

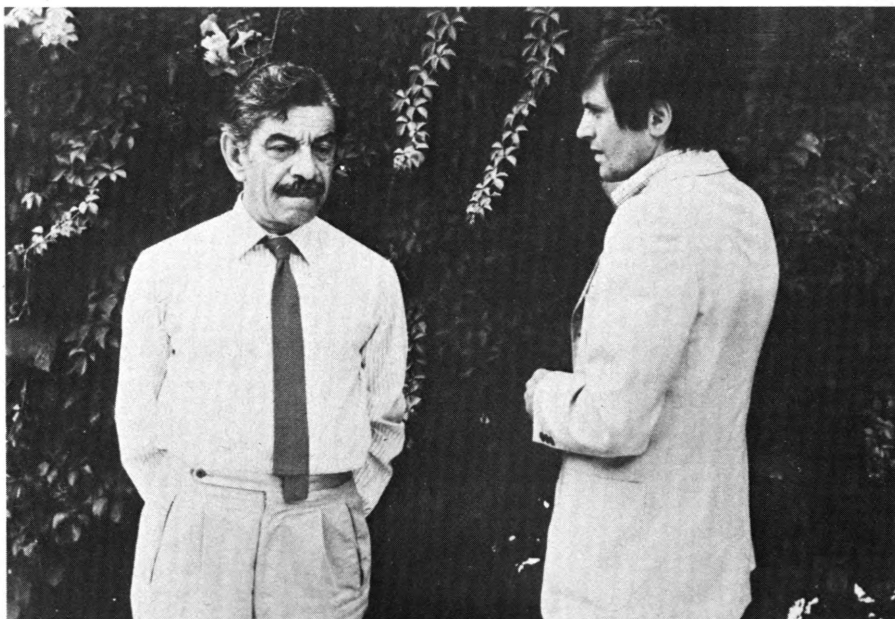
lig temaet om nutidens forhold til fortiden, om længst stedfundne tildragelsers atavistiske magt, om traumer og fortrængninger eller med andre ord om personlighedens forhold til dens psykiske arv.

I »Edderkoppens strategi« behandles emnet teatralisk, d. v. s. absurd, symbolsk og uvirkeligt, mens det i de to senere film orkestreres henholdsvis ro-managtigt forklarende og lyrisk intuitivt. Som film kan man foretrække de to senere titler, men som stilistisk udtryk for en psykologisk tese er »Edderkoppens strategi« nok den mest originale, beslægtet med schizofrenifilmen »Partner« fra 1968, men ikke behæftet med denne totalt udflippede films monstrøse narcissisme.

I »Edderkoppens strategi« er fortiden nutid – mennesker, der figurerer både i 1936 og i filmens »i dag« er de samme nu som før, de ser ens ud, har samme frisurer og næsten samme tøj, fortiden gentager sig med paradoksale forskydninger i denne lukkede verden, der i nutiden kun er befolket af gamle og børn, der lever i en passiv venten på at det skal blive deres tur til at gennemleve de tilværelser, deres forældre har levet og formet før dem. Tydeligst træder denne overensstemmelse imellem fortid og nutid naturligvis frem i den omstændighed, at far og søn i filmen spilles af samme skuespiller, og at det derfor i enkelte afsnit af filmen kan være umuligt at afgøre, om det er seniors eller juniors oplevelser, vi er vidne til. Eftersom sønnen oven i købet færdes i faderens fodspor – godvilligt, når han op søger Draifa, modstræbende, da han drages imod teatret – bliver hans overtagelse af faderens identitet noget nær fuldstændig.

»Edderkoppens strategi« skildrer altså, hvordan faderens personlighed overtager sønnens, hvordan den åndelige frigørelsesproces, der kunne være et motiv for sønnen til at få afdækket mysterierne omkring faderens død, i stedet bliver til en mental besættelse. Fortiden besejrer nutidens Athos Magnani som traditionerne kuer Fabrizio i »Prima della Rivoluzione« og den skelsættende traumatiske oplevelse med den homoseksuelle chauffør kommer til at præge Marcellos tilværelse i årevis i »Medløberen«. Underbevidsthedens jungle (som såvel Ligabues naivistiske dyrebilleder under credits, som den undslupne cirkusløve og de påfaldende mange billeder af alle slags vegetation associerer til) skyder frem, mens det Tara, der først tager sig ud som en ordinær lille italiensk provinsby sætter fælderne op for den ubefæstede unge mand, der tror, at han upåvirket kan beskæftige sig med sine forudsætninger.

I »Edderkoppens strategi« arbejdede Bertolucci første gang sammen med Vittorio Storaro, som siden også fotograferede »Medløberen« og »Sidste



Giulio Brogi (th.) som Athos Jr. i »Edderkoppens strategi«.

tango i Paris«, og han har formentlig en stor del af æren for at man nu må betegne Bertoluccis film som hørende til de visuelt mest blændende, der er lavet i de senere år. Hvor filmene inden Storaro nok havde slående indfald, når de dog ikke den afklarede elegance, som har præget Bertoluccis tre seneste film. »Edderkoppens strategi« karakteriseres af bløde dunkle farver, med en rødgylden okker og en frodig grøn som dominerende kontrast. Lyset er ofte den uvirkelige ravfarvede, der var så prægnant i »Sidste tango i Paris« (scenerne i lejligheden). Der er en tilsyneladende harmoni i disse billeder, som man imidlertid ikke må lade sig narre af: overfladen er nok smagfuldt velafstemt, men kameraets kontrapunktiske bevægelsesmønstre i forhold til personerne antyder, hvordan filmens mennesker ikke er i overensstemmelse med deres omgivelser. De er ikke i trit med milieuet, og det er altid milieuet, der bliver den overlegne, udtrykt ved at kameraet flere gange forbliver i lokaliteten, efter at personerne har forladt den. Menneskerne kan nok efterlade spor af deres tilstedeværelse, men i sidste instans sejrer naturen. Anderledes udtrykt: man kan ændre sin tilværelse, men ikke sine forudsætninger. Det kan ikke undre en, at Bertolucci er meget optaget af psykokoanalyse.

Hvis »Edderkoppens strategi« alligevel trods alle fascinerende enkelttræk og pragtfulde detaljer ikke kan betragtes som andet end en forløber for de to senere hovedværker skyldes det dels Bertoluccis tidligere omtalte mangler som dramaturg – der er simpelthen for mange maleriske, men overflødige scener i denne film – og dels en manglende interesse for hovedpersonen.

I interviews har Bertolucci fremhævet sin respekt for skuespillere, og det i en sådan grad, at han gerne vil betegne sine film som dokumentarfilm om de

medvirkende. Det må også indrømmes ham, at han har formået at forme filmen på en sådan måde, at skuespillerne, bortset fra nogle Pasoliniske amatører i småroller, dækker rollerne glimrende – i Alida Vallis tilfælde forbavsende personligt. Det viser sig bare, at Giulio Brogi ikke er velegnet til en sådan dokumentarfilm, for det, at han i rollerne som Athos Magnani ikke er dårlig, er desværre ikke ensbetydende med, at han er spændende i samme grad som Trintignant og Brando i de senere film. Den regulære opklaring af mordet på Magnani senior, som er filmens intrige, bliver ejendommeligt fjern og lige gyldig, når man næppe gider interessere sig for den mand, hvem opklaringen angiveligt ligger mest på sinde, og derved bliver også det psykiske drama om identitetsovertagelsen en temmelig abstrakt affære.

Nok er »Edderkoppens strategi« skøn at skue, og nok er den i tematisk henseende så tæt forbundet med Bertoluccis øvrige film, at den er et must for alle, der vil følge filmkunstens udvikling i halvfjerdserne, men den virker tillige som et temmelig foreløbigt, utilfredsstillende resultat af sin skabers potentiel. Jørgen Oldenburg

(Credits i næste nummer).

Effi Briest

Rainer Werner Fassbinders filmatisering af Theodor Fontanes roman »Effi Briest« (1895) har den fødte klassikers helstøbt-hed. Instruktøren har selv – i et interview med filmens importør Chr. Braad Thomsen – forklaret det som sin hensigt ikke at »genfortælle historien«, men virkelig »filme bogen«, dvs. genskabe romanforfatteren Fontanes holdning til sit



Øverst Effi Briest (Hanna Schygulla) med ægtemanden Baron Instetten (Wolfgang Schenk), nederst med elskereren Crampas (Ulli Lommel).

emne. Derigennem er det blevet hans til dato vel nok »tætteste« film, et fuldkommen konsistent værk, hvor ingen digressioner, ingen ofre til den ene eller anden genres konventioner bringer tilskueren af sporet.

»Mange, som har en anelse om deres muligheder og deres behov og alligevel accepterer det herskende system i deres hoved gennem deres handlinger og derved stabiliserer det og fuldstændig bekræfter det,« har Fassbinder givet filmen som undertitel (eller, måske snarere, dedikation).

Som Petra, frugthandleren og de øvrige fassbinderske anti-helte er Effi et menneske, hvis umiddelbare frihedstrang lider skibbrud under omgivelsernes pres – en konflikt, der, som altid hos Fassbinder, har såvel et socialt (marxistisk) som et psykologisk (psykoanalytisk) dybdeperspektiv. Effi Briest bliver på én gang brik i Eros-Thanatos' sort-hvide brætspil og i det borgerlige samfunds kamp mellem udbyttere og undertrykte. Polerne i Effis indre spændingsfelt er – med Fontanes betegnelser – »Vergnügungssucht« og »Ehrgeiz«. Af sin ærgerrighed forledes hun til prestigeægteskabet med Instetten, en forbindelse, der fører hende til samfundspyramidens top, en præsentation for kejseren, men samtidig forarmer hende emotionelt og erotisk (»Instetten war lieb und gut, aber ein Liebhaber war er nicht«). Hvor trangen til fornøjelser kaster hende i Crampas' arme, et »fejltrin«, der dræber hende socialt. Effi Briest og Baronin von Instetten er de evigt kæmpende størrelser i sindet som i samfundsorganismen, livstrangen og dødsdriften, naturbarnet og magtmennesket, af hvilke den ene må gå under, for at den anden kan bestå. Som det hedder i filmens sidste sekvens ved Effis grav:

»På stenen stod intet andet end Effi Briest og derunder et kors. Det var Effis sidste ønske: 'På stenen ønsker jeg at få mit gamle navn tilbage; det andet har jeg ikke gjort ære'«.

På det mest umiddelbare plan ligger konflikten i fremstillingen af figurerne. Allerede de to tjenestepiger spejler modsætningen: På den ene side Johanne, der strengt forvalter herrens husorden og således bidrager til at kue fruens »Vergnügungssucht« – endnu en af Irm Hermanns prægtigt makabre maskefigurer, en kerub med en køkkenøkse! – og på den anden den hjertensgode Roswitha (Ursula Strätz), der må undgælde for Effis standsfølelse – f. eks. da hun beder himlen beskytte »den nådige frue« for også at miste sit barn – og som alligevel bliver den, der følger Effi i fornedelsen.



Endnu klarere er modstillingen trukket op i karakteristikkene af de to mandsfigurer, Instetten og Crampas, ægtemanden og elsker, ordensmennesket og lovbrøderen («Alt det bedste ligger hinsides lovene», som det hedder i et af de kompromitterende breve fra majoren til Effi). En opdragelse, baseret på hædersbegreber og skræmmebilleder – over for en aldrig realiseret, »romantisk« frihedsdrøm. Også Crampas bliver (i Ulli Lommels sensitive fremstilling) en af Fassbinders trætte tabere, en veg poet, der sætter Effi på rette spor i forhold til ægtemandens »Angstapparat aus Kalkül«, men ikke selv er i stand til at redde hende derfra – »den armen Kerl, den ich nicht einmal liebte,« som Effi siden kalder ham. Og over for ham Wolfgang Schenks frygtindgydende tilknappede Instetten: et pligtmenneske, der bruger spøgelse, indre såvel som ydre, for at skræmme sin unge hustru på plads i ravnekrogen Kessins bigotte mini-verden. »Man må have orden på sig selv, så man ikke behøver at frygte,« som han formaner hende, efter at hun har optrådt i skuespillet »Ein Schritt vom Wege« med Crampas som instruktør. Mesterligt viser Fassbinder kontrasten mellem de to mænd i krydsklipningen op til duellen, hvor Crampas falder som viljeløst offer for Instettens ubønhørlige æres-moral, der ikke tillader blot »en halv medvider« til skammen. »Vor æreskult er afgudsdyrkelse,« som gehejmeråd Wüllersdorf bemærker efter sit forsøg på at tale Instetten fra duellen – hvor frygten for guderne hører op, træder blod-offeret til.

Mest markant ligger modstillingen af tvang og frihed dog i selve billedernes kalligrafi. Ikke at man direkte kan »oversætte« de sort-hvide kontraster, selv om filmens første halvdel gør det fristende: Med en virkelig henførende effekt lader Fassbinder den purunge Effi – »die Tochter der Luft« – fremtræde helt i hvidt, et luftsyn, der i filmens slutning (scenen, hvor Effi, atter i den hvide kjole, modtager pastoren ved gyngen) antager et nærmest forklaret præg. Modsætningen hertil er den serie af strengt formelle visitter, hun aflægger som baronesse von Instetten, snøret i sort fra top til tå. At der ikke er tale om en simpel symbolik, fremgår imidlertid af de »udslukke« hvide statuer i Instettens hus og den stadig sortklædte Roswitha. Det er selve mønsteret i modsætningerne, der danner betydningsstrukturen, som Fassbinder har bekræftet over for Peter Buchka (Süddeutsche Zeitung, 6. juli 1974) vedrørende filmens anvendelse af udtoninger. Hvor det almindelige black-out markerer et tidsmæssigt brud imellem to sekvenser, skal udtoningen i hvidt give den samme fornemmelse, som når man »vender bladet i en bog«, en diskret afbrydelse i fortællestrømmen. Samtidig bidrager disse »white-outs«, som især dominerer i begyndelsen, til at give disse indledende

afsnit et præg af erindringens »overbelyste« fjernhed.

På samme måde opbygger Fassbinder det enkelte billede over et raffineret skema af sort-hvide kontraster. Hvad det først og fremmest er ham magtpåliggende at vise, er Effis fremmedgørelse i forhold til det miljø, hun optages i. Alle-rede under planlægningen af giftermålet – scenen, hvor Effi ønsker at komplettere sit udstyr med »et japansk skræmbræt i sort med gyldne fugle«, og moderen ser ud, som om hun »etwas besonders Unpassendes gesagt hätte« – benytter Fassbinder det typisk ophilske virkemiddel at gå over i et spejlbillede af personerne. Og sidenhen er det stadig gennem spejloptagelser, hvide florsgardiner eller sorte net, han markerer afstanden mellem Effi og omgivelserne, i særdeleshed hendes ægtemand. Mest markant i slørene for hendes ansigt, det sorte sjal over hendes hvide kjole, der umærkeligt »formaliserer« figuren, samt forhængene omkring sengen, der – ud over at afskærme hende fra Instetten – associerer til spøgelsesgardinerne ovenpå. Det er selve denne billedstil, der af-føder filmens grundfønmelse af en borgerlig verdens perfekte overflade, hvorunder angstens og fortrængningernes dæmoner huserer. Hos Fassbinder behøver sangerinden Marietta Trippelli ikke (som i romanen) at synge Loewes *schauer-ballade* »Herr Oluf« – Spohrs biedemeier-idylliske »Wiegenlied« får præcis den samme spøgelsesagtige virkning i kraft af den visuelle indramning.

For Fassbinder bliver Effi således et menneske, der til stadighed er underlagt omgivelsernes tvang – og som i sit eget sind har anlagget sig for at lade sig tilfredsstille af denne tvang. »Herren må ikke vide, jeg er bange,« siger hun rystende af angst, da Instetten første gang har forladt hende: »Ich muss mich bezwingen«. Men allerede morgenen derpå »besinder« hun sig: »Du aner ikke, hvor ærgerrig jeg er,« som hun forsikrer ægtemanden. I sådanne pendulsving fuldbyrder figuren sin tragedie (og skal man forsøge at forklare, hvorfor Hanna Schygulla er så indlysende »rigtig« i rollen, bliver det vel netop et spørgsmål om hendes usvigelig sikre balancegang mellem uskyld og ambition – dette, at man hele tiden fornemmer oprøret og accepten som ligestillede muligheder i Effis univers). Fuldstændig rystende virker på denne baggrund scenen, hvor Effi – efter at have modtaget sin datter, afrettet som en papegøje af Instetten – endelig kaster handsken til borgerskabets smålige pligt-moral (»Mich ekelt, was ich getan; aber was mich noch mehr ekelt, das ist eure Tugend«). Et udbrud, der atter negeres af den bitre ironi i Effis »erkendelse« på dødslejet, at Instetten »i et og alt handlede rigtigt«.

Det er muligt at se »Effi Briest« specielt som en kvindofilm på denne baggrund – en historie om, hvordan mands-

samfundets »opdragere« og »lære-mestre« tugter deres kvinder til at vende den anden kind til. »Men kære Effi, vi må være forsigtige – især vi kvinder,« som moderen siger – i en direkte parallel til Sidonies formaninger af Petra von Kant (en drilsk pointe for Fassbinder-*aficionados*, at navnet på denne kyniske pragmatiker er taget fra Fontane, hvor Sidonie von Grasenabb hører til Effis skarpeste kritikere). Fassbinder har dog selv taget afstand fra, at dette aspekt skal ses som filmens centrale. For ham drejer det sig – i dyb overensstemmelse med Fontane – om at skildre et menneske, der går til grunde på at kende sit hjertes længsler og ikke have mod til at undsige systemets tvang – en konflikt, der har trukket sine politiske og psykologiske perspektiver gennem hans hidtidige *oeuvre*. Selv betragter han (ifølge det ovenanførte interview med Braad Thomsen) »Effi Briest« som et »slutpunkt« – som sådan udgør filmen tillige (i mine øjne) en fuldendt sublimering af hans hidtidige bestræbelser.

Henrik Lundgren

(Credits i næste nummer).

Dillinger - gangsternes gangster

I et interview i »Filmmakers Newsletter« (November 1973) fortæller John Milius at han i »Dillinger« absolut ikke har forsøgt at svælge i vold og død og blod og hjernemasse. De veltrænede stuntmen kommer ganske vist og foreslår: »Hvorfor stiller du ikke kameraet her, og når så maskingeværet skyder løs, så kan jeg dreje rundt den vej og sprøjte blod henover linsen«. Men Milius præciserer: »Det er netop hvad jeg IKKE ønsker. Det er Peckinpah, og jeg kan overhovedet ikke lide den slags«.

Sådan en udtalelse siger imidlertid mere om hvortil vi efterhånden er nået med skildringen af vold på film, hvad vi som publikum har måttet vænne os til hvis vi har villet følge med, end den siger om Milius' film. For Milius' film er så sandelig ikke blodfattig. Og interviewet fortsætter da også med minutløse redegørelser for hvordan Milius brugte en mængde små afskydelige blodpakninger (»Man er virkelig nødt til at bruge det. Folk vil simpelthen ikke godtage det mere hvis en fyr bare tager sig til kroppen og falder omkuld«). Og med interviewerens geniale spørgsmål: »Tror du at blodet mister sin virkning efter et stykke tid?« og Milius' svar: »Ja. Jeg kan ikke lide det. Man skal virkelig få en fornemmelse af at folk såres virkelig smertefuldt«.

Men måske virker volden så meget desto stærkere i »Dillinger« fordi filmen er så sammentrængt. For Milius (der selv har skrevet manuskript) har villet gøre rede for et ganske stort stof, og