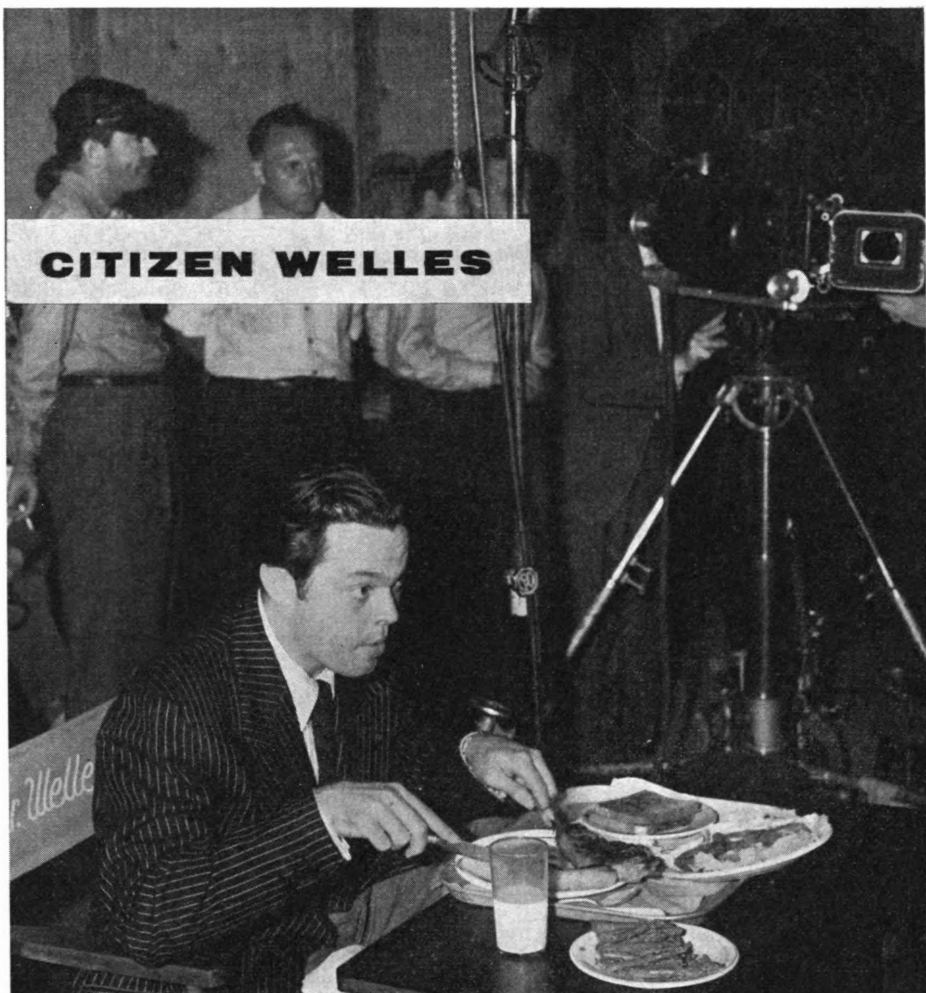




Af Jean Béranger

„Chaque fois que je pense à l'adorable conte d'Andersen: „La caverne des vents“, et à la phrase: „Entre le vent d'Est. Il était habillé en chinois“, je pense à mon très cher Orson, comme à (...) un de ces vents qui visitent la caverne maternelle –

„Entre le vent de New York. Il était habillé en Orson Welles“, et cette joyeuse et grave tempête soufflait et renversait les sottises et les habitudes –“

Jean Cocteau.

*(„Les lettres françaises“ –
26 novembre 1959).*

Siden *Eisenstein* døde, er *Orson Welles* ganske utvivlsomt den største af de filmskabere, som stedse forfølger og fra dag til dag fuldender deres løbebane for vore undrende øjne.

Hollywood, denne mesterværkernes og tåbelighedernes planteskole – som stadigvæk, siden den dag i 1913, da en vis *Cecil B. de Mille* opstillede sit kamera der, trods alt laver verdens bedste film – gav os dette „vidunder“ og viste sig derefter lige så utaknemmelig over for ham, som det tidligere havde været over for sine to mest talentfulde „pionerer“.

Ligesom *Griffith*, der mellem „*The Struggle*“ (1931) og sin død i 1948 ikke mere vidste, hvad han skulle filme, ligesom *Erich von Stroheim*, der efter „*Queen Kelly*“ (1929) blev definitivt desavoueret som instruktør, måtte dette nye geni finde sig i, næsten uafbrudt, at føre et omflakkende liv og at fuldføre sit værk under kaotiske og usikre forhold.

Mangfoldige gange troede hans modstandere, at han var færdig. Han blev ofte tvunget til tavshed. Man kunne da se ham drukne sin bitterhed i whisky og med sin tordnende latter lave skandale i Paris' eller Roms natklubber. Han lod sig engagere som skuespiller til at udføre demagogiske „numre“ i film, der for det meste blev instrueret af middelmådige håndværkere. Men med de penge, han tjente ved disse engagementer (som han mere end én gang må have væmmedes ved!), fik han midler til at fortsætte med at instruere de film, han syntes om. Det skete næsten i dølgsmål, ved nogle få nære venners hjælp. Ofte måtte optagelserne afbrydes, fordi man manglede penge, og genoptages lidt senere. Men i alt fald lykkedes det ham, hvert andet eller tredje år, at lade en ny „bombe“ springe, som straks syntes et plet-skud af plastisk skønhed og skabervne i sammenligning med den øvrige trostesløse grå filmproduktion (med undtagelse af nogle få andre, meget store filmskaberes barsk individualistiske præstationer, såsom *Bergman* og danskeren *Douglas Sirk*, alias Detlef Sierck). Det var hver gang Gulliver, der rejste sig igen og ved sit format fik lilleputternes uformelige masse til at flygte.

Men miraklet har netop i disse dage gentaget sig med fuldførelsen af „*Le proces*“ efter *Kafka*. Neo-realismen, „la nouvelle vague“, „le cinéma-vérité“ og andre „gynger“ opfundet af kraftsløse æstetikere eksisterer ikke mere over

for dette monument, der knuser dem i al sin utraditionelle storhed. Et budskab fra en fri og stolt mand, der ikke skammer sig over at være til – men som alligevel forstår elegant at tilsløre det anarkistisk aristokratiske og dybt angstelige under en overdådig ekspressionisme, der er lige så ung og lige så moderne som *Bergmans* eller *Douglas Sirks*.

Jeg synes derfor, det vil være nyttigt at foretage et hurtigt „flashback“ over denne titans tidligere karriere. Man vil da til sin forbavselse bemærke, at det, trods hindringer af alle arter, er lykkedes ham indtil dato at fuldføre en halv snes film af bedste standard. Og jeg er lige ved at tro, at det med hensyn til eftertiden vil være dem, som først og fremmest vil rage op fra de to sidste tiår, vi har tilbragt i de mørke biografrum.

Sandt at sige har selveste *Racine* kun skrevet otte tragedier i hele sit liv. Forholdet er altså omtrent det samme. Jeg nævner i øvrigt *Racine*, fordi jeg er fransk – og fordi jeg automatisk kommer i tanke om netop det navn. Men i betragtning af *Welles'* lidt barbariske voldsomhed og hans retfærdige harme er det snarere *Shakespeare*, man skal sammenligne denne mand med – en *Shakespeare*, der har været vidne til fordærvede kapitalisters ondsksfulde kamp, koncentrationslejre, båndoptagere og flyverejer. Det er rigtigt, at *Shakespeare* var mere produktiv end *Racine*. Men „the wonder boy“ er endnu kun 47 år. Og jeg håber rigtignok ikke, at hans fremtid vil indskrænke sig til at være hans fortid – selv om den allerede ville være tilstrækkelig til ti andre instruktørers berømmelse.

I øvrigt har han allerede filmatiseret to stykker af *Shakespeare*. Men trods uforligneligt smukke ting i formel henseende er det nok alligevel ikke disse, man skal foretrække i hans produktion. *André Bazin* sagde om ham: „Han er en renæssancefyrste, der opstår i det 20. århundredes atmosfære“. Og vi finder ham netop mere effektiv, når han erstatter daggerterne, dolkene og giftposerne med revolvere og vor tids kaskade angst.

Vi må imidlertid i forbifarten huske på, at 2. del af „*Ivan den Grusomme*“ af *Eisenstein* i høj grad var inspireret af *Shakespeare*, og det er måske ikke tilfældigt, at *Welles* – ligesom *Bergman* og *Visconti* – også var teatermand, og at han satte talrige stykker fra den

elizabethanske periode op på teatret. Det sætter sit præg – ikke blot med hensyn til indholdet, men også med hensyn til formen – skrivefærdighed, gigantisk inspiration, blanding af genrerne, sidespring, et behov for kraftigt at optrække historiens røde tråd – derfor: en vis vetydighed, fuld af udtømmelige rigdomme.

Orson Welles blev født i Kenosha (Wisconsin) den 6. maj 1915. Hans fader havde en fabrik, – hans moder var pianistinde. 5 år gammel fik han et dukketeater forærende. Som banebryder for „hitch-hiking“-metoden gennemtrawlede han i en alder af 11 år USA, Asien og Europa. 15 år gammel spillede han „Julius Cæsar“ i Dublin. 19 år gammel giftede han sig første gang, med *Virginia Nicholson*. 22 år gammel – i 1937 – grundlagde han i New York „The Mercury Theatre“ med *John Housemans* støtte.

Han arbejdede også ved radioen og skræmte hele Amerika, da han lavede en udsendelse inspireret af „Klodernes kamp“ af *H. G. Wells*. „The mummies“ troede simpelthen, at marsbeboerne invaderede jorden, og styrtede skri-

gende ud på gaden med papillotterne i uorden. Det skaffede ham straks Hollywoods bevågenhed. Han skrev kontrakt med R.K.O.s unge producer *George Shaeffler*, og ifølge kontraktens betingelser skulle han optage mindst én film om året (med 25 % bruttofortjeneste for hver film). Han tænkte først på at bearbejde en fortælling af *Joseph Conrad*, „Heart of Darkness“, men blev derefter interesseret i en kriminalroman af *Nicholas Blake*, hvis titel var „Smiler with a Knife“. De stjerner, som han efter tur indledte forhandlinger med (*Carole Lombard*, derefter *Rosalind Russell*), undslog sig. Han besluttede sig så til at udarbejde en original drejebog – sammen med *John Housemann*, *Joseph Cotten* og *Herman J. Mankiewicz*. Og det blev „Citizen Kane“, som i næsten uændret form fortalte om den store bladmand *William-Randolph Hearsts* liv. Denne berømte businessman ejede 28 aviser og 13 tidsskrifter (der repræsenterede 18 millioner læsere), 8 radiostationer, 2 filmproduktionselskaber, 1 million hektar jord og skove, guld- og kobberminer og oliekluder. Gift og fader til

„Citizen Kane“. *Orson Welles* og *Ruth Warrick* og et af de lofter, visse fæhoveder troede var udtryk for smartness.





„Citizen Kane“. Joseph Cotten, Orson Welles og Erskine Sanford.

fem børn underholdt han yderligere en ret tvivlsom skuespillerinde, *Marion Davies*. Han levede sammen med hende i det usandsynlige San-Siméon palads, som var bygget af sten hjembragt fra et skotsk herresæde, et italiensk palads og en spansk kirke, og som lå i Californien for enden af en 136 km lang allé.

I filmen dør den gamle bladfyrste Charles Foster Kane (spillet af Orson Welles selv), idet han hvisker ordet „rosebud“. En hushovmester lægger mærke til dette sidste ord. Og direktøren for et ugerevy-firma kommer til den konklusion, at „det sandsynligvis er noget, han har mistet, eller som det aldrig er lykkedes ham at få fat på“. En kende nysgerrig pålægger han én af sine reportere, Thompson (*William Aland*) at foretage en undersøgelse i så henseende. Den unge mand undersøger først – i et biblioteks højtidelige halvmørke – forretningsmanden *Thatchers* (*George Coulouris*) memoirer; derefter besøger han i rækkefølge fire personer, som har kendt afdøde godt på

forskellige tidspunkter i hans liv: Bernstein (*Everett Sloane*), hans tro medarbejder, da han begyndte inden for journalistikken, Ted Seland (*Joseph Cotten*), hans ungdomsven, Susan Alexander (*Dorothy Comingore*), hans anden kone, og hushovmesteren Raymond (*Paul Stewart*), som har tjent ham i hele hans mistænksomme alderdom.

Disse „vidners“ betroelser akkompagneres af en hel serie ofte selvmotsigende flashbacks. Vi ser således, i brudstykker, de fleste brikker i det puslespil, som udgør denne mands liv, føje sig sammen – et liv, der har været lige så hårdt for de andre som for ham selv. 8 år gammel bliver han elev i en bank, hvad der river ham, der er af lav herkomst, ud af hans miljø. Da han bliver arving til denne bank, „køber“ han sin første avis, „*Inquirer*“ – på det tidspunkt er han endnu i sin første ungdom. Han gifter sig derefter med Emily Morton (*Ruth Warrick*), en niece til selve de Forenede Staters præsident, og starter en kampagne



„The Magnificent Ambersons“. Tim Holt og Agnes Moorehead.

for at blive valgt til guvernør. Men hans største politiske modstander, Jim Gettys (*Ray Collins*), vælter hans planer ved offentligt at afsløre, at han underholder sangerinden Susan Alexander som sin elskerinde. Rystet i sine grundvolde af denne skandale lader han sig skille fra Emily og gifter sig med den lille „teaterdame“, som han forgæves forsøger at pace frem til at blive en stor sangerinde. Han lader endog bygge en opera til hende i Chicago. Men hun har en middelmådig stemme. Og publikum er modvilligt. Dybt krænkede beslutter han at trække sig tilbage, sammen med sin ulykkelige fælle, til det overdådige Xanadu palads, der efter hans direktiver er bygget i en øde egn nær ved Stillehavets bredder. I dette „mausoleum“s domkirkeagtige stilhed piner de to ægtefæller hinanden. Susan forsøger at tage livet af sig, men forlader derefter sin forfængelige gråskæg, medens en irriteret kakadue skriger hånlige på sin pind.

Men til syvende og sidst ved Thompson stadigvæk ikke, hvad ordet „rosebud“ betyder. Og han vil aldrig få det at vide. Mens han imidlertid for sidste gang gennemstrejfer Xanadus uhyre sale, som er overfyldt af ting, der er pakket ned i kasser, parat til at blive brændt, får vi i et glimt øje på sesam-ordet, der står skrevet på en lille slæde, som Kane legede med, da han var barn. En forfængelighed, der er værdig til Marcel Prousts fineste psykologiske analyse. Denne umættelige fribytters kæreste minde gik altså helt tilbage til uskyldens fjerne år!

Teknisk set var fremstillingen af alt dette uhyre levende, hvad der nok kunne forbavse én, taget i betragtning, at det kom fra en debuterende filmmand, der næppe var 25 år gammel. Med ét slag revolutionerede Welles, ved rent filmiske midler, måden at fortælle på. Alt efter som beretningen kræver det, anvendte han lange, uhyre komplicerede kamerabevægelser brudt af ofte blændende serier af tætte og skar-

pe „flashes“. Han tog næsten konsekvent afstand fra at bruge den gyselige metode, hvor kameraet skifter fra den ene vinkel til den modsatte, og anbragte sine personer „i dybden“ ved at anvende korte brændvidder, som muliggjorde, at man i ét eneste billede lige tydeligt kunne se, hvad der foregik 50 cm eller 500 m fra kameraet. Derfor blev han ofte nødt til at indsætte „lofter“ i sine billeder. Og deraf sluttede visse fæhoveder straks, at han gjorde sådan udelukkende for at være original – mens han i virkeligheden, da han begyndte på sin nye metier, var fuldstændig uvidende om, at hans kolleger kun sjældent tog deres tilflugt til „tredie dimension“.

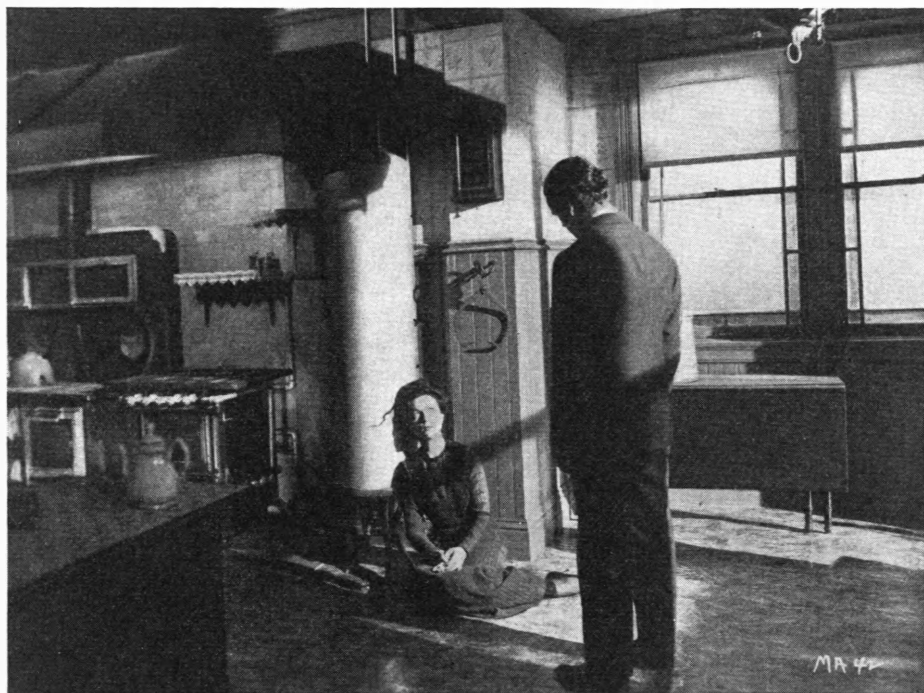
Vist var „flashback’et“ allerede kendt – det havde det været, næsten lige siden den syvende kunstart opstod! Skarpt kontrasterende sort-hvide belysninger havde ofte været anvendt og havde allerede i stumfilmperioden, takket være nogle mestre af den tyske skole, nået den højeste grad af fuldkommenhed. Og anvendelsen af en stemme „off-screen“, der kommen-

terer de forskellige scener, var ganske tilfældigt blevet opfundet af *Sacha Guitry* i 1936 i „Le roman d'un Tricheur“.

Men det var i „Citizen Kane“, at disse forskellige elementer for første gang var samlede i en absolut ensartethed. Ofte „dækkede“ kameraet ikke den skuespiller, som talte, men den, som lyttede – eller også var den, som talte, anbragt i en mørk zone, mens den anden befandt sig i fuldt lys.

Alle disse ting gjorde, at „Citizen Kane“ blev grundlaget for den moderne films nye fortællestil. Og efter at denne „meteor“ var kommet til syne, var det ikke længere muligt at „skrive i billeder“ som forhen. Da *Robert Wise* og *Mark Robson*, der havde stået for klipningen af denne film, senere blev instruktører, fulgte de nødvendigvis opskriften. Og hele den udmærkede unge amerikanske skole blev efterhånden gennemsyret af denne stil – fra *Robert Rossen* til *Nicholas Ray*, fra *Joseph L. Mankiewicz* til *Elia Kazan*, fra *Otto Preminger* til *Vincente Minnelli*, fra *Samuel Fuller* til *Joseph*

„The Magnificent Ambersons“. *Agnes Moorehead* og *Tim Holt* ved hjemmets opløsning.



Losey, fra Edward Dmytryk til Robert Aldrich, fra Stanley Kubrick til Blake Edwards (jeg standser her! – for der er for mange af dem, men alle er de omtrent lige betydelige med hensyn til smidighed i udtrykket og talent).

Welles overgår dem imidlertid i sin egen- skab af „chef d'école“, i kraft af sit stærke „indre liv“ og ved den udefinerbare „petite musique“ (i mozartsk forstand), som adskiller geni fra talent. Og den udmærkede franske skribent *Louis Aragon* kan med rette sige om ham: „Siden man begyndte at projicere tanken hen på en væg ved hjælp af glaslinser, har der været mesterværker i overflod, en optælling af alt, hvad der findes i verden, fresker, der kan få de italienske klostre til at blegne, øjets romaner, regnbuer, der brydes i planernes prisme, alt, hvad man kan ønske sig. Men når alt kommer til alt, forholder det sig med denne kunst- art som med de andre – ved nærmere efter- tanke, og når man er alene med sig selv og sine minder, hvad er det så, der tæller? De værker, der er som kærligheden, som en dolk i sjælen. De, som sårer dybt. „Citizen Kane“. Netop. Denne galskab. Denne drøm alene for én selv, denne dykken ned i menneskets virke- lighed“.

Optagelsen af „Kane“, der påbegyndtes den 30. juli 1940, varede ikke engang tre må- neder. Men filmen kunne først præsenteres for pressen den 9. april 1941 – på grund af van- skeligheder med Hearst, der forgæves anstreng- te sig for at boykotte denne frygtelige „rønt- genfotografering“ af sig selv.

Allerede samme år gav Welles sig i kast med sin anden film, „The Magnificent Ambersons“, bearbejdet temmelig frit efter en roman af *Booth Tarkington*. Denne gang viste han sig ikke selv på lærredet – men man hørte hans stemme, som fortalte historien for at kæde sevenserne nærmere sammen.

I den lille by Midland i 1873 afslår en rig arving, Isabel Amberson (*Dolores Costello*) at gifte sig med en beundrer, Eugene Morgan (Joseph Cotten), der er knap så velhavende. Hun foretrækker Minafer, en indflydelsesrig grundejer. I dette ægteskab fødes en søn: George Minafer Amberson. Forkælet, som han er, bliver dette barn snart (rollen spilles af *Tim Holt*) et utåleligt og hovent, ungt men- neske.

I mellemtiden har Eugene, Isabels forsmåede

tilbeder, også giftet sig. Men han er hurtigt blevet enkemand – hans kone har dog efterladt ham en datter, Lucy (*Anne Baxter*), som me- get snart bliver forelsket i George Minafer. Da den unge mands fader dør, begynder den brave Eugene igen at gøre kur til sin fordums elskede, der efter denne hændelse igen er fri. Han er nu leder af en overordentlig velfunderet au- tomobilfabrik. Og han mener således, at man ikke mere vil kunne afvise ham på grund af ubemidledthed! Men denne gang er det George, som forsøger at spørre ham vejen; for han vil skinsygt beholde sin moder for sig selv. Sam- tidig afbryder han sin egen forbindelse med Lucy.

Efter Isabels død lukker han sig mere og mere inde i sin luksuriøse og lidt triste bolig sammen med en gammel tante, Fanny (*Agnes Moorehead*) – en temmelig stridbar pebermø. Men tiderne har ændret sig. Efterhånden tyn- der det ud i det uvirksomme bourgeoisis ind- tægter – for en ny herskerklasse er kommet til: industriherrerne. Og den stolte faders søn er så godt som ruineret. Han må søge arbejde, hvil- ken ydmygelse!

I den sidste sekvens er han ude for et ulyk- kestilfælde. Eugene og hans datter kommer og besøger ham på klinikken, og uden at bære det mindste nag gør de en indsats for at give ham nyt mod. Endnu en gang stod man over for et værk, hvor alt var fremstillet uhyre levende. En enkelt sekvens med uophørligt skiftende „framing“ viste George, der traf Lucy under et bal, mens Eugene igen mødte Isabel. Derimod forblev en anden uforanderlig en hel spole igennem. Ligesom på en scene diskuterede den unge mand med sin tante i køkkendekorationer. Lidt efter lidt steg tonen i samtalen, indtil den gamle Fanny, i et nervøst anfald, brød sam- men i tårer.

En indtalt sluttekst forkyndte selvsikkert: „Jeg har skrevet og instrueret denne film. Mit navn er Orson Welles“.

„The wonder boy“ rejste derefter til Syd- amerika for at instruere en kæmpe-farvefilm, der var helliget det panamerikanske venskab. Statsministeriet finansierede delvis foretagen- det. Den anden verdenskrig var ved at nå sit kritiske punkt. Og Washington ønskede for enhver pris at iværksætte en charme-offensiv over for de underudviklede områder inden for den amerikanske halvkugle.

Værket havde titlen „It's all true“ og skulle bestå af tre adskilte dele: en reportage om samba'en i anledning af karnevallet i Rio de Janeiro, en beskrivelse af de brasilianske fiskerers liv (i „Fangaderos“) og en let romantiseret beretning om en tyrefægtning i Mexico (i „My Friend Benito“) efter et manuskript af *Robert J. Flaberty*. Over 30.000 meter film var allerede blevet brugt, da R.K.O. pludselig skiftede direktion. George Shaeffer blev afskediget. Og selskabets nye „braintrust“ opsagde ganske simpelt Welles' kontrakt. „It's all true“ led næsten samme skæbne som „Que viva Mexico“ af Eisenstein. Vil vi en dag få disse utallige „rushes“ at se – som sikkert må være lige så strålende som alle de andre?

En anden film, der var påbegyndt af Welles – „Journey into Fear“ – blev fuldført af den redelige håndværker *Norman Foster*. Ikke desto mindre bærer den på talrige punkter Welles' umiskendelige præg. Og vi glemmer sent

forfølgelsesscenen, hvor nogle spioner i den tyrkiske nat hager sig fast til den skrøbelige pyntegesims på facaden af en bygning.

Sat til vægs af de middelmådige måtte Welles derefter i fire lange år nøjes med at „lægge krop til“ nogle andenklassers film – „Jane Eyre“ (1943) af *Robert L. Stevenson* efter en „victoriansk“ roman af en af søstre *Brontë*; „Follow the Boys“ (1944) – en underholdningsfilm for G.I.'erne – hvor han på gøglermaner skar *Marlene Dietrich* over i to stykker! – og det utålelige melodrama „To Morrow and Forever“ af *Irving Pichel*. Han må uden tvivl have påvirket Stevenson; instruktionen af „Jane Eyre“ bærer præg af det hist og her. Men med hensyn til de andre åndsprodukter indskrænkede han sig tilsyneladende til at lave de „grimasser“, man bad ham om. Hverken mere eller mindre.

(Fortsættes).

„Follow the Boys“. *Marlene Dietrich* og *Orson Welles*. Tænk om han havde!

