



Huston uden for Hollywood

AF ERIK ULRICHSEN

„Il ne devrait pas tourner des films hors de Hollywood“. Robert Aldrich om Huston i „Cahiers du Cinéma“ 64.

Nogle instruktører – f. eks. *Dreyer*, *Jean Renoir* og *Luis Buñuel* – tager ikke skade, fordi de rykkes bort fra det nationale klima. Der er noget solidt, næsten massivt, ved deres instruktørpersonligheder. Andre yder kun deres bedste i en given sammenhæng og klarer sig dårligt inden for fremmede kulturkredse. De når kun soliditeten på hjemlig grund; deres kunstneriske evner er bundne til nationale traditioner. En sådan instruktør er *John Huston*, hvis sidste film – „*Moby Dick*“, 1956 – man for nylig havde lejlighed til at se i Landskrona.

I fyrrerne og begyndelsen af halvtredserne iscenesatte Huston i det syndige Hollywood en række uforfalsket amerikanske film, der etablerede ham som en mindre kunstner af interesse. Bedst af dem alle var den vittige og poetiske „*Ridderfalken*“ (1941), et brutalt storbyeventyr efter *Dasbiell Hammett*. Næstbedst var guldgraverfilmen „*Tre Mand søger Guld*“ (1948). Også „*Asfalt-Junglen*“ fra 1950 ejede kvaliteter.

Disse film stræbte ikke alt for rabiat og ambitiøst efter kunstneriske sejre, kunsten var der så at sige pludselig, skønt filmene var baseret på folkelige historier af B-produktionen. Huston fandt en filmisk ækvivalens eller mere til dem; han var ikke ude, hvor han ikke kunne bunde.

Men ambitionerne rev og sled også i Hollywood i Huston, og i f. eks. „*Key Largo*“ og „*De seks fra Modstandsbevægelsen*“ blev han prætentøs, med værst effekt i den førstnævnte. Medens i de bedre Huston-film historierne lidt efter lidt fik naturlig symbolkraft, forsynede

instruktøren „*Key Largo*“ og „*De seks fra Modstandsbevægelsen*“ med tydelige ideologiske overbygninger, der i nogen grad tog poesien fra handlingen og menneskene, skønt *John Garfield* i „*De seks fra Modstandsbevægelsen*“ ydede en gedigen præstation.

Og ambitionerne kom som bekendt til at krambolere med Hollywoods interesser under arbejdet med filmatiseringen af „*The Red Badge of Courage*“. „*MGM*“ beklippede filmen bag Hustons ryg; det endelige resultat blev en torso. Huston sagde Hollywood farvel, muligvis også fordi der mumledes om, at han var uamerikansk. Det er et tragikomisk paradoks, at det var han netop ikke i sine bedste Hollywood-film; men han blev det i Europa, hvis man ikke vil hævde, at det netop er et karakteristisk amerikansk træk at blive rodløs under ophold i den gamle verden.

Overgangsfilmene mellem Hollywood og Europa blev hans første farvefilm, „*Afrikas Dronning*“ (1953) efter *C. S. Forester*. Huston slår sig løs i denne halvt seriøse, halvt burleske film om flodskippere og den engelske jomfru, der bliver krigs- og sengekammerater. Tidligere havde Huston flere gange forsøgt sig med *humour noir*, i „*Afrikas Dronning*“ var humoren for det meste elskværdig. Men den tilstræbte *tongue in cheek*-æstetik var ikke helt gennemført, Huston ville være *sophisticated*, men det lykkedes ham ikke ganske. *Humphrey Bogarts* og *Katharine Hepburns* spil gør dog filmen til den bedste af Hustons 4 sidste. Der er trods alt noget bastant hemingwaysk-amerikansk i filmens materialistiske poesi. Huston er ikke længere en lille kunstner, men dog i hvert fald en habil underholder. En skildring af Huston på denne tid kan findes i *Peter Viers*' roman „*White Hunter, Black Heart*“.

Med den europæiske „*Moulin Rouge*“ (1953) går det helt galt. Trods de naturalistiske og makabre passager får filmen en utilsig-

et *glamour* ved at snobbe for det „frisindede“, antipuritanske, livslystne, interessant beskide, kunstdyrkende Europa – der er noget afslørende naivt ved Hustons dyrkelse af det gamle Paris. Værst er det imidlertid, at det slet ikke lykkes at få liv i *José Ferrers Toulouse-Lautrec*-klude. I stedet for en indtrængende forståelse af kunstnerens menneskelige og kunstneriske problemer får vi en figur, der ikke *siger* mere, end den siger. Kunstneren er anskuet med drøbende objektivitet, uden personlig lidenskab, skønt emnet – det skæbneramte menneske – gang på gang er blevet behandlet af instruktøren og må formodes at stå hans hjerte nær. Sandsynligvis er der sket det, at arbejdet med de enorme tekniske vanskeligheder har trukket al kraften ud af Huston, som vel leverer fotografisk pænhed i det berømte indledningsafsnit med det myldrende liv i „Moulin Rouge“, men som gang på gang kommer til kort, når menneskelig følelse skal blotlægges. Det grelleste eksempel er skildringen af forholdet mellem maleren og mannequinen – maleren dækker banalt over sit fysiske mindreværdskompleks med aforistiske *dicta*, og mannequinen optræder næsten patologisk selvudslættende. Dramatisk samling på virkelighedsstoffet er det heller ikke lykkedes at få, skønt Huston i sin tid skrev manuskripter til flere biografiske film.

Men udgangspunktet var heller ikke heldigt valgt: en *best-seller* af *Pierre la Mure* om maleren. Langt mere form og stil er der over den i øvrigt heller ikke vellykkede, også europasnobbede musical om Paris: „*An American in Paris*“.

Huston lagde da ambitionerne i bero et stykke tid før kraftanstrengelsen „*Moby Dick*“ og leverede farcen „*Fuld af Løgn*“ („*Beat the Devil*“, 1954). Men nu viste det sig, at han endog ikke længere kunne stable en underholdende film op. Ikke ustraffet havde Huston i flere år været borte fra sine rette elementer. Han gav sig til at parodiere stilen fra „*Ridderfalken*“ i samarbejde med *Truman Capote*, og resultatet blev pseudolitterært og blodløst skrivebordsarbejde – parodien blev langt ringere end det parodierede. Det er under omstændigheder vanskeligt at lave en hel parodi-forestilling – til Studenterforeningens nytårsrevyer må man nu en gang ukritisk lade sig påvirke af atmosfæren for ikke at falde i søvn. Studentikos var netop „*Fuld af Løgn*“ med dens billige karikaturer af engelskhed, dens spexagtige uraniumhandling, dens udisciplinerede og uartistiske nonsens, dens uelegante tydelighed. Replikkerne var ugebladsvittigheder. Den fortørnede englænderinde siger i det arabiske politi-

kontor: „Jeg er britisk statsborger“, hvortil Humphrey Bogart mumler: „Det ville jeg ikke sige så højt, hvis jeg var Dem!“. Bogart kalder flere gange *Peter Lorre* „O'Horror“, og hver gang riposterer Lorre vredt: „*My name is O'Hara!*“.

Filmen var vel ikke særlig prætentios, men alligevel vidner ogsaa den om Hustons rodløshed og hans snobberi. Man aner, at Huston nu anser en film som „*Fuld af Løgn*“ for „finere“ end „*Ridderfalken*“ med dens rigtige *crooks* og ægte, ramme depravation.

Men *enfin*, „*Fuld af Løgn*“ var en lille stilprøve, „*Moby Dick*“ var styrkeprøven. I mange år havde Huston arbejdet med projektet – det var oprindelig hans hensigt, at faderen, *Walter Huston*, skulle spille Ahab, men han døde i 1950.

I „*Film Culture*“ nr. 2, 1956, findes en højtflyvende samtale mellem *Edouard Laurot* og Huston om „*Moby Dick*“. Man kommer bl. a. ind på *Sartres* „*Le Diable et le Bon Dieu*“ og „*Huis Clos*“ (den sidste iscenesat på scenen af Huston) og på „*En attendant Godot*“. Om *Melvilles* roman siger Huston bl. a.: „*It also occurred to me that the story of Noah is the story of Ahab in reverse, but even that cannot be taken as ultimately true. Melville was carried away by the magnitude of his*

John Huston og Jennifer Jones under optagelserne af „*Fuld af Løgn*“.



thought. Theologically, the book is a blasphemy. Ahab is at war with God, there is no question about this. He sees the mask of the whale as the mask that the deity wears. He sees the deity as a malignant, rational being that is out to torment the race of men and all other creatures. And Ahab is the world's dark champion who grapples with this omnipresent and enslaving force ... The pragmatic-minded Starbuck interprets the blasphemy on a bourgeois level."

Det er let at se, hvad der har tiltrukket Huston i Melvilles klassiker. Blandingen af *adventure* og skildringer af skæbnens eller magtens onde luner („Ridderfalken“, „Tre Mand søger Guld“, „Asfalt-Junglen“, „De seks fra Modstandsbevægelsen“, „Moulin Rouge“ – alle har de elementer af begge dele). Men medens handling og idé – *adventure* og filosofi – gik i eet i film som „Ridderfalken“ og „Tre Mand søger Guld“, er Hustons „Moby Dick“ to verdener, der aldrig smelter sammen. Forholdet mellem realitet og symbol bliver skævt, når Melvilles romantekst bliver filmisk transskriberet, som Huston har gjort det. Det værste er ikke, at Hustons hval er en slem teaterrekvisit, rent fysisk set. Det værste er, at den på billederne antager en absolut realitet, som går dårligt sammen med teksten (en bedre idé havde det måske været at gøre en stumfilm over Melvilles roman). Medens man ser filmen, spørger man sig selv ganske naivt: Hvorfor jager Ahab netop den hval, hvordan er han i stand til at finde just *den* hvide hval etc., etc., skønt man godt ved, at hvalen er symbolsk. Man *forstår* det symbolske i teksten, men man *oplever* det ikke. Bogstavelighedens ånd har dræbt, og det er naivt-prætentøst af Huston at tro, at en filmhval uden videre kan gøres til det samme som en litterær hval. Det næste bliver vel, at han filmer *Kafka* uden at ænse, at en roman-K ikke er lig en film-K.

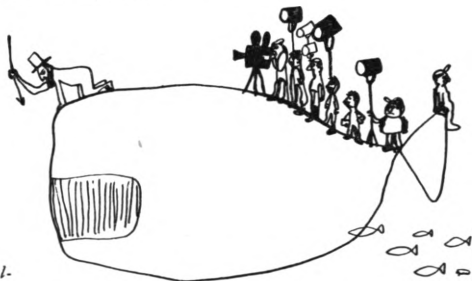
Utallige andre skavanker har „Moby Dick“; meget iøjnefaldende er det således, at *Gregory Peck* slet ikke har statur til Ahab, men nøjes

med at skule fornærmet, hvor hans fanatiske oprør mod Gud skulle ryste os.

Som i indledningen til „Moulin Rouge“ eksperimenterer Huston i „Moby Dick“ med farverne (Huston i det tidligere citerede interview: „*We shot „Moby Dick“ in Technicolor. From the color film we made two sets of negatives – one in color, one in black and white. The two negatives were printed together on the final print, achieving a completely new tonality. The dancing purples, for instance, are absent.*“). Men den tilsigtede „patina“ er kun sporadisk opnået.

Læseren vil måske hævde, at Huston i „Moby Dick“ står med fødderne på sin egen, amerikanske jordbund, og at denne film altså ikke kan nævnes som et eksempel på instruktørens knæfald for fremmede guder i Europa. Rigtigt er det naturligvis, at „Moby Dick“'s stof ligger Huston nærmere end „Moulin Rouge“'s, men alligevel må Melville-filmen ses i forbindelse med den europæiske indflydelses forstørrelse af de hustonske lyder. På godt og ondt er (eller var) alfa og omega i Hollywood *det at fortælle en historie filmdramatisk* – hvis historien var god, kunne den også tillades at have perspektiver. Denne disciplin har – i modsætning til, hvad man populært tænker derom – været værdifuld for mange instruktører, fordi den bandt dem ved det konkrete, det dramatiske, det fortælleteknisk økonomiske (alt dette skorter det på i „Moby Dick“). Kunsten ligesom kom ind ad bagdøren, og det blev den ikke ringere af. At begynde med kunsten fører tit i filmens verden til luftkasteller; man tænke f. eks. på „Barabbas“.

Man kan have en vis respekt for Huston, fordi han stadig søger og stræber, men det forekommer mig *middlebrow* og pseudokultiveret at foretrække „Moulin Rouge“ og „Moby Dick“ for „Ridderfalken“ og „Tre Mand søger Guld“. Huston, som så ofte har dyrket skæbnens ironi, er selv blevet offer for den: Han er nu friere og dårligere end tidligere. Han skulle være blevet hjemme.



Som „Cinema Nuovo“'s tegner forestiller sig optagelserne af „Moby Dick“.