

# *Melodramaets mester*



*Douglas Sirk balancerer i sine bedste film suverænt mellem gråden og den hulkende latter. Hans Hollywood-'weepies' er iscenesat med en patos, som var de græske dramaer på hans ungdoms tyske provinsscener. Den største af dem er Imitation of Life.*

af Christian Braad Thomsen



*'Den eneste, der aldrig svigtede mig i Hollywood, var mit kamera.'*  
(Douglas Sirk).

Rigtige mænd græder vel ikke i en biograf. Og hvis gråden alligevel er ved at melde sig, findes der heldigvis afledningsmanøvrer. Man kan bide sig i tungen eller nappe sig i låret, for på den måde at flytte smerten til en ydre lokalitet, hvor den er lettere at beherske. Eller man kan tage sine professionelle briller på og begynde at studere de kameravinkler, det lys og den dramaturgiske konstruktion, der over vold mod tårkanalerne, for på den måde at reducere følelsespresset til et teknisk problem.

Ingen af disse metoder har dog virket på Douglas Sirks *Imitation of Life*, den største af alle Hollywoods 'weepies'. Jeg så den første gang for 15 år siden sammen med min kæreste. Vi gik helt stille ud af biografen med blikket diskret fikseret på vore fødder, og først da vi var ude på gaden og kom til at se hinanden i øjnene, opdagede vi, at tårerne trillede ned ad kinderne på os begge. Så brød vi hulkende sammen af grin over at være hoppet på sådan noget, – samtidig med at vi også nøje vidste, at for en gangs skyld var det egentlig i orden. Vi var fuldstændig sønderknuste over de menneskeskæbner, Douglas Sirk havde oprullet for os, og samtidig kåde af latter over den ekstreme kunstighed, hvormed han skildrede dem.

Forleden genså jeg *Imitation of Life* sammen med min 14-årige datter, og reaktionen var den samme, bortset fra at tårerne ikke denne gang blødt op med latter. Vi har nemlig begge nået en alder nu, hvor vi godt vil være vore følelser bekendt uden at have behov for samtidig at distancere os fra dem med latterens hjælp.

Da Detlef Sierck begyndte som en ufatteligt flittig teaterinstruktør på 20'ernes tyske provinsscener, tydede intet ellers på, at han som Douglas Sirk skulle afslutte sin karriere med at lave en række af Hollywoods største tårepersere. I perioden 1923-33 instruerede Sierck mindst 75 teaterforestillinger i Bremen, Leipzig og Berlin, deriblandt stykker af Shakespeare, Molière, Ibsen, Hamsun, Strindberg, Goethe, Kleist, Schiller, Pirandello, Brecht, Calderon og Lope de Vega. Med andre ord: en teaterproduktion så alsidig, så intellektuelt krævende og stilistisk varieret, at man ikke umiddelbart ville forvente, at instruktøren af Hollywoods største 'weepies', har befundet sig på dette intellektuelle niveau.

Blandt Siercks tidligste iscenesættelser var en opførelse af det største af alle melodramaer, Sofokles 'Kong Ødipus', hvorom en af datidens kritikere lidt forbeholdent skrev, at 'via en moderne psykoanalytisk tolkning blev den gamle skæbnetragedie til tragedien om en monoman galning, som blindet af sine seksuelle drifter bukker under for sine freudianske komplekser. Her resulterer instruktørens besættelse af sin egen tid i en opløsning af originalens mystisk-myntiske grundlag.'

Hvad anmelderen formulerer som kritik, lader sig naturligvis ud fra en anden grundholdning end anmelderens også opfatte som ros.

Fra den nazistiske magtovertagelse i 1933 fik Detlef Sierck problemer. Han havde forberedt et stykke om justitsmordet på de to anarkister Zacco og Vanzetti, men det blev forbudt. Hans sidste teaterforestilling, Georg Kaisers og Kurt Weills 'Die Silbersee' (1933), førte konstant til SA-optøjer i teatret, og Sirk har senere beskrevet det som den sidste frie teateropførelse, før vandene lukkedes til.

*'Der Führer havde selv set Stützen der Gesellschaft og holdt meget af den. Hitler var jo ret vild med film: han fik kørt en film næsten hver aften. Jeg følte mig både lettet og dybt deprimeret: det må være en dårlig film, hvis den mand kan lide den. Jeg var bekymret, men så bad jeg nogle venner om at se den, og de sagde, den var i orden.'* (Douglas Sirk).



Få uger før magtovertagelsen var Detlef Sierck blevet lovet stillingen som leder af Berliner Stadttheater, men det blev nu afblæst, fordi han var gift med en jødisk skuespiller, Hilde Jary. Paradoksalt nok herskede der de første år af nazismen endnu en vis kunstnerisk frihed inden for filmindustrien, og Sierck begyndte derfor at instruere film for UFA-studierne.

Blandt hans første film var *Das Mädchen vom Moorhof* efter en roman af Selma Lagerlöf og *Stützen der Gesellschaft* efter et stykke af Henrik Ibsen, som begge kunne accepteres af nazisterne på grund af deres 'nordiske' indhold. Nazisterne kunne heller ikke have noget imod, at Siercks måske bedste film *Zu Neue Ufern* (1937) samtidig var ret anti-engelsk, en kritik af den engelske kolonialisme i Australien. Det var med denne film og med *La Habanera* (1937), at Sierck gjorde Zarah Leander til stjerne. Det blev hun ved med at være under hele nazi-styret, mens Sierck i 1937 valgte at flygte, iøvrigt under omstændigheder så melodramatiske, at de mageligt kunne have dannet grundlag for en af hans senere Hollywood-film.

Detlef Siercks pas var blevet inddraget, men det lykkedes ham og hans jødiske kone at komme til Rom under påskud af, at han skulle forbedre en ny film. I Rom meldte han sig syg, mens han undersøgte mulighederne for at komme videre til et ikke-fascistisk land, men i UFA-studierne troede de ikke rigtig på, at han var syg. De sendte et privatfly af sted for at hente ham hjem, og da han erfarede herom, lod han sig med gode venners hjælp indlægge på et hospital hos katolske nonner. For at den kernesunde mand kunne tage sig lidt sølle ud, gav nonnerne ham en skoldhed varmedunk, som han skulle holde mellem hænderne under dynen, så da UFA-repræsentanterne kom ind og trykkede ham i hån-



Fra oven: Douglas Sirk (t.h.) med Jane Wyman og Conrad Nagel (*All That Heaven Allows*); fra optagelserne til *Imitation of Life*; Rock Hudson og Dorothy Malone i *Written On The Wind*. S. 25 Lana Turner foran spejlet i *Imitation of Life*.



den, følte den feberhed. Det var indlysende, at patienten ikke kunne flyttes.

Detlef Sierck havnede i USA, hvor han i 1942 under navnet Douglas Sirk lavede sin første Hollywood-film, *Hitler's Madman*, om mordet på nazi-bødlen Heydrich og den efterfølgende mas-sakre på Landsbyen Lidice, hvor mordet havde fundet sted. Året efter lavede han *Summer Storm* efter Anton Tjekovs 'Jagtselskabet'. Men efter denne agtværdige start på sin nye karriere kastede den tidligere så

eksklusive teaterskaber sig snart ud i den kunstnerisk set mest foragede af alle filmgenrer: Hollywood-melodramaet, 'the weepies'.

*'Jeg tror, at hvis Shakespeare havde været i live i dag, ville han trykke min hånd og sige: 'Gamle dreng, jeg ved godt, hvordan der var i Hollywood. Jeg var selv nødt til at tjene penge, og en masse af mine historier var underlødige' – hvad de rent faktisk var. Shakespeare lagde sin sjæl i sonetterne, men en del af hans stykker var faktisk ikke ret gode.'* (Douglas Sirk).

Der var i første omgang tungtvæjende økonomiske grunde til, at Douglas Sirk lavede sine tårepersere balancerende på parodiens rand. Det gjaldt jo om at overleve. Men at melodramaet i enkelte storslåede tilfælde blev rendyrket langt hinsides det parodiske og ind i en sfære af vulgært-sublim patos, udspringer naturligvis af en personlig tilbøjelighed. Denne tilbøjelighed har bl.a. at gøre med eksilkunstnerens forstærkede behov for at holde sammen på sin identitet. Ifølge Sirk selv stod hans barndoms første filmoplevelser i melodramaets tegn, og det var barn-

dommens oplevelser, han specielt forsøgte at fastholde, da han skulle arbejde i det fremmede. Dertil kommer, at for en intellektuel europæer som Sirk må *The American Way of Life* tage sig netop så grotesk ud, som Sirk har beskrevet det i sine tre hovedværker *All That Heaven Allows* (1955), *Written on the Wind* (1956) og *Imitation of Life* (1958). Med disse værker har den politiske flytning skabt mere ærkeamerikanske melodramaer, end nogen amerikansk instruktør har dristet sig til, formentlig fordi den tilrejsende ser mangt og meget klarere end den, der fra fødslen af har været nødt til at tilpasse sig i en grad, så selv det rablende vanvid smager af modermælkenes normalitet.

Og Douglas Sirks bedste film er vanvittige. Han har med megen selverkendelse sagt, at »der er kun kort afstand mellem stor kunst og trash, og trash, som indeholder et element af galskab, ligger af samme grund kunsten nær.«

Det er Douglas Sirks kunst, at han inden for den trivialgenre, som han valgte at overleve i, har forstørret genrens kulørte virkemidler op til noget, som egentlig bliver pop-kunst for de små biografer i midtvesten adskillige år før Andy Warhol indførte det begreb i metropolernes kunsttempler. Og som en af de vigtigste ingredienser i dette univers skabte Sirk det totale kunstprodukt, 'skuespilleren' Rock Hudson, der er så kunstig, at hans erhverv bør stå i gåseøjne. Sirk-filmens visuelle univers er 50'ernes Familiejournal-æstetik, men ved at arbejde så demonstrativt med denne æstetik hæver han den op fra det trivielle til det aggressive og bruger den til en afsløring af de familieideal og samfundsnormer, som æstetikken oprindeligt skulle hylde. Den tidligere instruktør af græske tragedier i den tyske provins behandler nu sine Familiejournal-historier netop som man kan forestille sig, de visualiseres for deres provinspublikums indre blik, nemlig som græsk skæbnedramatik i nutidige miljøer. Selv »Kong Odipus« kunne jo med handlingsforløbet i behold, men med en ny repliksider nemt komme

til at ligne en fortælling fra Familiejournalen.

I Sirks bedste film er alt så gennemført kunstigt, at selv kampen for det formodede ægte liv bliver kunstig. Derfor er kampen også tabt, når filmene slutter med den happy ending, som Hollywood-konventionen pålagde Sirk. Han kan nemlig fremstille en lykkelig slutning så demonstrativt, at den bliver til endnu et kunstigt låg over personernes livsmuligheder og ikke det postulerede gennembrud for disse muligheder.

Det er særlig tydeligt i *Written on the Wind*, som Sirk frækt forsyner med to slutninger, først virkelighedens, så Hollywoods. Vi ved alle, at filmens rige, ødelagte og forsmåede pige vil tage hævn over Rock Hudson ved i retten at angive ham som



morder, så han vil blive uskyldigt henrettet som Zacco og Vanzetti blev det i Sirks teaterungdom. Sirk lader hende vitterligt i sidste scene vidne falsk i retten, hvorefter Rock Hudson ikke kan reddes af andet end netop den happy ending, som Sirk derpå tilføjer helt selvfølgelig og uironisk ved at lade pigen ganske umotiveret af andet end Hollywood-konventionen ændre forklaring. Om ikke før, så går det i hvert fald op for os nu, hvad det er for et kunstigt univers, vi også selv er med til at skabe: det er jo os, der insisterer på denne happy ending, som Sirk holder frem for os i et kunstgreb.

Hvad der imidlertid adskiller Sirk fra den Brecht, han iscenesatte som ung, og fra den Godard, der som ung hylkede Sirk, er, at Sirk ikke som Brecht og Godard bruger sine Verfdmningseffekter for at modvirke

tilskuernes identificeringsbehov. Han formår tværtimod at drage os ind i sine film til grådens rand, mens han samtidig under hele processen grumt afslører, hvad det er for en kunstig verden, der sætter gang i følelser, som vi dog ikke tør kalde andet end ægte.

*'Spejlet er en efterligning af livet. Hvad der er interessant ved spejlet er, at det ikke viser dig, som du er, det viser dig din egen modsætning... Der er et vidunderligt bibelsk udtryk: 'at se som i et spejl'. Alt, selv livet, bliver uundgåeligt fjernet fra dig. Man kan ikke nå eller røre ved det virkelige. Man kan bare se*

*spejlinger. Hvis du prøver at række ud efter lykken, støder dine fingre kun mod glasset. Det er håbløst.'* (Douglas Sirk).

Kunstigheden har aldrig været så gennemført som i Douglas Sirks sidste spillefilm *Imitation of Life* (1958), en film, som helt ud i sin titel signalerer, hvad man mildest talt ikke havde ventet af en Hollywood-film, nemlig at den 'kun' er en imitation og 'kun' beskæftiger sig med simillivet, ikke med det ægte. Det er en titel, som kan

dække alle Sirks vigtigste film: han skildrer med forkærlighed personer, der er indfanget af andres eller deres egne klicheer om, hvordan livet bør leves, og som søger at efterligne dette liv, men kommer fortvivlet til kort, fordi forsøget endegyldigt koster dem den identitet, de havde håbet at finde.

Denne problematik gennemlyser snart sagt hver eneste scene i *Imitation of Life*: alt er så forløjet, at sandheden om personerne kun kan komme frem i deres løgne, – og filmen selv er vel også i sit grundplot forløjet. Når den unge, arbejdsløse skuespiller Lora (Lana Turner) har et barn, gør filmen udtrykkeligt opmærksom på, at hun er enke. Men hvordan hendes mand er kommet af dage, eller hvordan hun måtte være bundet til ham, fortælles der intet om, hvilket er så påfaldende, at man





uvægerligt kommer på den tanke, om ikke hendes 'enkestand' er udtryk for en filmkonvention: i 50'ernes Hollywood kunne man ikke have en heltinde, der var blevet gravid uden for ægteskab, – i hvert fald ikke, hvis hun er hvid. Så er det mere acceptabelt, at hendes sorte hushjælp (Juanita Moore) også har et barn uden en mand. Negre har jo sværere ved at styre sig.

Hvis filmen således skjuler sandheden, gør personerne det mildest talt også, fra først til sidst: da Lora får et job, er det kun, fordi det afsløres, at hun er god til at lyve om, hvor meget hun har at lave, og hvor fint hun bor: lyver man overbevissende, må man være en sand skuespiller.

Det frygteligste aspekt ved *Imitation of Life* er, at de sociale løgne, dens personer er nødt til at overleve på, også griber ind i det kærlighedsliv, der jo er umuligt, hvis ikke en smule 'sandhed' dukker op. Det antydes fra starten, hvor Loras nye tilbeder, en fotograf (John Gavin) annoncerer sin interesse i hende med ordene: 'My camera could easily have a love affair with you.'

Selv følelser opleves 'som i et spejl', f.eks. kameraets eller butiksvinduets: da den sorte husholderskes datter Sarah Jane (Susan Kohner) vokser til, viser det sig heldigvis, at hun er så hvid i huden, at hun kan skjule for sine klassekammerater, at hun har en sort mor. Men da hun får sig en kæreste, og han finder ud af, at hun egentlig er sort, filmer Douglas Sirk afsløringen spejlet gennem en butiksrude, hvor den sorte pige udstilles blandt andre varer – og til

sidst slås ned af sin skuffede kæreste ved en skraldespand.

Hovedtemaet i *Imitation of Life* er, at identiteten er en så problematisk affære, at vi i det hele taget bedst udtrykker vor kærlighed ved at holde os fra dem, vi elsker. Dette tema kulminerer, da Sarah Jane er stukket af fra sin sorte mor for at få lov at gøre karriere som 'hvid' pige. At det så ikke kan blive til mere end striptease-danserinde, er dog bedre end ingenting. Men pludselig står moderen i omklædningsrummet og må se i øjnene, hvad datteren er blevet til, og datteren må se i øjnene, at nu har hendes anmassende mor også ødelagt denne karriere, som hun ødelagde hendes første kærlighed. Det er her, at tårerne for alvor maser sig på; tænk at moderen kun kan vise kærlighed til datteren ved aldrig mere at se hende.

Det er ved på det mest skamløse at operere med disse store, ubærlige modsætninger, at Douglas Sirk fra nu af orkestrerer et tårebad på tilskuerspladserne: Loras egen datter er også så fremmedgjort i forhold til sin mor, at hun kun kan betro sig til sin sorte barnepige. Og det er da til barnepigen, at den hvide pige kan fortælle, at hun er forelsket i moderens fotografen. Men da hun siger det, er barnepigen død – og ud af vinduet ser hun nu, at moderen kysser fotografen.

'Vor bryllupsdag og vor dødsdag er de store begivenheder i vort liv', nåede den sorte kvinde lige at sige, da hun lå på sit yderste og håbede, at hendes 'hvide' datter ville komme og sige farvel til hende. 'Holdt jeg for meget af hende, var det dog ikke for



at gøre hende fortræd', når hun også at sukke, før hun forlader en verden, der er sådan indrettet, at kærlighed sjældent fører til andet end fortræd.

Datteren når først frem, da moderen føres til graven, – og sanseløs af sorg kaster hun sig nu over den blomsterbesmykkede kiste. Først døden får datteren til at vedkende sig sin identitet, men vil man nu ud fra moralen 'bedre sent end aldrig' se dette som en happy ending, er det på den anden side ikke til at overse, at fra nu af vil hendes identitet være domineret af et livslangt savn i stedet for at være livsopfyldelse.

At et menneskeliv kan tvinges ind i så forløjede rammer, at det først er i døden, vor sande identitet træder frem, var Douglas Sirk-skuespilleren Rock Hudsons død et ægte Sirk'sk eksempel på: først da Rock Hudson lå døende af aids, gjorde han det klart for alverden, at melodramaets superelsker, denne ud klipshelt for 50'ernes teenage-pige, hele sit liv havde været bøsse.

*'Mødet med Sirk har hjulpet mig ud over angsten for på sæt og vis at være profan. Douglas Sirks film befrier hovedet. Jeg har set seks film af Douglas Sirk. Det var samtidig de smukkeste i verden.'*  
(Rainer Werner Fassbinder).

Hvis Douglas Sirk i Hollywood filmede sine 'weepies', som om de var



græske dramer på hans ungdoms tyske provinsscener, så var det den unge Rainer Werner Fassbinder, der bragte Sirks Hollywood-stil tilbage til den tyske provins. Sirks betydning for Fassbinder blev fuldstændigt skelsættende. Da Fassbinder havde lavet sine første 10 avantgardfilm for næsten ingen mennesker, besluttede han, at nu måtte tiden være inde til at få et større publikum i tale, og det var Douglas Sirk, der hjalp ham med at tage den beslutning. Fassbinder så seks foragtede Sirk-melodramaer på filmmuseet i München, – og endnu engang kom disse film til at ændre filmhistoriens forløb! Da Fassbinder erfarede, at Sirk tilbragte sit otium i Schweiz, kørte han med sine nærmeste medarbejdere til Lugano for at besøge ham – og bad ham læse drejebogen til *Frugthandlerens fire årstider*. Sirk syntes om den, og Fassbinder behandlede i den film sine skuespillere, som var de Sirk-stjerner på besøg fra Hollywood. Det var hans første skridt på vej mod et stort biografpublikum, og sådan fortsatte han. Med 'Angst æder sjæle op' filmede Fassbinder ikke blot en episode, han tidligere havde ladet Margarethe von Trotta fortælle i *Den amerikanske soldat*, men modellerede også filmen over *All that Heaven Allows*. Og i sin måske bedste film, *Martha*, vedkender han sig arv og gæld: Martha bor på Detlef Sierck-strasse.

Regnes *Imitation of Life* for Sirks

sidste spillefilm, så er det dog ikke ganske rigtigt: 10 år senere spurgte filmskolen i München Douglas Sirk, om han ville lave en 25 minutters øvelsesfilm sammen med skolens elever. Det ville han gerne, da han erfarede, at Fassbinder gerne ville spille hovedrollen. Resultatet blev *Bourbon Street Blues* (1978) baseret på Tennessee Williams' enakter 'The Lady of Larkspur Lotion' om to fortabte og fordrukne eksistenser på et billigt luderhotel i New Orleans. Hun drømmer i sine alkoholtåger, at hun ejer en gummiplantage i Brasilien, han drømmer, at han hedder Anton Tjekov og er ved at fuldbyrde et af verdenslitteraturens hovedværker. Da hun ydmyges af hotelværtinden, fordi hun ikke kan betale sin regning, forsvarer han hende: alle har vi de drømme, som er nødvendige for vores overlevelse, drømmene er givet os af Gud, og ingen har ret til at tage dem fra os. Filmen er en vemodig og perfekt realiseret hyldest til disse drømme, et smukt testamente af en kunstner, der mere effektivt end nogen anden har lavet film, der kunne bekræfte Hollywoods ry som drømmefabrik. Men man tør samtidig kalde Douglas Sirk en betydelig kunstner, fordi han netop formåede at producere disse drømme så tvetydigt, at de gav os den smertelige indsigt, at drømmene så langt fra at være livsopfyldelse, er netop en imitation af livet, en erstatningsdannelse, et mangelsymptom ved en virkelighed, der er så tragisk indrettet, at drømmene bliver nødvendige.

*Bourbon Street Blues* var samtidig en realisering af Fassbinders drøm.

Hans mor Lilo Eder har fortalt, at han i optagelsesperioden inviterede Douglas Sirk med hjem til aftensmad hos hende. Han havde udtrykkeligt bedt hende om at lave sin barndoms enkle yndlingsret, kålroulade. Og så sad han ved bordet, stille og stolt som en dreng, der nu endelig har opnået, hvad han ville: at bringe en far til huse, som han selv havde valgt i stedet for at få ham påtvunget. Fassbinders egen far havde forladt hjemmet, da Rainer var fem år og havde efterladt et monstrøst savn. Nu ville Fassbinder vise, at en far ikke behøvede at være en biologisk katastrofe, men også kunne bringes til huse ved et frit og selvstændigt valg. Der var kun det problem ved hans projekt, at det var for sent, så at også han til syvende og sidst måtte nøjes med *Imitation of Life*-moralen: 'My camera could easily have a love affair with you.'

Og foran Douglas Sirks kamera gav Fassbinder da sin bedste præstation som skuespiller. Han optræder som en skoledreng, der er oppe til eksamen hos sin yndlingslærer og nu for alvor skal vise, hvad han kan, på een gang beskeden og selvbevidst, intenst hudløs og eminent sikker i sin stiliseringskunst, – som Sirks bedste film er det.

Douglas Sirk-citaterne er hentet fra Sirks egen beretning om sit liv og sine film i Jon Hallidays interviewbog 'Sirk on Sirk' (Secker & Warburg/British Film Institute 1971). Rainer Werner Fassbinder skriver om sit forhold til Sirks film i essaysamlingen 'Ingen stjerne, kun et svagt menneske som os alle', redigeret af Christian Braad Thomsen (Levende Billeders Forlag 1983).