

NOTER OM

George Stevens

AF IB MONTY

Med „En Plads i Solen“, „Shane“ og „Giant“ har *George Stevens* placeret sig som halvtredsernes betydeligste amerikanske filminstruktør. Ikke alene har han i denne „trilogi“ analyseret og genspejlet så væsentlige sider af den moderne amerikanske virkelighed, at ingen, der beskæftiger sig med denne, kan undgå at tage indtryk af disse film, men han har også gjort det i en så original og bevægende artistisk form, at han med føje kan regnes blandt de ypperste filmstilister i verden.

Stevens er romantiker, som næsten alle betydelige amerikanske filmkunstnere er romantiske. Betegnelsen er måske lidet heldig, hentydet som den er fra litteraturhistorien, men der gives ingen mere eksakt. Når man betegner Stevens, *Ford* og andre af de allerstørste som romantikere, må man naturligvis gøre sig klart, at man ikke hermed sætter dem i kompagni med *Eichendorff* eller *Ingemann*. I den amerikanske filmhistorie spænder betegnelsen lige fra *Griffiths* nationale heroisme til *Capras* sociale optimisme. Denne romantik eller optimisme eller hvad man mellem år og dag har kaldt den, er en så integrerende del af amerikansk mentalitet, at det ligefrem kan betegnes som et nationalt karaktertræk. Inden for filmen, der mere end nogen anden kunstform i dag afspejler virkeligheden, bevidst eller ubevidst, ytrer denne romantik sig voldsomt. To specielle amerikanske filmgenrer lever således på denne romantik, western- og musicalgenrerne. Dyrkelsen af den korte, men bevægede historie, pionertiden, nationens fødsel; hver tøndel af fortiden er indfanget på film. Man sammenligne med antallet af danske historiske film. Og sang- og dansefilmene repræsenterer en anden side af romantikken, længslen efter det fuldendte, det elegante, legen. Begge genrer er opdyrket til vidunderlig artistisk fuldkommenhed.

For denne romantik, optimisme, nationale selvfølelse, naivitet, lykketro o.s.v. har amerikanerne måtte høre ofte nok fra europæiske kulturskribenter. Intet har været mere taknemmeligt at skyde på, og vi har stadig også herhjemme rabiate amerika-hadere, der betragter Amerika som Helvedes permanente udstilling på jorden. Disse rasende mennesker kan dog trods de utallige syner og profetier ikke et øjeblik indse, at de selv fører en kamp mod vejr-



Fra optagelserne af „Giant“, til højre instruktøren, til venstre hans søn.

møller, og at det immervæk er interessanter at få amerikanernes eget syn på sig selv. Ingen kan dog bedre kritisere en nation end nationens egne klarhjernede hoveder, thi en kritik uden positivt engagement kan aldrig blive andet end intolerante og følelseskolde meninger. Ikke mindst derfor er det betydeligt mere givtigt at se en film af Stevens end at læse hundrede bøger af *Elsa Gress*, hvis man vil lære Amerika at kende. Thi Stevens er amerikaner og en vågen amerikaner, der kender landets store fejl, men som ikke af den grund glemmer dets store fortrin. Hans film er medmenneskelige, indfølelse, forstående og tilgivende. De akcepterer virkeligheden, hvilket ikke er det samme som viljeløst at bøje sig for den.

Stevens er således romantiker i den forstand, at han er åben over for den amerikanske virkelighed, positivt indstillet over for traditionerne. Men han er ikke uden kritik, og kombinationen af disse egenskaber har afstedkommet så rige og følelsesbevægede film som de tre ovennævnte. Skal man forstå Stevens, må man derfor betragte ham qua *amerikansk* instruktør ligesom *Ford*, og amerikansk er ikke et skældsord. Begge er de i eminenteste forstand nationale kunstnere. Hos dem begge er kærligheden til deres land noget fundamentalt.

Når man betragter Stevens, er det en umulighed at lade det amerikanske ude af betragt-

ning, og det kan være interessant at se ham i forhold til amerikanske traditioner. Det er oplysende at undersøge, hvorledes Stevens i sine mange læreår har arbejdet med specielle amerikanske filmgenrer.

Thi Stevens er som bekendt ingen *new-comer* i Hollywood. Han er nu 52 år gammel og har arbejdet med film siden begyndelsen af tyverne, først som fotograf, senere som instruktør for *Hal Roach* af to-akters farcer og komedier. Sin egentlige spillefilmdebut fik han i 1933 med „Cohens and Kellys in Trouble“, en letbetent komedie, der efterfulgtes af tre komediefarcer, som alle var bygget op omkring kendte komikere eller komikerpar. Med „Alice Adams“ fra 1935 foretog han springet fra B-filmene til en mere prominent stilling som stjerneinstruktør. Denne films succes skyldtes ikke mindst *Katharine Hepburn*, og i nogle følgende film udnyttede man hans evner for skuespillerinstruktion. I det hele taget blev Stevens dygtigere og dygtigere, uden endnu at have vist foruroligende tegn på personligt særpræg. Stevens var godt på vej til at blive en typisk Hollywood-perfektionist, som var i stand til at dreje en hvilken som helst underholdningsfilm bedre end det er muligt noget andet sted. Stevens blev sat på musicals (f. eks. „Swing Time“ med *Astaire* og *Rogers*), og han slog alle salgsrekorder med eventyrfilmene „Gunga Din“. Hans bane syntes afstukket, og dog kunne der rundt om i disse konventionelle film være sekvenser, eller blot scener, der med deres følsomhed eller satire lod ane, at der var reserver i instruktøren, som ikke blev udnyttet. I fyrrerne var det da, som om der indtrådte en ændring hos Stevens. I „Woman of the Year“, som ikke har været vist offentligt herhjemme, men som museet agter at vise i løbet af efteråret, er han åbenlyst satiriker i sin skildring af den intellektuelle kvinde, der farer verden rundt for at redde den, men som ikke kan klare sin egen husholdning. Sigtet er småborgerligt, men ærkeamerikansk: kvindens plads er i hjemmet. Filmen er Stevens' indtil da bedste værk, men uden så meget særpræg, at den ikke ligeså godt kunne være lavet af *George Cukor*. En personlig tone finder man først i den betydeligere „Han kom om Natten“ („The Talk of the Town“), hvori *Capras* samfundskritiske linie tages op. Filmen er en seriøs komedie, der diskuterer retssystemet, og som berører så farlige emner som massehysteriet og korruptionen inden for retsvæsenet. I denne film finder man for første gang fuldt udviklet den optimistiske liberalisme, som senere bliver så typisk for ham. Samtidig ydes der glimrende

balanceret spil i de tre hovedroller af *Cary Grant*, *Jean Arthur* og *Ronald Colman*. Efter endnu et lystspil meldte Stevens sig i 1943 til hæren og blev knyttet til en særlig filmafdeling. Hermed afsluttedes den første epoke i Stevens' filmkarriere. Det vil ses, hvorledes Stevens i denne periode arbejder inden for etablerede amerikanske filmgenrer, farcen, komedien, lystspillet, det sentimentale drama („Penny Serenade“), sang- og dansefilmen og eventyrfilmene. I film efter film udvikler han sin teknik, lærer i den grad at arbejde med stilistiske finesser, at flere af disse film bliver udtryk for formens sejr over indholdet. Han ved alt om kameraets muligheder, han er jo gammel fotograf, nærbilledet dyrker han, tilmingens vanskelige kunst mestrer han, han er jo gammel farceinstruktør, skuespillerne forstår han at få til at spille i alle facetter, han er jo gammel stjerneinstruktør. Alt, hvad han mangler for at forvandles fra virtuos til kunstner, er blot det vigtigste: stoffet.

For mange af de amerikanske filmfolk, som deltog i krigen, kom denne til at betyde noget afgørende i deres karriere. Men for ingen måske så meget som for *George Stevens*.

I hans første film efter krigen, „I Remember Mama“, er dette måske endnu ikke så tydeligt, men han har dog her skildret et stykke amerikansk fortid i en stilfærdig, rolig og autentisk stil. Det er en „nostalgisk“ film i en følelsesmættet, romantisk, men ofte kunstnerisk strengt kontrolleret manér. Det er på sin vis et smukt prælude til det amerikanske panorama, som han udbreder for os i sin „trilogi“ fra halvtredserne, og som betegner hans endelige kunstneriske modning.

Stevens' erotiske romantik: Elizabeth Taylor og Montgomery Clift i „En Plads i Solen“.



Metamorfosen er sket i den første, hans filmatisering af Dreisers romanværk „En amerikansk Tragedie“, som han betegnende gav titlen „En Plads i Solen“. Meget er skrevet om denne film. Litteraturkritikerne har nedgjort den som et forræderi mod Dreisers roman og især hængt sig i kærlighedshistoriens romantisering. På grund af den konventionelle mistænksomhed over for filmatiseringer af litteraturværker har de været blinde for de intentioner, der lå bag Stevens' version. Stevens har nok romantiseret romanstoffet, men i den forstand, at han i første række har taget hensyn til filmens æstetik, og i anden række har tilføjet en ny dimension. Mens den drøm, Dreiser angriber, er den amerikanske om penge og position og succes, griber Stevens fat på drømmen om den romantiske kærlighed, som ikke er mindre, og som Hollywood selv har været med til at skabe. Hos Dreiser er society-pigen blot en dum og tomhjernet gås, Stevens gør hende til en vidunderlig inkarnation af drømmen om lykke. Det tragiske i „En Plads i Solen“ er i mindre grad, at den unge mand ikke reusserer socialt, mere at den romantiske kærlighed, som er det amerikanske symbol på den menneskelige lykke, ikke kan gennemføres. Stevens skildrer kærligheden mellem de to unge mennesker så følelsesfuldt, så nuanceret

og så poetisk, at „En Plads i Solen“ som kærlighedsdrama rager højt op. Her skal ikke dømmes mellem romanens og filmens værdi, blot påpeges, at Stevens ikke har forrådt Dreiser kunstnerisk, snarere har skabt en halvtredsernes moderne amerikansk tragedie.

Mens Stevens i „En Plads i Solen“ fylder det traditionelle amerikanske kærlighedsdrama med helt nyt liv, og mening, bringer han i „Shane“ et helt nyt perspektiv ind i en anden traditionel amerikansk filmgenre, westernfilmen, der som oftest havner i det helt stereotyp. Den ensomme rytter, den overlegne *gunman*, der efter at have ordnet paragrafferne rider videre alene ud over de endeløse prærier mod nye eventyr, er en stående romantisk skikkelse i amerikansk film. Sådan er Shane også i det ydre, men Stevens har i sin film anbragt den ensomme rytter i et menneskeligt perspektiv, han er den sidste, en hjemløs i det land, der nu må overlades til *homesteaders*, som skal dyrke jorden og gøre landet rigt og frugtbart. Shane længes efter fællesskabet og den solidaritetsfølelse, som findes mellem farmerne, men han er dømt til ikke at kunne få del i den. Han er ikke jævnbyrdig, han er et ideal, som de beundrer, men som de ikke kan omgås på lige fod. Han må leve op til en forestilling, således som det er tydeliggjort for



Stevens' Western-Romantik: Jean Arthur, Alan Ladd og Brandon de Wilde i „Shane“.



Det sociale hos Stevens: James Dean til venstre som pariaen, i baggrunden de rige, Mercedes McCambridge, Elizabeth Taylor og Rock Hudson i „Giant“.

ham. Det er endnu en amerikansk myte, Stevens her har givet sig i kast med.

I sin hidtil sidste film, „Giant“, er Stevens mere ambitiøs end nogensinde. Skønt filmen bygger på et banalt sammensurium af en bestseller af *Edna Ferber*, hvilket undertiden bringes i ubehagelig erindring, er den blevet et medrivende amerikansk epos. Atter fanger Stevens an med en traditionel filmform, det store farveprægtige og romantiske amerikanske slægtsdrama, og atter engang triumferer han over det givne skema. Stevens tager sig tid i sin beretning fra Texas, filmen er lang og roligt skridende i sit tempo, men ikke eet billede er uden mening. Indholdet er rigt og mangesidigt. Det er en skildring af Texas og alt det Texas står for i det amerikanske samfund. Der er to sideløbende handlinger. I den ene skildres familien Benedict. Dick Benedict er en ung farmer, der driver en gigantisk farm sammen med sin søster. Filmen indleder med nogle udsøgte scener, hvori den stenrige farmer henter en brud i det kultiverede og forfinede Maryland, symboliseret i en rævejagt i traditionel engelsk aristokratmanér. Som kontrast hertil følger umiddelbart efter hendes indtog på farmen i det primitive og hårdføre Texas-milieu. Denne handling koncentrerer sig om ægtefællernes forhold, spændingen mellem mandens ensporede herremoral og hustruens følsomme åbenhed og tolerance, og spændingen mellem den gamle tid og den nye; farmerne akcepterer modvilligt olien, som gør dem til millionærer, men som samtidig afskærer deres forbindelse med fortiden. I den anden handling er den ny tid symboliseret i Jett Rink,

filmens hovedperson. Han er medhjælper på farmen, ingen regner ham for andet end en tvær knægt, men han har sine drømme, sine drømme om den store succes. Da søsteren på farmen dør, har hun testamenteret ham et stykke jord. Broderen vil ikke lade noget af sin jord gå over på andre hænder og vil betale Jett en sum penge i stedet for. I en mesterligt spillet scene (*James Dean* er Jett) afslår Jett pengene. Han ved, hvad han ønsker, jord. Denne scene efterfølges af endnu et emotionelt højdepunkt, hvor Jett i en besidderglædens rus måler sin jord op. Da Jett endelig finder olie og begynder at skovle penge ind går han amok. Nu tager han hævn over familien Benedict, der repræsenterer hans drøm om lykke, men han går menneskeligt til grunde, spoleret i bund og grund af den ydre succes og den indre fiasko, mangelen på menneskelig kontakt. Filmen er så rig og rummer så mange væsentlige scener, at det er umuligt at komme nærmere ind på den her. Den viser os Stevens på sin højde, ikke mindst stilistisk. Den giver et billede af sider af det amerikanske samfund, romantisk gengivet i den forstand, at det vidner om kærlighed til menneskene, men ikke forlorent; der er satiriske afsnit, som intet stikker under stolen, således en vidunderlig skildring af et oliemillionærsselskab i al dets gigantiske smagløshed og vulgaritet. Filmen har svagheder, men de forsvinder i betragtning af den kunstneriske ærlighed og vilje, der er grundlaget for filmen. Med denne film har George Stevens skabt de allerstørste forventninger til fremtidige værker om „the American Scene“.