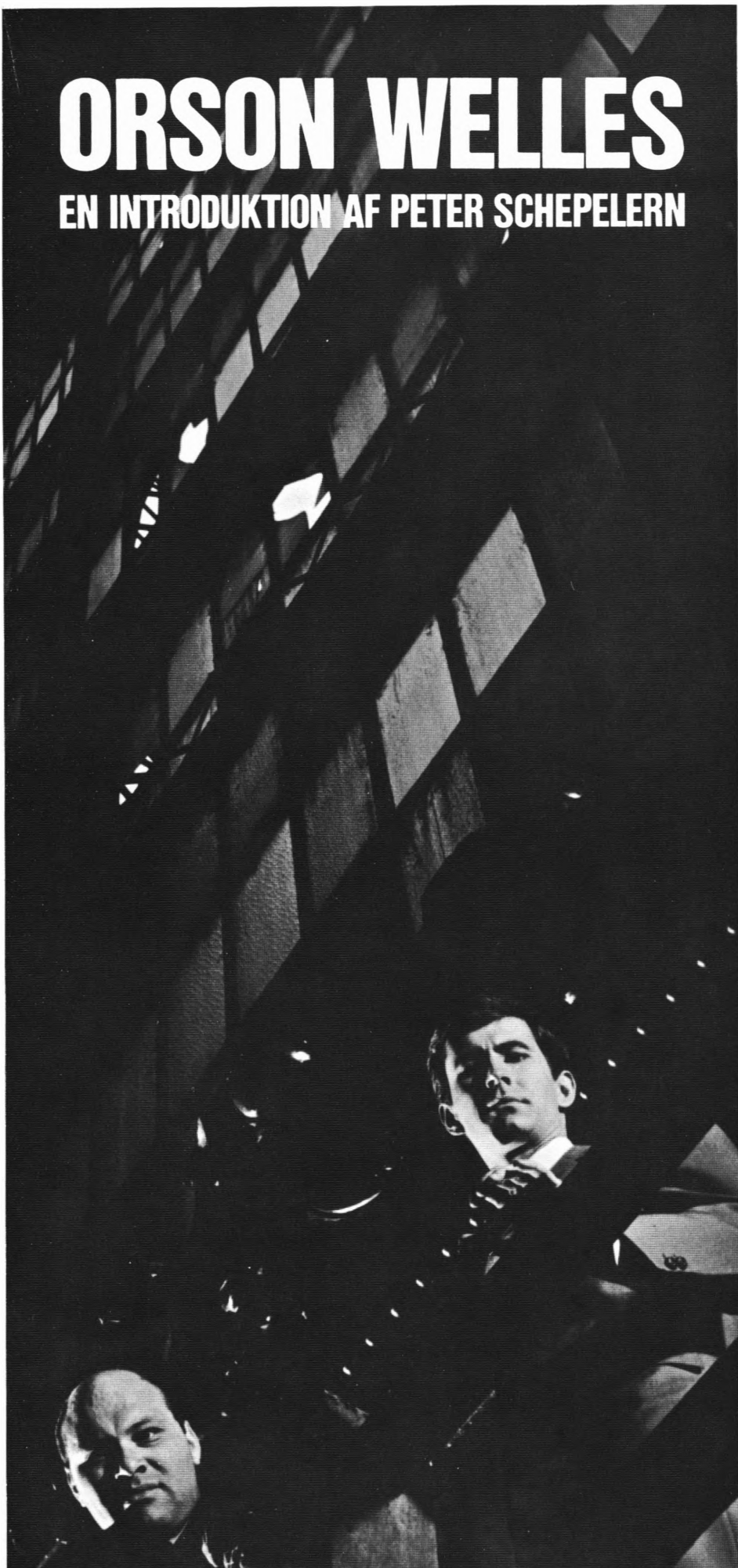


ORSON WELLES

EN INTRODUKTION AF PETER SCHEPELERN



»I wouldn't be surprised if Orson Welles is the biggest menace that's come to Hollywood for years . . . and I wouldn't be surprised if he was so radical that you had to have all new equipment and start all over again like you did with sound in 1928.« Scott Fitzgerald fik ikke ret, da han i efteråret 1940 – endnu før *Citizen Kane's* fremkomst – lod sit talerør erklære sådan i novellen »Pat Hobby and Orson Welles«. Hollywood lod sig ikke true. Welles blev en af Hollywoods store, prominente martyrer i traditionen fra Stroheim til Chaplin.

Når det så ofte er blevet fremhævet, at Welles' film handler om egocentrikere i konflikt med omgivelserne, er det måske ikke mindst, fordi Welles selv ofte har stået som individualisten, der ikke kan tilpasse sig omgivelsernes konformitetskrav. Som en anden Othello har han kunnet vende sig mod hoben og udbryde »Goats and Monkeys!« Men selv om Welles og Hollywood ikke kunne enes i længden, blev hans film alligevel en radikal fornyelse af samtidens film. *Citizen Kane* blev ikke radikal i den forstand, som Fitzgeralds anti-helt antyder, at den revolutionerede produktionsapparatet og teknikken, den betød primært en æstetisk og kunstnerisk revolution. Dens tekniske nyskabelser var i virkeligheden kun tilsyneladende; de store kamerature, dybde-skarpheden og de raffinerede vinkler var ikke Welles' opfindelse, men i *Citizen Kane* fremstod disse tekniske raffinementer i en mægtig syntese. Når modstandere af Welles' filmkunst hævder, at »technical virtuosity is his true enjoyment« (Richard Griffith), er man tilbøjelig til at give dem ret. Men når Welles nu er en virtuos! Nogle har set den effektfulde, dynamiske stil som hans eneste budskab til verden, som en slags »sound and fury, signifying nothing«, og efterlyst et mere ideologisk indhold. Jeg vil karakterisere Welles som en suveræn fortæller i det filmiske medium med et meget komplekst forhold til de almene, humanistiske moralbegreber, som de fleste af de andre »store« behandler (Eisenstein, Dreyer, De Sica, Ford, Renoir, Kurosawa). Welles har ofte været genstand for kritiske undersøgelser. Han har i det hele taget fra begyndelsen kunnet få det intellektuelle publikum i tale, der ellers betragter filmkunsten med skepsis. Filmkritikere har ikke haft vanskeligt ved at finde røde tråde i hans produktion. Men uden lejlighedsvis tåklipping og hælehugning når sådanne tema-undersøgelser i reglen ikke til et klart resultat. Det mest iøjnefaldende fællestræk ved de historier, som Welles' film fortæller, er måske de »store« mænd, den lange række stejle individualister: Kane i *Citizen Kane*, Georges Minafer i *The Magnificent Ambersons*, Franz Kindler i *The Stranger*, Macbeth, Othello, Mr. Arkadin i *Confidential Report*, Hank Quinlan i *Touch of Evil*, Hastler i *The Trial*, Falstaff i *Chimes at Midnight* og Mr. Clay i *The Immortal Story*. Om alle figurerne kan man sige med

Iago: »He is that he is.« Der er noget ved disse Welles-skikkelser, der kalder på aksiomerne. Peter Bogdanovichs tese om at Welles' personer er mennesker i et dilemma mellem *humanity* og *morality*, vil jeg anse for lidt uholdbar. *Humanity* – *morality* kan stå for menneskelig svaghed – pligtfølelse og tilbøjelighed – samvittighed; men under alle omstændigheder forekommer det mig, at der nok er masser af *humanity* i Welles' personer, men ikke megen *morality*. Kindler er ikke nævneværdigt plaget af moralske skruper; han viser højst en smule loyalitet over for »sagen«, hvilket i sammenhængen – sagen er jo nazismen – ikke just styrker hans moralske status. Kun Macbeth, Othello og Georges Minafer synes i nogen grad at lide under samvittigheds kvaler. Peter Cowie har opstillet en tese, der – med udgangspunkt i skorpionfablen i *Confidential Report* – bestemmer Welles' individualister som »skorpioner«, der følger deres natur helt ud i selvudslettelsen. »Logic?!« indvender frøen, som skorpionen stikker, mens de er på vej over åen. »I can't help it«, svarer skorpionen, »it's my character!« (Arkadin siger faktisk *character* og ikke *nature*, som Cowie skriver). Det er sikkert en ret holdbar karakteristisk af Welles' negative individualister (dvs. de nævnte undtagen Falstaff): det er mennesker, der løber linen ud, ødelægger sig selv ved at forblive som de nu engang er. Også Elsa Bannister, »the lady from Shanghai«, følger sin natur til det sidste – »One who follows his nature keeps his original nature in the end.« Med Georges Minafer forholder det sig lidt anderledes: han angre og bliver god til sidst i den af producenterne påklistede slutning (der i øvrigt svarer til bogens). Welles har kaldt slutningen »silly ... just ridiculous«.

Den amerikanske kritiker Leslie A. Fiedler taler i sin bog *Love and Death in the American Novel* om »the failure of the American fictionist to deal with adult hetero-sexual love and consequent obsession with death«. Det er i den sammenhæng bemærkelsesværdigt, hvor ringe en rolle kærligheden spiller i det Welles'ske univers. Der er ikke meget »true love«, til gengæld en betydelig fascination af døden. Der dør mere end der elskes i Welles' film! Egoisme, hovmod, jalousi eller bitterhed hindrer personerne i at elske. De husker måske endnu kærligheden (som Othello) eller prøver at fremtvinge den (som Kane), men de kan også som Mr. Clay i *The Immortal Story* simpelt hen være modstandere af »livets safter ... de ting som opløser et menneske, venskab, kammeratskab og kæresteri«.

»Kane is a movie made in pursuit of a dream – a Gatsby among motion pictures,« siger Penelope Houston. Det er Welles, der er en Gatsby, der paradoksalt må erkende, at »you can't repeat the past« og alligevel bliver »borne back ceaselessly into the past«. Welles ligger i det hele taget i sine første film tæt op ad Scott Fitzgeralds



Herover: Orson Welles som Kane i »Citizen Kane«. Filmen kan ses som en myte om magtens grænser og uskyldens vilkår. Herunder: Glaskuglen med snevejret i samme film.



S. 135: Anthony Perkins i »Processen«. Herunder: Bilen kører bort ad det snedækkede landskab i »The Magnificent Ambersons«.



tematik. *Citizen Kane* kan som »The Diamond as Big as the Ritz« ses som en myte om magtens grænser og uskyldens vilkår. (Men i modsætning til Fitzgeralds novelle er *Citizen Kane* ikke kun mytisk; den er også en realistisk film, myttet til faktiske amerikanske samfundforhold og blev opfattet som et nøgleportræt af magnaten Hearst; i midten af tresserne udkom i øvrigt W. A. Swanberg: *Citizen Hearst: A Biography of William Randolph Hearst!*) Kane forsøger ikke at kalde fortiden tilbage; han nøjes med i et par glimt at drømme om »Rosebud«. »Rosebud«-motivet er blevet skældt ud for at være »crackpot Freud« og Welles selv har betegnet det som »rather dollar-book Freud«. Det kan betragtes som et smart trick, der skal give en slags »realistisk« motivering for fortællingens ukronologiske forløb og puslespilstruktur (svarende til tidsmaskinens funktion i Resnais' *Je t'aime, je t'aime*). Det kan også betragtes som en sentimental pointe, der skal skabe spænding i en historie, der ellers kunne forekomme fattig på suspenselementer. Men hvad man end vil mene om »Rosebud«, så er det dog et effektivt dramaturgisk clou. Og indstillingen, hvor kameraet kører ind mod slæden i flammerne og vi ser det sirligt malede navn forkulles, er af en mærkelig, næsten patetisk skønhed. Man kan nok mene, at den »tematiske« belastning er vel rigelig til den pæne, lille slæde og ikke videre godt motiveret, idet den fortabte barndom er et tema som i øvrigt ikke meget mere end antydes i resten af filmen (måske for at vi ikke skal gætte det). Men »Rosebud«-sekvenserne – glaskuglen med snevejret – er blandt filmhistoriens mest frapperende visuelle indfald.

Citizen Kane er fortalt af en usynlig, alvidende fortæller: han véd det hele og morer sig med at følge journalistens utrættelige forsøg på at finde løsningen og da det ikke lykkes, er det fortælleren, som røber hemmeligheden for os. Newsreel'en »News on the March«, som vi ser i begyndelsen, kommer ikke til at bløtlægge Kanes karakter; men fortælleren film, *Citizen Kane*, får fortalt os, at magtmanden er det mest skrøbelige af alle. Kane er som de rige, Scott Fitzgerald skriver om. »They possess and enjoy early, and it does something to them, makes them soft where we are hard and cynical where we are trustful.« – »To me that's the central theme in Western culture: the lost paradise,« har Welles udtalt. Welles – og til en vis grad Kane – er på sporet af det tabte paradys. Den mistede barndom er måske nok grunden til følelseskulden i Kanes karakter, men hans handlemåde som voksen – »not that Charlie was ever brutal, he just did brutal things« – synes mere at være inspireret af trangen til at være gud. Som Mr. Clay vil han herske over menneskene, ikke blot over kroppene, også over følelserne. Det er en slags trods, den døendes trods mod livet. Som den rige mand,

der til sidst forsøger at bestikke Gud i »The Diamond as Big as the Ritz«, vil han ikke erkende, at der kan være grænser for hans magt. Det er dog ingen kamp mod metafysikken hos Welles, for hans univers er helt sækulariseret, eller rettere guderne optræder i skikkelse af mennesker, der prøver at herske over selve livet.

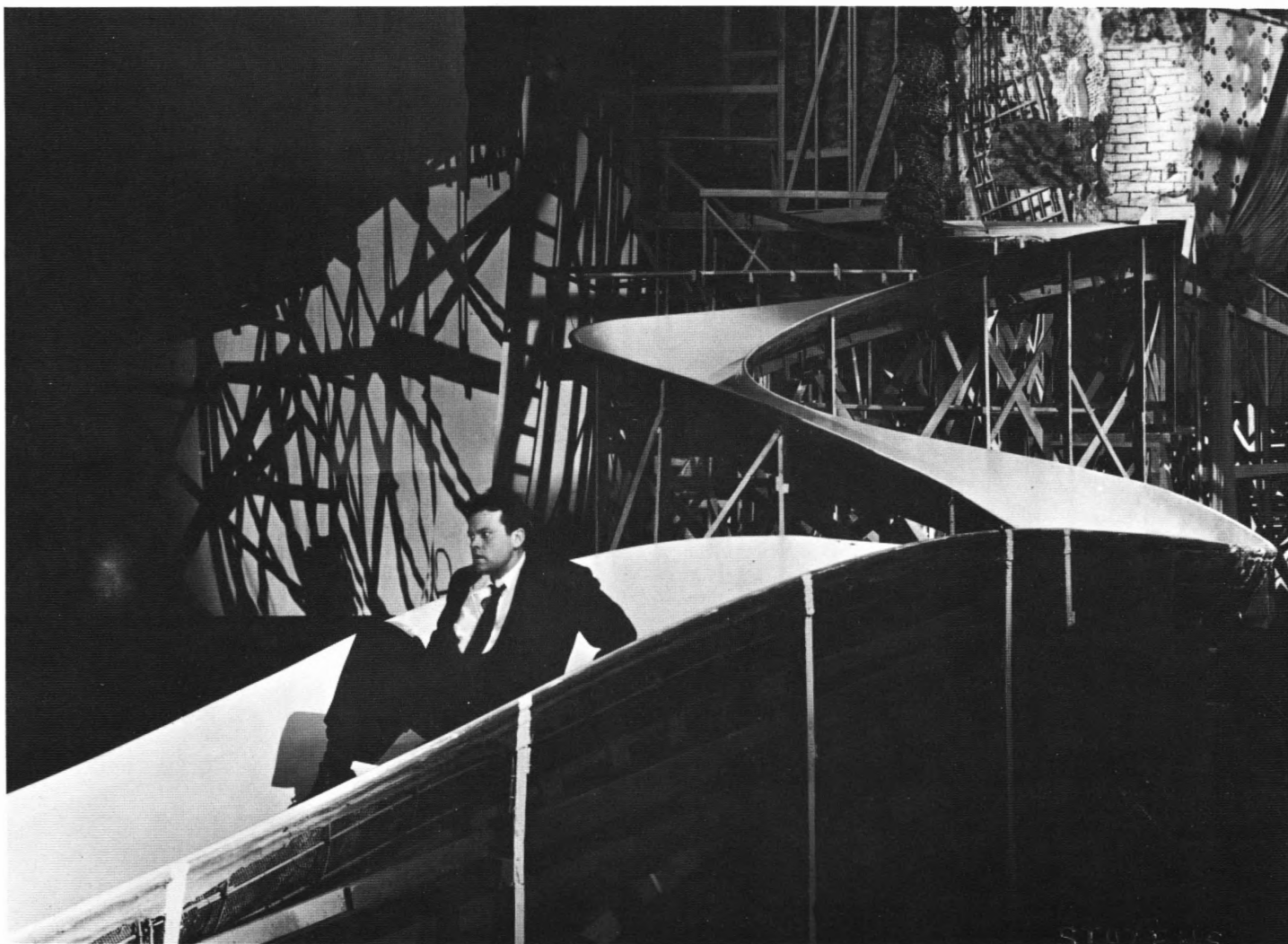
I forhold til bravour-nummeret *Citizen Kane* er *The Magnificent Ambersons* en meget behersket film; teknikken – de længe holdte, faste kamera-indstillinger, de lange glidende kørsler og dybdeskarphedskompositionerne – springer ikke i øjnene. Tar-kingtons roman, som filmen følger ret nøje, er en slags amerikansk *Buddenbrooks* og handler som denne om »Verfall einer Familie«. I Welles' adaption er det blevet et stykke nostalgisk americana. Men den nostalgiske hyldelse til det tabte paradys er på en spændings-givende måde flettet ind i en historie om magtskyge, følelseskulde, resignation og frustration. Welles lader langsomt fortiden tone frem af filmens første, helt sorte billede, mens han fortæller om den tabte idyl, og dengang man endnu havde tid, fordi alting gik så langsomt. Nu, derimod – »the faster they are carried the less time they have to spare!« Undergang og død skildres med fascination: skyggespillet over moderens ansigt i dødsscenen og flammeskåret på den gamle Ambersons ansigt er effektfulde forgængeligheds-metaforer. »There wasn't anything here but the sun in the first place...« mumler den døende Major. Personerne går hjemløse omkring i rummene; der er altid meget rum uden om personerne i Welles' film.

Også i den noget oversete *The Stranger*, om jagten på en nazist i en amerikansk småstad, er der store dæmoniserede rum omkring personerne. Uhyggelige frø- og fugleperspektiver forøger den truende stemning i kirketårnssekvenserne og i sekvensen i gymnastiksalen. Filmen lider under en klodset komposition. Det er et dramaturgisk fejltrin fra begyndelsen at orientere publikum om, at den mistænkte Charles Rankin er Franz Kindler, ligesom det virker suspense-foringende, at vi straks får at vide, hvem Robinson og den løsladte er. Scenen, hvor Robinson »prøver« den mistænkte ved middagen og tilsyneladende overbevises om hans uskyld, ville være betydelig mere raffineret, hvis vi også skulle »prove« ham, og ikke på forhånd vidste, at han var den skyldige. Alligevel er det en visuelt meget effektiv suspensehistorie. Billedet af heltinden, der løber om natten over den snedækkede kirkegård, har i sin æstetiske virkning en pendant i den mærkelige indstilling i *The Lady from Shanghai*, hvor vi ser Rita Hayworth i hvid flagrende kjole løbe skråt gennem billedet langs en skrænt. Den noget flade bagkulisse, der viser den natlige by, bag de umiskendelige forgrundskulisser, giver øjeblikket en poetisk valeur, som Welles ofte opnår i disse næsten tegnefilm-agtige indstillinger (f. eks. Xanadu-billederne i *Citizen Kane*

og i *The Magnificent Ambersons*, bilen der kører bort ad den snedækkede vej med det store træ). *The Lady from Shanghai* er i øvrigt en ny variant af det Welles'ske magt-menneske: Elsa kan ikke gøre for, at hun er, som hun er; hun får ikke mareridt af sine onde gerninger som Lady Macbeth, men prøver til det sidste at snøre den naive O'Hara.

Shakespeare-filmene *Macbeth* og *Othello* blev lavet under meget ugunstige forhold. *Macbeth* blev mere original end netop vellykket. I mindre betydelige værker (*Journey into Fear*, *Macbeth*, *Confidential Report* og *The Trial*) kan Welles' visuelle særpræg tage sig noget maniereret ud. De lange sorte skygger, de skæve vinkler (hvor man snart lægger hovedet på den ene, snart på den anden side) og frø- og fugleperspektiverne forekommer trættende. I *The Trial* kan en del af de ekspressionistiske krumspring jo skrives på Kafkas regning. Den tyske ekspressionisme har i det hele taget sat sig kraftige spor i Welles' produktion. I slutningen af *The Lady from Shanghai* passerer vi på det nærmeste Dr. Caligaris kabinet. *Macbeth*-dekorationerne minder om hunnerborgen i anden del af Langs *Die Nibelungen*. Og i *Othello* er hele ekspressionismens kontrastfyldte belysnings-æstetik taget i anvendelse. *Othello* har et mere konventionelt forhold til forlægget end *Macbeth*, men er i visuel henseende blandt Welles' mest virkningsfulde og originale værker. *The Trial* føles – i lighed med f. eks. Viscontis *L'Étranger* og Kubricks *Lolita* – som en talentfuld og vederhæftig, men alligevel sekundær, efterligning af et mere prægnant litterært værk. *The Immortal Story* står lidt udenfor. Karen Blixens pseudo-dybsindige fortælling er ikke Welles' film-adaption væsentlig overlegen og filmen forekommer ret konventionel og kraftesløs (hvilket muligvis hænger sammen med, at den er lavet til TV). »Intet menneske i verden... kan tage en historie, som folk har fundet på og fortalt, og lade den ske i virkeligheden,« siges det. Man er lige ved at mene, at det netop er hvad filminstruktøren gør: lader en fortælling ske! Men uden at vikle sig ind i sofismer, kan man nok mene, at der ikke er grund til at undre sig over, at den slags marionetkomedie med påhængte bon mot'er ikke danner basis for et ligefrem vitalt kunstværk.

Touch of Evil – måske Welles' mest blændende værk siden debut'en – gennemspiller temaet: den store mand, som har guddommeliggjort sig selv og lavet sin egen lov. Han har sit stive ben, intuitionen, der fortæller ham, om den mistænkte er skyldig eller ikke. Politimanden Quinlan er Welles' mest komplekse skikkelse siden Kane; Quinlan er et menneske over for Vargas' pletfri duks. Vargas er en karikatur af den ædle, retfærdighedshungrende idealistiske amerikaner – Gregory Peck burde have spillet rollen! Det er den sarkastiske pointe i denne film om retfærdighedens håndlangere, at den korrupte poli-



Orson Welles i »The Lady from Shanghai«.

timand faktisk har ret: manden er skyldig. Janet Leigh, som altid er så uheldig på motellerne, ville være blevet sparet for ubehagelige oplevelser og tre dødsfald undgået, hvis ikke retfærdigheden i Vargas' skikkelse havde grebet ind.

Welles' film er (af Gavin Lambert) blevet sammenlignet med Stroheims. Men Welles er aldrig misantropisk, hvor meget menneskelig nedrigthed han end udstiller. Måske er Welles for engageret og barnlig en natur til at blive en rigtig moralist: hans skurke har altid et sympatisk anstrøg. Hans moralske univers er ikke strengt som Dreyers, Bressons og Eisensteins. Han er en generøs og nysgerrig dommer over sine personer; deres råddenskab og fallit fascinerer ham. Og så har han i modsætning til de ovennævnte en altid-tilstedeværende humor. Hans film bliver aldrig helt alvorlige. Hans humor spænder fra en almen overbærenhed med menneskelig svaghed, over en vittig kynisme til en tør sarkasme. I *The Stranger* står der et skilt med »Anyone using the apparatus in this room is doing so at their own risk« på døren til gymnastiksalen, hvor Robinson bliver slået ned med en tovring; og i *Touch of Evil* spørger skiltet »Forgot Anything?«, da Quinlan forlader hotelværelset og glemmer sin stok. Welles' særlige elegante kynisme finder man i *The Lady from Shanghai*, hvor Elsa med påtaget uskyldighed erklæ-

rer, at hun ikke ved, hvordan man skyder, hvortil O'Hara svarer, »It's easy, just pull the trigger.« Hvem der er ophavsmanden til den berømte replik i *The Third Man* er uvist: »In Switzerland they had brotherly love, five hundred years of democracy and peace, and what did that produce? The cuckoo clock.« Graham Greene skriver, at »the popular line of dialogue concerning Swiss cuckoo clocks was written into the script by Mr. Welles himself«, mens Kenneth Tynan – der dog er på Orson med Welles – skriver, at »falsely attributed to Orson, the line was actually written by Graham Greene.« – *The Stranger* har en tilsvarende passage. Kindler erklærer, at man bør udrydde tyskerne, kvinder og børn inclusive. Da det indvendes, at det er ligesom Roms Karthago-politik, svarer han, »You haven't had much trouble with Carthage the last 2000 years, have you?«

Welles' mangesidige virke omfatter også et vistnok temmelig ukendt forfatterskab, der består af skuespillene *The Unthinking Lobster* (om Hollywood), *Fair Warning* (vistnok en Faust-version), romanerne *Une grosse légume* og *Mr. Arkadin* samt – som det mest kuriøse – tre noveller i en antologi ved navn *The Lives of Harry Lime* (ca. 1952), som fortæller om den tredje

mands tidligere bedrifter. Den ene af novellerne – »The Golden Fleece« – er en slags variation over *The Lady from Shanghai* med Harry Lime i O'Haras rolle.

Welles selv er blevet en legendarisk person, hvortil ingen bestemt legende knytter sig. Han er paradoksernes mand: en vital nostalgiker, en pompøs og magtfuld fremstiller af sine egne afmægtige magtmennesker. Som åndstype er han beslægtet med Mark Twain, Scott Fitzgerald, Thomas Wolfe og William Faulkner, som alle er repræsentanter for den amerikanske nostalgi. Welles hylder ikke den amerikanske drøm – et *kingdom of peace*, hvor løven og lammet ligger side om side og alle nyder godt af naturens gaver – men erindringer om den. Hos en mindre kraftfuld personlighed ville den melankolske genkaldelse af den tabte tid i *The Magnificent Ambersons* og *Chimes at Midnight* nok tage sig ud som paludan'ske jeremiader over alt det nymodens. Men Welles er for frenetisk en kunstner til at henfalde til passiv mistrøstighed. Hans kunst har aldrig mistet et præg af show. Det har altid også drejet sig om at demonstrere det Welles'ske geni. Men hans i samtidens øjne ret ekstravagante stil, har vist sig at være mindre modepræget end man skulle tro. Hans bedste film er blevet klassikere i den forstand, at det er underordnet, hvordan man vurderer dem. De skal simpelt hen ses.