssammenhænge, som kun et allerhelvedes perspektiv på arenaen kan afsløre. Faktisk hører tyr og toreador sammen. Vargas fælder Quinlan, men han elsker ham, siger Tana.

Vargas' og Quinlans respektive perspektiver på verden har forbundet dem i en duel. På en måde overlapper de to perspektiver hinanden, de smelter sammen.

Om Quinlans perspektiv kan man sige at det udelukkende består i en tilegnelse af verden. Han gør verden omkring sig til ejendom. Det politimæssige område opfatter han som sit. Og territoriet markerer han ved at efterlade sin stok.

Dette gælder også hans fysiske adfærd. Han skubber kroppen rundt i verden foran sig, og alle ting samler sig om ham som et publikum, herunder hans permanente følge af embedsmænd og statsadvokat. Hans indre er ikke fyldt af principper, men derimod af et instinkt til uophørligt at flytte sit korpus ind i de tomrum, som andres tvivl og handlingslammelser har skabt. Hans krop taler næsten mere end hans mund, eller rettere så taler han som en krop. Han hører ikke efter hvad andre siger, men afbryder og taler ind over de andres argumenter. Mundens holdning, det hovrende, vrængende, betuttede siger mere end ordene. Talen kommer ud af munden på ham på samme måde som chokoladestænger, roulader, whisky og cigarrøg går ind. Mundens runde form er blot en understregning af at den er et hul ind og ud af kroppen. Sådan en karl kan snakke andre ned til sokkeholderne, lukke munden på dem med fysisk arrogance, skubbe uden undskyldning og bekymrer sig ikke om spytten fra den åbne kæft. Men der kommer en vis skrøbelighed over Quinlans tyngde igennem fortællingen. Det store dyrs skyldighed. Alene hans kropsholdninger skanderer nøje fortællerens faser. Fra værdig tyngde til stående dominans. Siden humpen og sammenfald. Til sidst er han halvt liggende ved floden og ender flydende på maven i vandet.

Quinlan ser ikke fjernsyn. Det står slukket foran ham på Tanas bordel, hvor han ofte sidder og lytter til det mekaniske klavers uendelige refræn. Quinlan har ikke brug for information eller variation i underholdningen. Uanset hvor

mange gange medierne fordobler signallerne i verden, bliver den ikke af den grund mere sammenhængende for Quinlan. Sammenhænge er noget der kommer indefra i ham, og registret svarer nøje til ihærdigheden i det mekaniske refræn. Måske er det derfor Tana kan sige til ham, at hans fremtid er brugt op. For det uendelige har været i ham selv, ikke uden for. På en måde ledes også Vargas af et indre refræn, skønt han i højere grad er mediernes mand. Han hører ofte bilradio, og hænger meget i telefonen. Grandis sønner fupper ham over telefonen, og han hører ikke i røret, hvad det er Susan mener. Alligevel er han ikke skeptisk over for medier, men afslørere Quinlan ved hjælp af en båndoptager. Han skal have det hele to gange.

Ligesom Quinlan handler ud fra det dumpe refræn i sin sjæl, således lytter Vargas til det ideelle sprogregister i ham selv. Det svarer kun i ringe grad til de ydre sammenhænge. Hans retskaffenhed udfolder sig blot i situationer, han tilfældigt snubler ind i. Derved bliver han intetanende årsag til ting, han ikke kan kontrollere, men som han måske så igen heller ikke ved noget om.

For Quinlan og Vargas findes verden mindst to gange. Første gang findes den i dem selv, i deres sjæl. De hører og ser i sig selv hvordan verden er skruet sammen. Dernæst findes verden også uden for dem. Og de flytter deres kroppe rundt i miljøet i overensstemmelse med hvad de allerede ved i forvejen. De er ikke ekkorum for verden, men den omgivende verden er blot ekkorum for deres indre melodier. Duellen mellem Quinlans og Vargas' perspektiver kulminerer i Vargas' forsøg på at afsløre Quinlan med en båndoptager. Her anvender Welles sin dybdefokusteknik på fuld kraft, ikke mindst i lydernes og stemmernes rum.

Egentlig er der ikke noget nyt at afsløre. Vargas ved at Quinlan i årevis har plantet falske beviser, og dermed gjort mistænkte skyldige. Måske var de alle skyldige, men det er ligemeget for Vargas. Quinlans trofaste makker, Menzies, har hele tiden vidst besked, men går nu over til Vargas, fordi denne så at sige definerer den hidtidige fremgangsmåde som kriminel. Menzies rigges til med skjult mikrofon, og Quinlan skal lokkes ud fra Tanas bordel og afsløre sig på den båndoptager, Vargas lusker rundt med i mørket. Vargas betjener sig her af politistatens aflytningsmetoder i strid med hans egne principper. Men det er klart at han må tage ethvert middel i brug, eftersom han er overbevist om Quinlans skyld fra sin gennemgang af retsarkiver-

ne. Det han overser er blot, at også Quinlan har været overbevist om de mistænkte skyld hver gang han har plantet de falske beviser. For Quinlan har der ikke været tale om falske beviser, men derimod om nødvendige midler. Quinlan er simpelthen ikke i stand til at afsløre sig selv. Han kan kun gentage over for sin makker, Menzies, at de altid fangede de skyldige. Og denne gentagelse er det eneste Vargas kan dokumentere med sin båndoptager.

Menzies og Quinlan skyder hinanden. Quinlan vil hænge Vargas op som skyldig i Menzies' drab. Han bliver ved til det sidste, og faktisk er det jo Vargas, der bragte Menzies ind i den blodige konfrontation med sin gamle makker. Da Quinlan dør, viser det sig, at Sanchez har tilstået attentatet. Ingen af

dem Quinlan har fældet eller forsøgt at fælde har været uskyldige, ikke engang Grandi, som han kvæler. Alle er skyldige, også Vargas, eller snarere er ingen skyldige. Hvad betyder det, hvad man siger om en mand, slutter Tana. Nej, hvorfor gentage det.

Men pointen er naturligvis det ekko-rum, Welles konstruerer her tilsidst. Quinlans stemme kommer snart langt borte fra hos Menzies, snart tæt ved via Vargas båndoptager. Tilsidst løsriver den sig helt og kommer som ekko tilbage til Quinlan på broen.

Dette ekkorum er et allerhovedes perspektiv. Her kan Quinlan høre sine egne principper komme tilbage fra verden og gøre det af med ham, ligesom han gjorde det af med alle dem, han anså for skyldige. Vargas har vendt det

princip imod Quinlan, at hvis dommeren er overbevist om den anklagedes skyld, så mangler man blot i praksis at gøre ham skyldig, uanset midlerne. Denne indre melodi hører Quinlan nu udefra via Vargas båndoptager. 'Skyldig', 'skyldig', 'skyldig', besværger hans stemme ude over det grumsede flodvand. Men Vargas har ved denne 'afsløring' droppet sine demokratiske retsprincipper. Nu er det målet, der tæller, og ikke midlerne. Men hans dyrt betalte midler er i denne situation blot et ekko. For han har ikke bevist noget som helst, men dokumenterer blot Quinlans principper, som han selv har overtaget.

Forskellen på Quinlan og Vargas – psykopaten og demokraten – er kun ekkoet. Den sidste skal til forskel fra den første blot have tingene to gange.

Den udødelige historie & F for Fup

'Du er en rask sømand. Vil du tjene 5 guineas i nat?' Det er en helt usandsynlig sømandshistorie, der den nat bliver til virkelighed i den rige købmands hus i Macao. Den fattige sømand skal tilbringe natten med den gamle, gigtplagede Mr. Clays unge kone, og det får han et guldstykke for. Men under normale omstændigheder er det jo sømanden der plejer at betale for sådanne ydelser. Regnskabet er ikke rigtigt. Da Mr. Clay beslutter sig for at virkeliggøre denne usandsynlige historie, går hans jødiske bogholder, Levinsky, med på ideen alene af en vis sympati for dette galmandsværk, men samtidig noterer han sig, at regnskabet er forkert. At virkeliggøre en sådan historie – at gøre fiktion til kendsgerning – er som at lægge talrækken sammen fra højre, tælle tusinder som tiere o.s.v. Men Mr. Clay har brug for beviset på at fiktion kan gøres til faktum, for selv er han god for en million pund, men denne rigdom forekommer ham allerede som en fiktion i betragtning af hans forestående død.

Men har Levinsky ret i at fiktion og faktum har samme tvingende rækkefølge som de tal han fører i Mr. Clays regnskabsbøger? Eller kan opspindet presses ind i kendsgerningen? Levinsky har med sin jødiske baggrund mange gode grunde til at tro på profetier, og blive ved med at tro på profetier. Mr. Clay er derimod en utålmodig mand, som kun respekterer de faktiske ting. Lad os holde en pause med den nærmere beskrivelse af det seriøse projekt, hvorigennem Mr. Clay vil bemægtige sig virkeligheden ved at omsætte fiktion til faktum.

'Til mit næste eksperiment... en mønt...' lyder Orson Welles' stemme i starten af *F for Fup*. Iført sort slængkappe og bred hat toner han frem som tryllekunstner på en eller anden jernbanelinje. Oja i pels betragter smilende i togvinduet hvorledes tryllekunstneren på perronen lige for drengens store øjne laver om på håndgribelighederne, en mønt, en nøgle, en hvid kanin.

'Jeg er en charlatan', siger Welles og stiller sig foran et hvidt biograflærred, der står i et hjørne af banegårdshallen. Alle de historier, vi ser og hører på dette lærred er løgnehistorier, forklarer han. Og det viser sig i højeste grad også at passe på denne film, for den drejer sig i alle henseender kun om forfalskning og løgn. Welles er en charlatan, d.v.s. han er ikke tryllekunstner, men spiller blot tryllekunstner. Han er en falskner, der forfalsker tryllekunstnerens falske spil. Han lover at vi den næste time kun vil høre kendsgerninger. Disse kendsgerninger viser sig at være facts om uudgrundelige kunstforfalskninger. En sådan kunstforfalskning har den allerede nævnte Oja også været hovedperson i, idet hun sammen med sin ungarske bedstefar lavede et svindelnummer med Picasso. Til slut afslører Welles at denne sidste svindelaffære var løgn, ja, Oja har ikke engang en ungarsk bedstefar. Welles og Oja løj over for tilskuerne om et falskneri, og man indser at Welles virkeligt er en charlatan.

Disse to sidste film af Welles er på sin vis meget enkle film. Ved grundigere analyse ville man måske kunne vise at de modelagtigt resumerer hans tidligere værker. Her vil jeg blot som afslutning på artiklen kort forfølge den nærliggende tanke, at de to film spejler eller perspektiverer hinanden. Man behøver blot at tænke på, hvorledes Mr. Clay, nabob'en fra Macao, vil gøre fiktion til kendsgerning, hvorimod charlatanen i den anden film gør viljen til løgn til sin kunst.

Hvis man kender Welles' filmatisering af Karen Blixens 'Den udødelige Historie' vil man også vide at det egentlig ikke lykkes for Mr. Clay at gøre sømændenes indbildning til en kendsgerning. Derfor kunne man sige at viljen til løgn i den sidste film er et allerhovedes perspektiv på den førstnævnte.

Under alle omstændigheder står det os frit at lade de to film perspektivere hinanden.

Da hele arrangementet omsider er på plads, og alle simple sømænds ønskedrøm skal virkeliggøres denne nat, sætter den gamle imperialistiske købmand sig til rette i sin gyngestol på verandaen, og lader sine indre drømmebilleder passere revy hele natten igennem til akkompagnementet af lyde og de lavmælte stemmer fra soveværelset. Det der foregår er hans eget værk, men han er død inden det hele – som aftalt slutter ved solopgang.

Det er svært at give den nærmere forklaring på Mr. Clays død. Han har gjort sømanden Paul og den prostituerede Virginie til sine sprællemænd, for på den måde at forvandle fabel til fakta. Som han siger til dem, da natten begynder

der (her citeret fra Karen Blixen, som Welles følger ret nøje): 'Sådan er, som jeg har sagt jer, alle mennesker sprællemænd i en hånd som er stærkere end deres egen. Sådan er, som jeg har sagt jer, de fattige sprællemænd i hænderne på de rige, tåberne her på jorden i hænderne på dem som er klogere. De danser, og de holder op at danse, alt efter som hånden trækker i snorene.'

Af denne visdom følger at også Mr. Clay er sprællemænd i en stærkere hånd, ligesom de to i soveværelset er det i hans historie. Men det er svært at sige hvilken fiktion han er sprællemænd i. Det kan være den samme historie. Måske dør han af sindsoprivelse, fordi han ikke som tilhører til det nære faktum i soveværelset kan lade være med at spinde videre på fiktionen. Men det er ikke rigtig Mr. Clays karakter at lade sig rive med på denne måde. Måske dør han mæt af dage, fordi sejren nu er total over fiktionen. I så fald bliver han sprællemænd i en helt anden historie.

Det er vigtigt at præcisere, at denne sømandshistorie ikke bliver virkeliggjort fordi de forskellige personer synes det kunne være morsomt at indtage de forudbestemte roller i den. Der er ingen af dem der går ind i det fordi de vil udføre et illusionsnummer, tværtimod søger de alle sandheden igennem historien. Mr. Clay søger sandheden som kendsgerning. Sømanden Paul vil bruge sit guldstykke til at købe et skib. Virginie, en prostitueret, der er kommet op i årene, accepterer ganske vist rollen som den unge kone, men hendes motiver er komplicerede. Det er ikke så meget det at hun vil spille ung pige som det at hun i sit indre føler at hendes identitet kun er 17 år gammel. Iøvrigt har hun et gammelt mellemværende med Mr. Clay og vil derfor – i overensstemmelse med sin 17-årige indre identitet – hævne sig på ham gennem den skam og ydmygelse, der den pågældende nat vil ske med hendes erfarne krop.

For den lidenskabsløse bogholder, Levinsky, er sandheden han søger mindst lige så indviklet. Hans holdning til Mr. Clays plan om realisere en fantasi er som til Esajas profetier. Han tror den vil blive til virkelighed, og derfor regner han også med at Mr. Clay selv vil dø af det, som bebudet i historien. På den anden side tror han ikke at man (sådan) kan gå hen og gøre fiktion til virkelighed, sådan som Mr. Clay ønsker.

Levinsky har ret i begge dele. Dette paradoks er den blinde plet i den rolle, Levinsky spiller i historien. Det gælder dem alle, at de går ind i historien (som de kender i forvejen) på den måde, at de er blinde over for netop det punkt i hi-

storien, hvor deres egen rolle forudsættes. Historien er derfor ikke så meget en forudbestemmelse af rollerne, som det er en forudbestemmelse af aktørernes perspektiver på henholdsvis de andres og deres egne roller. Det drejer sig altså om en distribution af lys og mørke i hvert enkelt perspektiv, men vel at mærke en fordeling der er nøjagtig omvendt af det normale, hvor enhver skuespiller vil opfatte sin egen birolle som den vigtigste i stykket.

Historien findes derfor to gange. En gang forfra, som når talrækken lægges rigtigt sammen. Denne historie opfatter de alle som en usandsynlig sømandsfantasi. En anden gang bagfra, fordi mønstret i historien først bliver til i kraft af det mørke, der på forhånd må herske i hvert enkelt perspektiv, hvad angår ens egen rolle. Eller rettere skulle vi måske bytte om på det vi kalder lys og det vi kalder mørke. Det vi kalder mørke i perspektivet hos de enkelte personer er hos Welles udtrykt igennem farver, og det er netop det filmen kan tilføje til Blixens fortælling. Personerne kommunikerer igennem en historie som de alle ved er løgn. Her er de marionetter i Mr. Clays hånd. Samtidig kommunikerer de i en anden dimension, hvor det er deres inderligste illusioner om sandheden, der realiserer historien. Her kan man ikke sige, hvem der styrer marionetterne – og det er denne dimension Welles bruger farveladen til.

F for Fup drejer sig udelukkende om blikfang. I filmens begyndelse viser Welles en lille film 'on the noble art of girl-watching'. Oja promenerer rundt i byens trafik og alle blikke følger hende. Mændene bliver selv filmet, og vi følger på monitoren disse gratis mandlige statister i hans lille film. Selv Picassos blik fanges senere i filmen af Ojas daglige badetur. Welles viser os uafbrudt filmruller og monitorer for at minde os om at alting afhænger af det, der fanger blikket, til forskel fra det, der ikke gør det.

I *F for Fup* er gamle dages dybdeskarp-hedsbilleder erstattet af perspektivisme i klipningens blikfangsteknik. En væsentlig del af filmen drejer sig om en kunstforfalsker på Ibiza, der er så dygtig til at forfalske, at man ikke kan opdage hans forfalskninger af sine egne falsknerier. Han portrætteres i en bog af en mand, der muligvis har forfalsket en berømt aviskonges erindringer, ja, man kan ikke være sikker på at denne forfalskende forfatter er den han udgiver sig for. Originalerne er komplet forsvundet i denne sofistiske labyrint, og man forstår, da Welles tager en puster foran katedralen i Chartres. Inden da kommer han ind på sine egne fupnumre tilbage

til dengang han med 'Klodernes kamp' fik folk til at gå amok i gaderne; og til dengang han med *Citizen Kane* fik bragt aviskongen Hearst ind i billedet.

Formodentlig vil Welles med dette sige noget om at alting er billeder, blikfang og perspektiv. Dermed lægger han imidlertid nok ikke op til at vi skal betragte dette som et alvorligt problem, der kræver sandhedsapostle inden for billedlæsningsteori, så at vi løbende kan få skilt løgn og sandhed ad, og dermed bevare verden i sin sande skikkelse.

Nu bagefter er 'Klodernes kamp' blot et kuriosum, for fupnummeret er udpeget. Det er derfor ikke efter at charlatanen eller sandhedsapostlen har knipset med fingrene at virkeligheden viser sig. Det var før dette knips, at den viste sig. Hvis Welles med sin sidste film vil sige noget til efterkommerne i medieindustrien, er det måske en indirekte beklagelse over i hvilken grad de dygtige løgnere savnes. Nyheder og information risikerer at få overtaget og gøre virkeligheden fattigere.

Men *F for Fup* slutter ikke i en sådan gold generalisering. Den slutter blot med knips og en undskyldning. Vi kan derfor ikke afslutte artiklen om Welles med en sådan sandhed og almen malice over for medieindustrien. Hans perspektiv fortaber sig snarere i slutningen på *Den udødelige historie*, hvor fiktion og fakta udtrykkes i en uskelnelig enhed, der er positiv falsk uden bagtanker om sandheden.

Den lyserøde konkylie, som sømanden Paul efterlader på verandaen er ikke et symbol i filmen. Den står ikke for noget. Højst er den spejlingsprincip for den måde farverne fungerer i filmen. Levinsky ved at historien har fundet sted da han tager den op og lytter. Først da er der noget der rører sig i ham. Hvad farverne angår er de et system af det gyldne, blå. Guld og den nøgne krop. Havet og fantasien. Farvesystemet er en perspektivisme, hvori historien bliver til retrospektivt gennem personernes illusioner og de autentiske øjeblikke, de oplever. I den forstand kan man sige at Welles har udskiftet den konvekse spejling i glasstumpen i starten af *Citizen Kane* med et farveprisme i konkylies overflade.

Welles har således hele vejen nægtet at tage stilling i spørgsmålet om virkelighed og fiktion, men i stedet dyrket facetterne og konstrueret labyrinter og perspektiver. I tider hvor sandheder er magre, og ikke kan erobres udadtil, gør han verden uendelig i sit konvekse spejl.

