



Den grimme amerikaner

Sydney Pollack har atter begået et storslået melodrama. Men hans ærinde synes snarere at være USAs opfattelse af verden som frit bytte ~ en vision om aftenlandets undergang.

Havanna ved årsskiftet 1958-59 er Hskæbnetimen for et amerikansk Mallorca, før charterturismen sender menigmand og -kone til de palmekransede strande, som kolonitidens lykke-riddere gjorde til frihedsdrømmens romantiske Bounty-land. Fjernt fra de hjemlige kødgryder findes den rene kærlighed ~ hvid mand og kvinde som på en øde ø, midt i konflikter, som de har friheden til at holde sig udenfor eller til at engagere sig i med egne idealer, ubesmittet af deres hjemstavn og lokale realiteter. Her har fiktionen frit slag.

Bounty-land

Østens mystik bragte sypiger i armene på sorthårede prinser eller sortsmu-

af Kaare Schmidt

skede røverkonger i populærfiktionens melodramaer og guvernantegysere siden midten af 1800-tallet og i de victoriansk inspirerede film i 1900-tallets begyndelse, f.eks. den danske filmserie om *Gar-el-Hama* i 1910'erne og filmene med smørcharmøren Rudolf Valentino i 20'erne, *Sheiken* m.fl. Den engelske koloniorantik siden Kipling blev på film overtaget af amerikanerne, der indtil solen gik ned over imperiet beundrede alt engelsk ~ trods politisk afstandtagen fra netop kolonivældet, som USA selv havde kæmpet sig ud af og også bekæmpede ud fra økonomisk interesse i fri handel. Men aldrig har England været så britisk, sejrjagt og ædelt som i

amerikansk 30'er-film, bl.a. George Stevens' *Gunga Din* (39).

Med amerikanerne selv som eventyrere på eksotiske locations i adventuremelodramaer fik piben dog gradvis en anden lyd. Den tøffe U.S. Male med ugegamle skægstubbe og højst en lykkeskilling på lommen kom til at repræsentere de amerikanske frihedsidealere ~ individualisten, der er sin egen lykkesmed og selv vælger, om der er noget at kæmpe for. Efter 2. verdenskrig var englænderne reduceret til den ubehjælpelige stift-upper-lip, som amerikanerne effektivt må rage kastanjerne ud af ilden for, f.eks. i David Leans engelsk-amerikanske *Broen over floden Kwai* (57). Under krigen var amerikaneren i kolonierne den neutrale, der holder sig udenfor europæernes klodsede intriger, indtil han eksemplarisk indser, at the good guys behøver en hånd overfor de hælesmækkende og ganske uhumoristiske pølsetyskere. Den hånd leveres arketyrisk af Humphrey Bogart i bl.a. Michael Curtiz' *Casablanca* (42) og Howard Hawks' *At have*



og ikke have (44), hvor hans forsinkede reaktion motiveres af de helt rundtosede franskmænd, der ikke engang selv kan finde ud af, hvem de skal holde med, sig selv eller fjenden.

Bounty-land stik syd

Bounty-land blev mere problematisk, eftersom USA selv fik kolonimagtens rolle som den kolde krigs beskytter af den frie verden, der ikke altid var så fri endda. Den modsætning havde altid eksisteret i forhold til Sydamerikas mange diktaturer, hvor USA siden Monroe-doktrinen 1823 havde søgt at holde europæerne ude - og efter den spansk-amerikanske krig 1898 om bl. a. Cuba havde gjort det med Cuba-helten og den senere præsident Theodore Roosevelt slogan 'Speak softly and carry a big stick'.

I modsætningen mellem diktatur og frihedsideal støttede USA som bekendt i reglen diktaturene. Men Hollywood holdt på idealerne i overensstemmelse med USAs egen fødsel i revolution, et ord, der kun mistede sin positive betydning, når det blev forbundet med Sovjet og kommunismen. Det gjorde det i egen baghave, da Castro havde vundet på Cuba og vendte blikket mod øst.

Indtil da var revolutionens sag også Hollywoods. I John Hustons *De 6 fra modstandsbevægelsen* (49) kæmper John Garfield og Jennifer Jones sammen med oprørerne, som overvinder et cubansk diktatur, og en hel række film henlagt til mere eller mindre navngivne sydamerikanske lande fortæller lignende historier. Marlon Brando var Mexicos frihedshelt i Elia Kazans *Viva Zapata* (52), Cary Grant yder en indsats mod Jose Ferrers onde diktator i Richard Brooks' *Crisis* (50), og så sent som i 1959 hjælper Errol Flynn i sin sidste film (og som sig selv) Castro med at

Jennifer Jones og John Garfield i *De 6 fra modstandsbevægelsen*. T.h. Sean Connery og Brooke Adams i *Da Havana røg cigaren*. Nederst: Bobby redtes af Jack, der s. 18 er i sit rette element i Havana.



tvære Batista i *Cuban Rebel Girls*, der blev optaget på Cuba, mens revolutionen rullede.

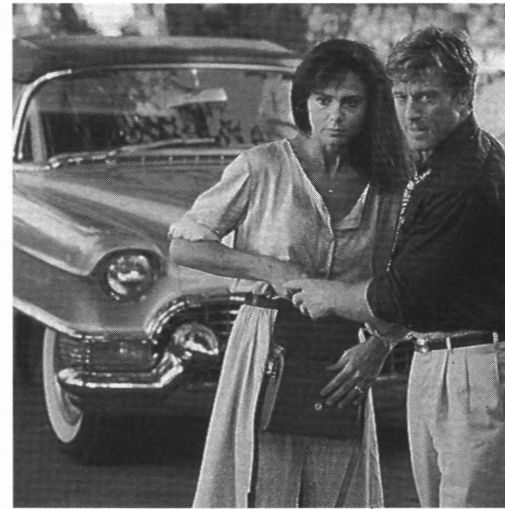
Carol Reeds engelske *Vor mand i Havana* var for sent ude i 1960, men klarede sig som spionparodi, og den følgende ændring i opfattelsen af Cuba tromles hjem i Hitchcocks måske svageste film *Topaz* (69), hvor der ikke er nogen grænse for Castro & Co's ondskab i en verden, hvor revolution nærmest uundgåeligt fører til nyt diktatur.

Richard Lesters *Da Havanna røg cigaren* (79) punkterede koldkrigens klicheer i forrygende politisk spex med den klassiske kærlighed (Sean Connery og Brooke Adams) som rød tråd under revolutionen og med mindelser om Costa-Gavras' politiske thriller og Gillo Pontecorvos *Queimada* (69), hvor Marlon Brando, ligesom Connery, er engelsk oprørsbekæmper på en caraibisk ø.

Gensyn med Bounty-land

I moderne betydning er Havanna altså et ømt politisk punkt. I klassisk filmsammenhæng er Havanna blot et andet ord for Casablanca. I *Havana* holder Sydney Pollack begge bolde i luften med sin egen ketcher, temaet den uopnåelige kærlighed.

Gangster- og kasino-kongen Meyer Lansky repræsenterer 'den grimme amerikaner', som støtter hvidsomhelst,



der giver ham frie hænder - i dag Batista, i morgen Castro - thi 'We invented Havana, and we can move it someplace else.' Foruden virkeligheden får vi her også en henvisning til *Godfather 2* (74). Desuden er der CIA-manden, formummet som kongebogsforfatter (med henvisning til Alec Guinness' støvsugeragent i *Vor mand i Havana*) og på vej til det indokinesiske køkken i Vietnam. På den modsatte side er der det idealistiske lægepar Duran, intellektuelle revolutionære, der som åbenlyse repræsentanter for modstandskampen kommer i fedtefadet, ligesom Ilsa og Lazlo i *Casablanca*.



Idealister og eventyrere: Paul Henreid, Ingrid Bergman og Humphrey Bogart som Lazlo, Ilsa og Rick i *Casablanca*. Robert Redford antyder den uengageredes usikkerhed i mødet med den velargumenterede Raul Julia i *Havana*. Og t.h. overfor den tilsvarende venstreorienterede intellektuelle Barbra Streisand i *Vore bedste år*. Clark Gable er som våbensmugler under borgerkrigen den klassiske romantiske eventyrer, som i *Borte med blæsten* (t.v.) må opgive kærligheden til den handlekraftige Vivien Leigh med slutordene: 'Frankly, my dear, I don't give a damn!'

De 6 fra modstandsbevægelsen. Hun står efter løsladelsen fra fængslet på samme trappe, hvor Jennifer Jones stod, og hun kæmper sig tilsvarende mod en gradvist voksende menneskemasse i gaderne som både tegn og symbol på revolutionen, da diktatorens fald er en realitet.

Jack udtrykker sin uinteresse i revolutionen med ordene 'It's politics', der svarer til Bogarts 'Minding my own business' i *Casablanca* og *At have og ikke have*. Bobby svarer, at han måske 'simply doesn't give a damn' med lån af Clark Gables slutreplik i *Borte med blæsten*. Og alle henvisningerne samles i titlen og historiens gennemførte parallel til *Casablanca*. Bobby vil følge sin kærlighed til Jack, da hun tror ægte- manden død, og Jacks kærlighed er så stor, at han redder hendes mand og dermed ofrer sin lykke for hendes.

Afsked med Bounty-land

Henvisningerne og filmen i det hele taget relaterer *Havana* til både adventure-melodramaet og periodemelodramaet, inklusive Pollacks egne tidligere film i disse genrer. Den virker solid gammeldags som klassisk storslået me-

lodrama, men afviger samtidig på et afgørende punkt. Som alle de mange henvisninger fremhæver, er den distanceret, stik imod det klassiske melodramas ubændige følelsesbrus. De smukke, gennearbejdede optagelser, fyldt med impressionistiske detaljer, er der i rigt mål, men filmen udfolder ikke den store kærlighed, som historien tilsyneladende postulerer.

Pollacks og melodramaets gængse fremgangsmåde er at bruge det politisk/historiske som baggrund til at forstærke intensiteten i kærlighedskonflikten og dermed fremhæve også de politiske valg som personlige og de personlige valg som komplicerede. Hos Pollack er resultatet aldrig happy end, men derimod at de forskellige personligheder ikke kan overkomme deres forskelle, ikke kan indgå de kompromiser, som er nødvendige for at kunne leve sammen. Den store kærlighed er for svær i realiteternes verden ~ og det er denne uopnåelighed, der gør den så romantisk og intens, på film og i virkeligheden.

I *Havana* udtrykkes dette forhold mellem den store og den intime verden

Midt i det hele er lykkeridderen Jack Weil, den ikke-intellektuelle, der som Redford i adskillige Pollack-film klarer sig med håndens færdigheder, smugleri (som i Hemingsways 'At have eller ikke have') og spil (nøjagtig som Glenn Fords spiller-eventyrer i Charles Vidors *Gilda*, 46) og begge dele som Rick i *Casablanca*. Ind i hans udskejende liv og hans længselsfulde hjerte vandrer Roberta 'Bobby' Duran, som vil betale ham for at smugle for revolutionen. Som Karen Blixen i Pollacks *Mit Afrika* (85) er hun skandinav, svensker spillet af en svensker (Lena Olin) ligesom *Casablancas* Ingrid Bergman. Parallellen udtrykkes næsten direkte gennem hendes fortid som Hollywood-skuespiller i Garbos fodspor (!).

Hendes Hollywood-tid er desuden en henvisning til Pollacks *Vore bedste år* (73), hvor Barbara Streisand er den politisk aktive overfor Redfords politisk uengagerede forfatter i kommunistforfølgelsesens år (mens Bobby havde en forfatter, der var sortlistet). Hendes revolutionære engagement på Cuba illustreres endvidere med henvisninger til



i Jacks 'You want to change the world, Bobby? Change mine!' Men det er som om han har givet op på forhånd og ved, at han vil komme til at ofre sin egen 'sidste chance', diamanten indopereret i armen, uden at få andet til gengæld end den postkortkolorerede drøm om, at hun engang vil dukke op, som udgør slutscenen i Key Wests solnedgang fire år efter. Indtrykket forstærkes af den overtydeligt ældede Redford, der nærmest fremvises som forkert til den romantiske helterolle.

Dette præg af opgiveness hos historiens udfarende kraft forrykker forholdet mellem den store og den intime verden. At intrigen så tydeligt er hentet fra *Casablanca* understreger, at pointen ikke er den samme. *Havana* genopliver Hollywoods revolutionsideal på så ømt et punkt, at Cuba godkendte filmens indspilning on location, men USA sagde nej. USA's interesse i at støtte diktaturer fremgår ikke kun af skurkefigurerne, men nok så meget af Jack som modbillede til Rick i *Casablanca*. Da Jack fortæller sin kasino-ven, at han har reddet Bobbys mand, er svaret et ironisk 'Hvor ædelt', og ironien modsiges ikke af filmen. Jack rykker heller ikke ud for at kæmpe til sidst, som Rick

Lena Olin ved fængslets port.

gør. Der er ingen 'beginning of a beautiful friendship.'

I stedet for følelsesbruset giver filmen et billede af aftenlandets undergang. Henvisningerne til de gamle film udstilles som tradition og som klicheer, Jack og USA lever i og handler efter. Jack er repræsentant for det ligeglade USA, som rykker ud i verden, når klicheopfattelsen kræver handling. Det er ham, der er den 'grimme amerikaner'.

Havana er en by, der bliver befriet, og nederlaget er ikke kun diktaturets og nogle amerikanske gangsters, men en amerikansk livsform og ideologis nederlag. Ganske som senere i Saigon er det verdensfjerne amerikanere, der tages på sengen og forlader deres egen synkende skude i kaossenerne hen mod slutningen, inklusive CIA-agenten, der netop skal videre og gentage historien i det Indokina, som Jack udtrykker sin komplette uvidenhed om. He simply doesn't give a damn.

Måske er det en overfortolkning. Men *Havana* har noget sært selvransgende over sig, en indre splid, som ikke får den til at falde fra hinanden, men

som drejer tankerne helt andre steder hen end forventeligt. Henvisningerne skal ikke bekræfte vaneforestillinger, men få os til at tænke over dem. Da Jack står på stranden til sidst hjemme i Key West er solnedgangen ikke smuk, men en tydelig, falmet kliche, og han udtrykker et lige så falmet håb om, at Bobby engang vil dukke op (og redde ham). 'Alt kan ske', siger han, pludselig ophøjet til filmens fortællerstemme, 'Man ved ikke, hvad der kan blæse ind gennem døren. Dette er orkan-område'.

Havana

Havana. USA 1990. Instr.: Sydney Pollack. Manus: Judith Roscoe, David Rayfiel. Foto: Owen Roizman. Klip: Frederic & William Steinkamp. Musik: Dave Grusin. P-design: Terence Marsh. Med.: Robert Redford (Jack Weil), Lena Olin (Bobby Duran), Raul Julia (Duran), Alan Arkin (Joe Volpi), Tomas Milian (Menocal), Daniel Davis (Marion Chigwell), Tony Plana (Julio Ramos), Richard Farnsworth (Professor), Mark Rydell (Meyer Lanski). Prem.: 22.2.91. 140 min.

Note: Havana er dansk stavemåde, Havana engelsk og Habana spansk. 'Bounty' er bl.a. eksportstøtte, som England ydede plantageejere i kolonierne, og betaling i form af f.eks. landområder, som amerikanere modtog for at deltage i krige i 1800-tallet.