

Endnu klarere er modstillingen trukket op i karakteristikken 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 anlagte 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

har åbenbart på et ret sent tidspunkt været nødt til at skære voldsomt ned og trække sammen for at få en film af normal længde ud af materialet. Det er jo nemlig ikke kun Dillinger filmen handler om, eller Dillinger og den midtvestlige FBI-chef Melvin Purvis' jagt på ham. Det er både Dillinger og Purvis og Purvis' jagt på Dillinger: Udover Dillinger-bedrifter som ikke direkte har noget med Purvis at gøre, og udover jagten på Dillinger, følger vi undertiden også Purvis i situationer som ikke direkte har noget med Dillinger at gøre, arrestationen af Machine-Gun Kelly, f. eks. – her formodentlig for at filmatisere myten om

tale om en »overwestern«. Og her er netop Dillinger et oplagt emne. Som adskillige andre gangstere fra tyverne og de tidlige tredivere gjorde Dillinger allerede selv hvad han kunne for at blive en mytisk skikkelse i levende live: Filmen har det morsomt med gennem hans gentagne bemærkning under bankrøverierne om at folk ikke skal være kedede af det for nu sørger han, Dillinger, for at dette bliver den største dag i deres liv (»men pas på at den ikke også bliver jeres sidste!«). Og videre med hans ambivalente forhold til dette at man siger at han ligner Douglas Fairbanks; han er lidt smigret – men også fornærmet for

depressionslandskab er netop det vi kender fra »Vredens Druer« og utallige westerns snarere end et realistisk landskab (og hans ønske om at lave en overgangsterfilm der visuelt kan minde om en overwestern forklarer naturligvis valget af den landlige gangster Dillinger, fremfor en af de måske mere kendte Chicago-gangstere). Han citerer med fornøjelse square-dansen fra »My Darling Clementine« (og melodien »Red River Valley« fra »Vredens Druer«), hans omtale af Bonnie Parker og Buck Barrow er tydeligt nok snarere en omtale af Arthur Penns film om Bonnie og Clyde end af virkelighedens usle sadomasochistiske par, han glæder sig tydeligt nok over at Dillinger faktisk faldt i baghold udenfor en biograf i Chicago hvor han havde set gangsterfilmen »Manhattan Melodrama« – og i rollen som Purvis placerer han naturligvis en gammel Fordheavy, Ben Johnson, der med cigar i mund og pistol eller maskinpistol i hånd maser sig gennem filmen som en overgemt US Marshall.

Milius vil fortælle en historie om sammenstødet mellem to giganter, to skikkelser der på hver sin måde er »bigger than life«, to skikkelser placeret ved en slags tilfælde på hver sin side af loven, hvor de har fået mulighed for at udvikle sig til noget i retning af de bedste på hver sit felt. Dillinger introducerer gerne sig selv med et »I rob banks for a living, what do you do?« – og han var vitterligt den amerikanske bankrøver der i 1933-34 havde den højeste årsindtægt (over 250.000 depressionsdollars!). Purvis er i filmen præsenteret som lidt mindre selvglad, men han er til gengæld garneret med personer der på de rette tidspunkter udbryder »Novra, det er det modigste jeg nogensinde har set nogen gøre!« og lignende (en ikke ligefrem elegant fortællemåde fra manuskriptforfatteren Milius' side).

Samtidig vil Milius gøre historien til en slags »Dyret skal dø«-historie, en historie om hvorledes de to giganter fra hver sin side af loven på en måde er hinandens forudsætning, hvorfor de må have en fælles skæbne. Milius understreger at FBI-agenterne ligner og opfører sig som gangstere (biografpersonalet i slutscenen er lige ved at tilkalde politiet da de får øje på de mange G-men; i virkeligheden nåede Chicagos politi faktisk at blive tilkaldt!), og han gør meget ud af at vise at de to mænd, der faktisk kun mødes ganske få gange (og i filmen taler i telefon med hinanden en enkelt gang), alligevel hver for sig hele tiden handler med den anden som et tænkt publikum for at imponere den anden.

Endelig fremhæver Milius at Purvis' liv så at sige er slut da han har nået sit mål: personligt at skyde Dillinger og ryge sin sidste kamp- og triumfcigar. Netop her slutter ganske vist den egentlige film, men i en bagtekst kommer det så, at Purvis herefter tog sin afsked fra



Warren Oates som Dillinger og Cloris Leachman som Damen i rødt (Dillingers angiver).

hvor betegnelsen G-man (»Government Man«) stammer fra.

Selvfølgelig var det ikke Machine-Gun Kelly der med Purvis' maskinpistol mod brystet introducerede denne betegnelse (alene af den grund at hvis han vitterligt i den situation kaldte Purvis »G-man«, så må det for ham allerede tidligere have været den almindelige betegnelse for en FBI-agent). Naturligvis stammer betegnelsen fra J. Edgar Hoovers PR-kontor. Men naturligvis følger Ford-beundreren Milius her sit forbillede og skildrer myten fordi den er smukkere end sandheden (som så mange andre gør det – men efterhånden kunne det jo være rart at se en film der skildrede sandheden på mytens bekostning).

Hvad Milius har villet skabe er jo netop en mytisk film, en »over-gangsterfilm« i samme forstand som man kan

egentlig burde det jo være Douglas Fairbanks der lignede ham.

Men selvom Humphrey Bogart faktisk lignede Dillinger og havde hans smallbede smil, så vendes forholdet dog igen for os og for Milius: Warren Oates som Dillinger ligner ikke virkelighedens gangster, men filmkunstens primære over-gangster (og over-detektiv, påfaldende nok), Humphrey Bogart som faktisk spillede en Dillinger-rolle som Earle i Raoul Walsh' »High Sierra«. Og således forholder Milius sig hele tiden mere til filmhistorien end til historien.

Ganske vist indleder han filmen med at vise en række af de kendteste, Walker Evans' og andres, fotografier fra det landlige USA i trediverne, men pointen er netop ikke historisk forankring; pointen er æstetisk genkendelse, for en filmtilskuer ikke mindst genkendelse gennem de film der tidligere har været inspireret af disse billeder, fra Fords »Vredens Druer« til Bogdanovitch' »Paper Moon«. Milius' midtvestlige og sydlige



FBI og siden skød sig med netop den pistol hvormed han havde nedlagt Dillinger.

Men Milius' konstruktion holder ikke. Det er ikke blot det at Purvis faktisk (også ifølge bagteksten) først skød sig mange år senere. Det er snarere det at Milius' manuskript og instruktion ikke ganske formår at sandsynliggøre hvad filmskelettet så åbenbart vil have frem. Den dybere analyse af de to personer og deres indbyrdes forhold der kunne have båret den småfascistiske giganttanke og givet den indhold, drukner i Milius' skydeglæde, i hyl og skrig og plaffende maskinpistoler og små afskydelige blodpakninger. Og den mytiske substans som Milius prøver at hente fra den filmhistoriske tradition udebliver af samme grund.

Bizart som den grasserende, småfascistiske voldsdyrkelse (selv i en efter forholdene »blid« version) kan komme til at kvæle udtrykket for den småfascistiske gigantmytologi. Jeg er i syv sind med om jeg tør kalde dette glædeligt.

Søren Kjørup

■ **DILLINGER - GANGSTERNES GANGSTER**  
Dillinger. USA 1973. **Dist/P-selskab:** American International Pictures. **Ex-P:** Samuel Z. Arkoff, Lawrence A. Gordon. **P:** Buzz Feitshans. **As-P:** Robert A. Papazian. **P-leder:** Elliot Schick. **Eksterior-leder:** Charles Minsky. **P-ass:** Karen Rasch. **Instr/Manus:** John Milius. **Instr-ass:** Donald C. Klune, Ronald Martinez. **Stunt-instr:** Max Kleven. **Foto:** Jules Brenner. **Farve:** Movielab. **Klip:** Fred R. Feitshans, Jr. **Ark:** Trevor Williams. **Dekor:** Charles Pierce. **Kost:** James George, Barbara Siebert. **Sp-E:** A. D. Flowers, Cliff Wenger. **Musik:** Barry De Vorzon. **Sange:** »We're in the Money« af Harry Warren & Al Dubin; »Just One More Chance« af Arthur Johnston & Sam Coslow; »Honey« af Seymour Simons, Haven Gillespie & Richard A. Whiting; »Happy Days Are Here Again« af Milton Ager & Jack Yellen; »It's Easy to Remember« af Richard Rodgers & Lorenz Hart; »Beyond the Blue Horizon« af W. Franke Harling, Richard A. Whiting & Leo Robin; »Red River Valley« (ukendt komp.); »Skip To My Lou« (ukendt komp.). **Tone:** Don Johnson, Kenny Schwarz. **Friseurer:** Marlene Kolstad. **Makeup:** Tom Ellingwood. **Medv:** Warren Oates (John Dillinger), Ben Johnson (Melvin Purvis), Michelle Phillips (Billie Frechette), Cloris Leachman (Anna Sage, damen i rød), Harry Dean Stanton (Homer Van Meter), Steve Kanaly (Lester »Pretty Boy« Floyd), Richard Dreyfuss (George »Baby Face« Nelson), Geoffrey Lewis (Harry Pierpont), John Ryan (Charles Mackley), Roy Jenson (Samuel Cowley), John Martino (Eddie Martin), Read Morgan (»Big Jim« Wollard), Frank McRae (Reed Youngblood), Jerry Summers (Tommy Carroll), Terry Leonard (Theodore »Handsome Jack« Klutas), Bob Harris (Ed Fulton). **Længde:** 106 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** ASA. **Prem:** Nørreport 11.11.74. Indspilningen startet den 9. oktober 1972 med eksteriørtagelser i Oklahoma.

PS

Filmen om Dillinger er John Milius' debut som instruktør, men den 30-årige Milius havde allerede forinden skabt sig et navn i Hollywood som en af filmbyens mest eftertragtede – og dyreste – manuskriptforfattere. 300.000 dollars fik Milius for sit manuskript til John Huston-filmen »The Life and Times of Judge Roy Bean«. Milius ville selv have instrueret, men producenten John Foreman foretrak en mere rutineret instruktør, hvorefter Milius med – tilsyneladende – karakteristisk kampånd satte sin pris klækkeligt i vejret. »If I sell out, I sell out high«, har Milius senere sagt om episoden. John Milius er uddannet på University of California, og i 1967



John Milius (tv.)  
og Warren Oates.

vandt han en pris for sin universitetsfilm »Marcello, I'm So Bored«, der blev vist ved en National Student Film Festival. Filmen var en parodi på Fellini, der sammen med Godard synes at være Milius' foretrukne aversioner. John Ford, Howard Hawks og Akira Kurosawa synes at være favoritter hos Milius. Før instruktør-debuten har Milius skrevet manuskript til bl. a. Sydney Pollacks »Jermiah Johnson« (Manden der ikke kunne dø) og motorcykel-filmen »Evel Knievel« samt været med til at omskrive manuskriptet til »Dirty Harry« (ukrediteret).

## Naturlig størrelse

Et stykke inde i Luis Berlangas i Frankrig producerede »Grandeur nature«, der naturligt nok har fået den danske titel »Naturlig størrelse«, siger Michel Piccoli til en åbenbart forhenværende elskerinde, at en eller anden gang har sagt, at »kvinden er naturlig, og derfor afskyelig«. Det er blot den værste flokskel i den lange række, der med jævne mellemrum mere eller ofte mindre motiverede dukker op i den i forvejen umotiverede handling: Piccoli spiller en tandlæge, der har indforskrevet en plasticdukkedame i naturlig størrelse fra Japan. Hun bliver ham (og hans mor) til megen trøst – for moderen dog kun som tålmodig tilhører ved eftermiddagstejn – men heller ikke unatur er lykken, og dukken er ham utro med viceværtens før hun for at fuldende hans fornedrelse går på omgang mellem en barakfuld spanske gæstearbejdere. Piccoli kører hende og sig selv i Seinen, men dukken stiger som et badedyr op til overfladen. En gammel herre, såmænd Piccoli som bedstefar, ser på hende fra en bro.

Berlanga, der sammen med Bardem gav spansk film en kort international opmærksomhed i 50'erne, fik et kunstnerisk come-back i 1963 med »El verdugo« (Bøddelen), der i grum komedieform angreb den spanske dødsstraf, men som i alle diktaturer sætter paranoiaen et modangreb ind (måske i erkendelse af

at kunsten trods alt kan have en betydning som symbol), og Berlanga var arbejdsløs i fire år. Herefter lavede han elskværdigt satiriske komedier om småborgerlighed, turisme og kommercialisme, og »Naturlig størrelse« er hans første internationale udspil siden »El verdugo«.

Bag filmen skimter man en spag idé om den misogyni, der lurer lige under den galliske galante holdning til damerne, og som altså skulle afsløres gennem det perfekte sexdyr, en plasticdukke, der »aldrig tuder, aldrig spørger, aldrig beklager sig, aldrig vil ha' en yacht« (citater er ukorrekt, essensen korrekt), men historien skal gudhjælpemig så drejes i en helt eventyragtigt, næsten metafysisk retning med den moralske opløsning af såvel tandlæge som dukke og slutte med billedet af det evige symbol, der altid flyder ovenpå – bavs.

Filmen svigter også på det sociale, på det fantastiske, og på det erotiske plan – trods mange forsøg på at peppe sidstnævnte op med coitus set gennem råglas og med antydet fellatio til Straussrytmer. Iøvrigt er de bedste erotiske elementer i filmen øjeblikke, hvor Berlanga viser os en lukket dør, der om kort tid åbnes af en Piccoli, der er panisk forhippet på at komme ind til dukken bag døren, ind til sin fantasiverden. I sådanne øjeblikke er identifikationen næsten maximal, fordi tilskueren er så spændt på, hvad der er bag døren, og hvad der skal ske, at opstemtheden kan sammenlignes med hovedpersonens. Om det i sig selv er af anden værdi end underholdningens, må sociologer afgøre, men når der ikke er meget andet at opleve i en film, må man ernære sig ved sådanne titillationer. De opstår derimod ikke ved de hyppige og langsomme kamerabevægelser i halvcirkler rundt om personer, der dominerer filmen (personerne har alligevel ikke noget væsentligt at sige hinanden), eller af øjeblikke med hel eller delvis afklædthed.

På det psykologiske plan må filmen siges at være et mismask af misforståelser, medmindre man skal se samtlige dens personer som psykiatriske disputatsobjekter.

I 1966 iscenesatte japaneren Shohei Imamura »Jinruigaku nyumon« (»The Pornographer«), en grotesk komedie om en pornograf, der af et næsten ærligt hjerte mener, at han gør en samfundsnyttig gerning. Alt går ham imod, alle snyder og forfølger ham, og i bitterhed lukker han sig til slut inde i en husbåd for at konstruere en plasticdukke, der kan opfylde alle de elementære erotiske behov, og som iøvrigt vil lade ham være i fred. I filmens slutning river husbåden sig løs, og pornografen driver til havs med sin opfindelse, sin umulige drøm. Han er en lille mand, der har været i klemme i næsten alt, hvad man kan komme i klemme i, familien, hustruen, plejebørnene, vennerne, rivaliserende pornografer, kunder, politi etc., etc. Mi-