



angående **Orson Welles**

AF MORTEN PIIL

For 27 år siden instruerede *Orson Welles* den efter alt at dømme mest indflydelsesrige talefilm i Hollywoods historie, „*Citizen Kane*“. Orson Welles var da 25 år gammel, og hans debutværk indvarslede med sin originale opbygning og iscenesættelse en ny, friere og mere smidig udtryksform for filmkunsten. I manges øjne er „*Citizen Kane*“ stadig højdepunktet i Welles' produktion, der i alt omfatter ti fuldførte film. Men de tre seneste værker fra Welles' hånd – „*Touch of Evil*“ („*Politiets blinde øje*“, 1958), *Kafka*-filmatiseringen „*Processen*“ (1962) og *Shakespeare*-filmen

„*Falstaff*“ (1965) – vidner ikke blot om en uformindsket skaberkraft og vitalitet, men også om en modning og et stadig mere overlegent mesterskab.

„He was some kind of a man. What does it matter, what you say about people.“ – Med denne afsluttende karakteristik af den korrupte politimand og store detektiv Hank Quinlan knytter *Marlene Dietrich* i „*Touch of Evil*“ forbindelsen tilbage til „*Citizen Kane*“, hvor intet af de mange udsagn om den store bladkonge anses for fyldestgørende, og hvor begyndelsens og slutningens ståltrådshegn med

skiltet „Ingen adgang“ angiver, at den menneskelige personligheds gåde er – og altid vil være – uløselig. De fleste Welles-film synes først og fremmest inspireret af den fascination, som den gådefulde personlighed med det store format udøver på ham. Fra Kane over Macbeth, Harry Lime (en rolle, Welles selv skrev), Arkadin, Quinlan og til denne sidstnævntes positive modstykke, Falstaff, dominerer disse ekstravagante, farverige og paradoksale figurer Welles' film og er genstand for hans medfølelse, sympati og lejlighedsvis foretagelse.

Kane er på mange måder prototypen for denne welleske hovedfigur. Det ydre format har aldrig før eller siden været mere imponerende. Kane er hovedrig, intelligent, charmerende og dynamisk. Det er umuligt ikke at fatte sympati for ham trods filmens distancerende fortælleform. En meget hårfin analyse af filmens fortælleteknik kunne føre til en påstand om, at Kane strengt taget kun én eneste gang i filmen taler for egen regning, nemlig da han på dødslejet siger det berømte nøgleord „Rosebud“. Ellers anskues han indirekte – på uge-revyer eller via sine venners og bekendtes beretninger. Men denne dobbeltbundhed dominerer langtfra altid. Vi må for eksempel antage, at den skildring, vi får af Kanes første møde med Susan Alexander, ikke blot er en afspejling af Lelands viden om dette optrin, men nok så meget præsenterer os for filmkabernes opfattelse af dets „virkelige“ forløb. Welles tager selv ordet og giver os *sin* version af Kane, føjer selv sine brikker til det puslespil, der aldrig fuldendes – hverken af ham selv eller Kanes venner.

Den stærkest fremhævede brik i puslespillet er naturligvis den bekendte slæde, symbolet på Kanes tabte barndom. – „It's a gimmick, really, and rather dollar-book Freud“, siger Freud-haderen Welles selv om dette påfund af manuskriptforfatteren *Herman J. Mankiewicz*. „Rosebud“ peger da også lidt håndfast hen mod Kanes barndomsoplevelser som en mulig nøgle til hans senere udvikling, men denne „forklaring“ føles på ingen måde påklistret, fordi det så klart og konsekvent vises, at barndommen og det barnlige aldrig forlader Kane. Barnlig trods motiverer en række af hans afgørende beslutninger, og grundlaget for denne trods blev vel lagt, da

formyrderen Thatcher fjernede ham fra hans højt elskede mor. Kane konkluderer selv mange år senere, at det, han altid har stræbt efter, simpelt hen er at blive „alt det, De (Thatcher) hader“.

„Der er kun ét eneste menneske i denne verden, der bestemmer, hvad jeg skal gøre, og det er mig selv.“ Med disse ord fra opgørsscenen i Susan Alexanders lejlighed ødelægger Kane for sig selv enhver mulighed for en politisk karriere, og igen må denne trodsige selvhævdelse ses som et opgør med faderskikkelsen. Thatchers rolle overtages snart af Leland, hvis respekt Kane mister og prøver at genvinde ved endnu en barnlig gestus: han skriver Lelands nedrakkende anmeldelse færdig. Andre faderskikkelser, der skal besejres, er „Boss Jim Gettys“ og Amerikans præsident („Uncle John“). Og barndommen har aldrig stået Kane nærmere end i den bevægende og smukke scene, hvor han – efter at have været „på jagt efter sin ungdom“ – gør kunster for Susan Alexander.

Kane er ikke uden selvironi, men når han af al magt vil gennemføre noget, er han totalt blind for sine fejltagelser og for omverdenens reaktioner. Dette illustreres tydeligst i scenen mellem Susan Alexander og sanglæreren, hvor han først gør sanglæreren tavs og derefter misfortolker denne tavshed som værdsættelse af hustruens sanglige præstationer. Han er ude af stand til at sætte sig ind i en andens tanke- og følelsesverden; hans replik i det afgørende opgør med Susan Alexander („You can't do this to me“) afslører en total uvidenhed om hendes følelser for ham.

Filmens billeder smittes af denne monstrøse egocentricitet og giver den et rigere og mere magtfuldt udtryk, end den blotte skuespilpræstation ville have været i stand til. I enkelte scener ses Kane i frøperspektiv med kunstigt imponant virkning, og bag talerstolen opfyldes væggen af hans kæmpemæssige, forstørrede portræt. Og det gigantiske Xanadu er naturligvis i al sin kulisseeagtige overdådighed en afspejling af Kanes storhedsvanvid og totale menneskelige isolation.

*

I skildringen af forholdet mellem Kane og ungdomsvennen Leland gennemspilles et tilbagevendende Welles-tema for første gang:



„Citizen Kane“: Ruth Warrick, Ray Collins, Dorothy Comingore og Welles.

det forrådte venskab. Dette er et hovedmotiv i Shakespeare-filmene „Othello“ og især „Falstaff“, der kulminerer i prins Hals afvisning af sin gamle ven og svirebroder Falstaff. Men også i „Touch of Evil“ spiller det maskuline venskab en stor rolle, ja, er ifølge Welles selv filmens vigtigste tema. Quinlan halter, fordi han engang fik en kugle i benet, da han ville beskytte sin hengivne ven og medarbejder Menzies (mesterligt spillet af *Joseph Calleia*). Dette forklares i en scene, som producenterne trist nok klippede ud. Da Menzies beslutter sig til at samarbejde med den mexikanske opdager Vargas (*Charlton Heston*) for at afsløre Quinlan, er der i Welles' øjne tale om et foragtligt forræderi. Og i striden mellem Kane og Leland er sympatien, når alt kommer til alt, da også på Kanes side. Leland dømmes Kane moralsk på en måde, der ligger Welles fjernt. Han forlader Kane på et tidspunkt, da denne er længst nede, sender ubarmhjertigt – og unødvendigt, synes man – checken med de

25.000 dollars tilbage med „Declaration of Principles“ vedlagt og undlader endelig at besvare Kanes breve, da denne sidder ene tilbage på Xanadu. At Leland gennemskuer Kanes hule præntioner som social velgører retfærdiggør ikke hans holdning i Welles' øjne. Leland repræsenterer begrænsningen i den liberale intellektuelle amerikanske tradition, og det er i den forbindelse næppe tilfældigt, at Welles føler sig totalt ude af kontakt med amerikanske intellektuelle.

Heller ikke i „Touch of Evil“ er forholdet mellem den welleske hovedfigur, Quinlan, og samvittighedens stemme, Vargas, så enkelt, som det kunne se ud til ved første øjekast. Vargas er ganske vist en ret konventionel „helt“ i melodramaet, men Quinlan er meget andet end den overdimensionerede, slimede skurk, der i en mexikansk grænseby betjener sig af falske beviser, men afsløres af den samvittighedsfulde Vargas. „Quinlan er alt det, jeg kæmper imod moralsk og politisk“, har



„The Magnificent Ambersons“: The man who broke the bank of Monte Carlo-afsnittet.

Welles sagt, men alligevel er det ubestrideligt, at der ofres ham medfølelse, ja, endog en vis sympati i filmen. Det tilsyneladende paradoksale herved kan forklares, når man undersøger Welles' særlige menneskeopfattelse nærmere. I sit forhold til Quinlan – og i en vis grad også til Kane – skelner Welles mellem en fordømmelse, som udelukkende er af moralsk og intellektuel karakter, og en sympati, som er rent menneskelig. – „Jeg må holde af Quinlan, fordi han har kunnet elske Marlene Dietrich, fordi han fik en kugle i benet for at beskytte sin ven, fordi han har et hjerte. Men det, han tror på, er afskyeligt. Moralsk set er der ikke nogen tvetydighed i mine film: det kan sammenlignes med et større lærred. En slags moralsk CinemaScope. Jeg tror, at alle personerne må gives de bedste argumenter til at forsvare sig, også dem, jeg ikke er enig med. Tvetydigheden ligger i selve personerne, ikke i filmenes betydning. Jeg vil undgå den demagogiske fremstillingsform, der er så ty-

pisk for amerikanerne.“ (Welles i „Cahiers du Cinéma“ 87 og 165).

★

„Citizen Kane“ er et helt forbløffende sikkert og modent debutarbejde (kun *Jean-Luc Godards* „Åndeløs“ kan sidestilles med det i betydning og indflydelse), men i modsætning til efterfølgende værker som „The Magnificent Ambersons“ og „Touch of Evil“ har filmen – måske uundgåeligt – et præg af en *demonstration* af færdigheder. Welles' berømte klippestil forfalder til tider til det lidt håndfaste og mekaniske i puslespillets sammenføjning. Welles turde være den nulevende instruktør, der har den højest udviklede sans for billedrytmik, og sammenlignet med „Touch of Evil“, „Processen“ og „Falstaff“ virker „Citizen Kane“ næsten af og til lidt tung i kameraføring og montage (men til gengæld virker de fleste film af andre instruktører tunge i sammenligning med „Citizen Kane“).

Overhovedet er Welles' billedrytmiske mesterskab måske i nok så høj grad at finde i klipningen *inden for* den enkelte scene som i de berømte *sceneovergange*. „Citizen Kane“ er så rig på. Den welleske montage-retorik udfolder sig med mest forbløffende effekt i en række mareridtsagtige og yderliggående voldsomme afsnit: Quinlans pinefuldt langt udtrukne mord på Grandi (*Akim Tamiroff*) i „Touch of Evil“, pryglescenen med de to funktionærer i „Processen“ og den allerede vidt berømte slagscene i „Falstaff“. I disse scener skabes et uforglemmeligt inferno af vold og grusomhed, pisket frem af en accelererende billedrytme og intensiveret af skarpe sort-hvide kontraster og af kameraets stærkt ekspressive bevægelser og vinkler. Her tages filmkunstens voldsomste visuelle virkemidler i brug, men beherskes samtidig med en økonomi, der bestandig gør effekter udtryks- og meningsfulde i sammenhængen. Hos Welles er volden aldrig nem eller forlenet med et skær af det heroiske – den er en slimet og afskyelig mørkets gerning, absurd og motiveret af indestængte drifter.

Da „Processen“ kom frem herhjemme, var der kun få, som bemærkede, at denne film har en række lighedspunkter med „Touch of Evil“, både hvad angår billedsprog og tankeindhold. Begge film udmaler en mørk og farlig mareridtsverden, hvor vold og sadisme bestandig lurer, og hvor en massiv og umenneskelig domsmyndighed anklager og knuser det enkelte menneske, den såkaldt „skyldige“. I „Touch of Evil“ sender Quinlan uskyldige mennesker i den elektriske stol for at tilfredsstille en sygelig ærgerrighed, og i „Processen“ fanges den lovlige kontormand Joseph K i et net af bureaukrati og dunkle anklager. „Touch of Evil“ og „Processen“ er lidenskabelige angreb på politistaten og bureaukratiet. De handler med Welles' egne ord om „individets magtesløshed over for det absurde i tilværelsen, uretten, tilfældighedernes spil og det maskineri, der knuser én“.

★

Welles er med rette blevet berømt for sin frodige visuelle fantasi, for sin dristighed og originalitet i den rent billedmæssige udformning. Men dette bør ikke overskygge dialogens betydende rolle i alle hans værker. Som bekendt vakte Welles stor opmærksomhed med sine vir-

tuose radio-scenesættelser, inden han kom til Hollywood, og selv understreger han i „Cahiers du Cinéma“ 165, at dialogen danner grundlaget for opbygningen af hans film: – „Jeg begynder altid med at skrive dialogen. Og jeg forstår ikke, at nogen tør skrive handlingen før dialogen. Jeg ved godt, at det er en meget mærkelig metode, at talen teoretisk set kommer i anden række i filmkunsten, men hemmeligheden ved mit arbejde er, at alt er baseret på talen. Jeg laver ikke stumfilm. Jeg må begynde med det, personerne siger. Jeg må vide, hvad de siger, før jeg ser dem gøre det, de skal gøre.“

I „Citizen Kane“ er dialogen ikke blot usædvanlig smuk, rig og velskrevet, men også så virtuost orkestreret som nogen sinde. Alle-rede på dette tidlige tidspunkt indførte Welles et påfund, der senere kom til at stå som et af hans stilistiske kendemærker: den „overlappende“ dialog, der giver en scene en ganske særlig dramatisk spændkraft og dynamik. I „Citizen Kane“ benyttes metoden især i afsnittet med journalisterne lige efter, at news-reel-filmen om Kane er blevet vist. Mesterlig i sin dialog-scenesættelse er også den „firkan-tede“ opgørscene mellem Kane, hans kone, Susan Alexander og Jim Gettys. Susan Alexanders pludselige, spontane udbrud: „But what about me!“ bliver i første omgang kun til „But what . . .“, og denne afbrydelse udtrykker ualmindelig rammende hendes magtesløshed og isolation i situationen. Den største dialog-tour de force i Welles' samlede produktion er dog nok at finde i „Touch of Evil“, hvor den lange, kontinuerlige forhørscene uden klip i hotelværelset indtager en central plads. Lydbåndet til dette afsnit er usædvanlig fængslende at studere, selv løsrevet fra billedet, og burde være et obligatorisk studie-objekt for alle hørspilinstruktører.

Siden „Citizen Kane“'s fremkomst har Welles været filmkunstens mest iøjnefaldende stilist. Den kendsgerning, at han kun har fået mulighed for at lave forholdsvis få film, har utvivlsomt medført en opsparret iver efter at benytte så mange af mediets virkemidler som muligt. – „Min filmstil er måske for eksplosiv – det er, fordi jeg altid venter så længe på at få lejlighed til at tale.“ Alligevel er der hos Welles aldrig tale om formelt frådseri. Den welleske billedretorik er overordentlig discipli-



„Touch of Evil“: Janet Leigh får besøg.

neret, resultatet af et fabelagtigt præcisionsarbejde. For *Chabrol* består det smukke ved Welles netop i denne formelle ødselhed parret med præcision: „Welles er den eneste instruktør, i hvis film der aldrig er et tomt eller dødt øjeblik. Der sker altid noget hos Welles.“ Det er i den forbindelse karakteristisk, at Welles (i et „Playboy“-interview, februar 1967) tager skarp afstand fra fænomenet som *action painting* og *happenings*. Tilfældigheder og ukontrollerbare elementer af enhver art har ingen plads i Welles' film, hvor hvert billede synes signeret af netop ham. Heri ligger måske en del af forklaringen på

den fortryllelse og magi, der konstant udstråler fra hans billeder. Welles er en poet, men i modsætning til de fleste andre poetisk begavede instruktører formår han i hvert billede at dominere sit filmiske materiale til fuldkommenhed. Hvad enten han sender kameraet ud på lange, ufatteligt virtuost gennemførte køreture (som i indledningen till „Politietts blinde øje“), eller han placerer sit kamera fast og ubevægeligt (som i den berømte 3½ minut lange køkkenscene i „The Magnificent Ambersons“), indgår disse formelle påfund i en stilistisk homogen helhed, dikteret af en filmdigters vision.