

Bob Rafelsons film (»Five Easy Pieces« og »The King of Marvin Gardens«) er gode eksempler på resultatet af den ny Hollywood-stil: producentpression og snærende krav fra selskaberne er som blæst væk (sådan da), Hollywood synes i disse år at satse på at være liberale og åbne for omtrent alt nyt fra de unge. De klassiske genrer udvides og næsten sprænges af en vitalitet og visuel frihed, som er karakteristisk nutidig. Med sine præcist registrerede hverdagsdetaljer og interesse for specifikt amerikanske miljøer har de desuden klare stilistiske paralleler i romanen (John Updike, Philip Roth f. eks.) og billedkunsten (den ekstreme eller fotografiske realisme).

Inden »Five Easy Pieces« havde Bob Rafelson (f. 1935) debuteret som spillefilmsinstruktør med »Head« (1968), hvor han for første gang også samarbejdede direkte med Jack Nicholson. Om ikke andet kan »Head« illustrere den utraditionelle vej, mange af de unge amerikanske instruktører er kommet til filmen på. Den udsprang af et samarbejde med beatgruppen »The Monkees«, som Rafelson måske var den egentlige skaber af, som han producerede plader og arrangerede shows for. »The Monkees« var basis for TV-serien af samme navn (som Rafelson instruerede) og på dette grundlag besluttede han at finansiere deres første film. Jack Nicholson var både medforfatter og medproducent og træder derefter frem som den ny amerikanske films fineste karakterskuespiller i rollen som den forhutlede sagfører i »Easy Rider«. Den film havde Rafelson til gengæld sin stærke men mere ubemærkede andel i; bl. a. bidrog han igen til finansieringen, nu med støtte i den gode indtjening fra instruktørjobbet på »The Monkees«. Rafelson og Dennis Hopper var gamle venner og deres fælles kendskab til locations gav tilsammen den stærkt virkende motorcykelodyssé gennem det amerikanske landskab. Og med Jack Nicholson var et samarbejde etableret, som skulle blive af helt afgørende betydning for Rafelsons egne film.

Men forinden havde Rafelson prøvet en hel del. Det begynder efter sigende med et forsøg som rodeorytter i Arizona; da var han 15 år gammel. Senere finder man ham i et slattent danseorkester i Acapulco. Nok så interessante er oplysningerne om hans arbejde med Living Theatre på Picassos lille bizarre stykke »Le désir attrappé par la queue« – det som blev opført i 1944 hos vennen Leiris med Camus som instruktør og med bl. a. Sartre og Simone de Beauvoir i rollerne.

I California slog han sig ned for at skrive til fjernsynet, hvilket bl. a. resulterede i en cirkus-serie med Jack Palance, »Verdens mindste mand«. Herpå bygger efter hans eget udsagn et vist ry som manuskriptforfatter.

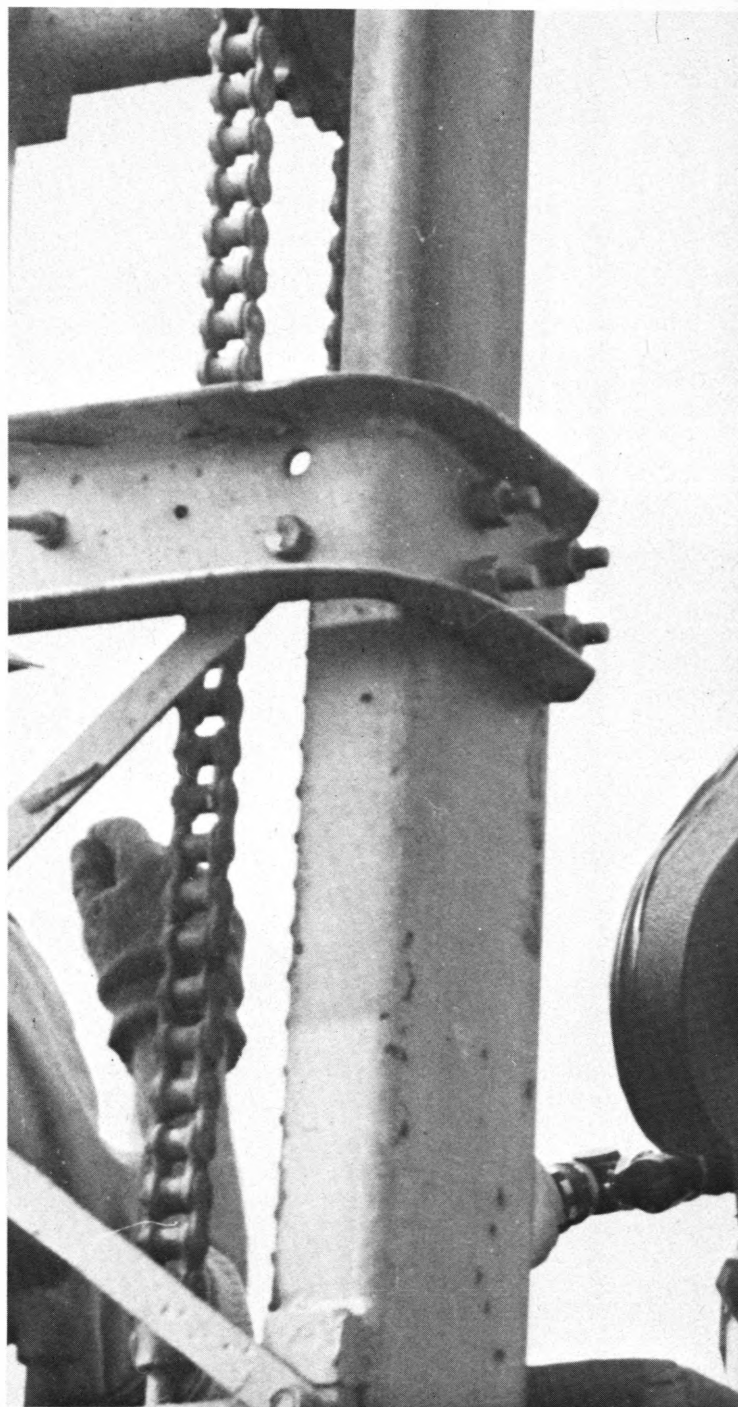
FIVE EASY PIECES

En del af denne brogede baggrund, ikke mindst den forbilledlige Road-film »Easy Rider«, genfindes i »Five Easy Pieces«. Med den anslås det tema, som varieres i »The King of Marvin Gardens«, men den første beskriver hovedpersonens konflikt grafisk, spænder en skæbne ud mellem to yderpunkter, en fortid og en nutid, og tegner et forløb præcist og uafvendeligt. »The King of Marvin Gardens« er på sin vis en mere desperat film, og det sætter sig spor helt ud i stilen i form af abrupte klip og pludselige, ofte frenetiske, spring i følelse.

Flugten fra et miljø, dets forpligtelser og krav er det bærende tema i »Five Easy Pieces«; filmen er en fordybelse i hovedpersonens flugtsituation (på flere planer),

Bob Rafelson myten om »

Øystein Hjort



n punkterer den amerikanske drøm«





hans forhold til det gamle og det nye miljø på meget forskellige niveauer i den sociale pyramide.

Kontrasten er så grel som den kan være. Robert (Bobby) Dupea tilhører en velstående familie oppe nordpå. Hele familien er overordentlig musikalsk begavet, alle lever og ånder for musik – Bobbys mellemnavn er intet mindre end Eroica, andre i Dupea-familien bærer rundt på navne som Partita og Fidelio.

Bobby synes bestemt for en fin løbebane som pianist, men han reagerer voldsomt på sin families isolation fra virkeligheden og hele dette skinliv hvor musikken – Kunsten – er en temmelig bastant Ersatz for menneskelige følelser og ægte virkelighedskontakt.

Filmen opsøger indledningsvis Bobby i hans nye tilværelse i California. Her har han et job som arbejdsmand på et oliefelt. Hans tilværelse domineres af et kammeratskab med en lettere afstumpet kollega der måske har et røveri på samvittigheden, et samliv med en banal og naiv servitrice fra den lokale snack og ellers masser af bowling, dåseøl og vulgære og fnisende piger som passende afveksling fra servitricen (som han har det bedst med når hun holder kæft) og det dødsyge job.

Kammeratens arrestation og en besked om at faderen har haft et slagtilfælde og nu sidder lammet får Bobby til at vende hjemad for et kortere besøg. Modstræbende tager han veninden med, men parkerer hende på et motel lige uden for familiens rækkevidde, mens forholdet til den og dens livsstil prøves gennem nye konfrontationer. Det går – naturligvis – ikke. Ved filmens slutning finder vi igen Bobby på rejse, denne gang også væk fra veninden skønt han ved hun er gravid.

I en lang monolog forklarer Bobby den lammede fader noget om sit liv efter han forlod familien. Det rummer ikke noget af interesse, siger han, det er heller ikke et liv faderen vil billige, han er altid i opbrud, fordi alt han kommer i kontakt med rummer »ildevarslenende begyndelser«.

Forholdet til familien opsummeres med følgende bemærkning: »Jeg forsøger at forestille mig din ... din del af denne samtale. Jeg ved ikke, men jeg føler at – øh – hvis du kunne tale ville vi slet ikke føre nogen samtale. Det hele er omtrent som det var da jeg rejste«.

Bobby er igen på vej, han får et lift med en stor truck på vej til Alaska mens han lader veninden i stikken på benzinstationen med bilen og bagagen. Han har ingen jakke på, chaufføren vil låne ham en, men Bobby afslår. Han har det udmærket. Chaufføren: »Som du vil, men én ting vil jeg sige dig, der hvor vi skal hen bliver det koldt som bare fanden«.

Filmen efterlader Bobby som en kuldslået figur; den ydre temperatur, der er dalende, fortæller noget om hans indre. Beslutningen om at tage med trucken repræsenterer ikke et valg mellem flere foreliggende muligheder. Det er bare en flugt.

Rafelson gør det ikke helt klart om Bobbys manglende evne til at falde til i en ny tilværelse, eller blot finde en tilværelse han kan acceptere, skyldes en karakterbrist, men han fører os dog så tæt ind på mennesket Bobby, at man synes der er grund til at mistænke det. Men i så fald er hans miljø medskyldigt, og Rafelson sætter det både kompositionelt og stilistisk hårdt op mod Bobbys (nok så tvivlsomme og langt fra varige) alternativ.

Bobby skal forstås ud fra hans vaklende balancegang mellem disse to yderpunkter – den forfinede og kunstnerisk begavede familie i nordstaterne og den barske og afstumpede tilværelse blandt 'hard hats' på oliefeltet i syd – ud fra hans voldsomme fornægtelse af udgangspunktet og hans ikke mindre voldsomme egoistiske udnyttelse af det mere primitive miljø han har valgt som erstatning.

Disse to poler er placeret i forhold til hinanden med en karakteristisk biltur op gennem Amerika; den forbinder de to miljøer og kontrasterne afspejles i geografien og landskabets farver: fra varmen, det jordnære og temperamentsfulde med en stadigt faldende temperatur til det kølige, gråtonede nord. Umærkeligt ændres filmens farver fra varme til kolde. Landskabet skifter men repræsenterer dog noget bestandigt, i sig selv og i det amerikanske samfund, noget som Rafelson tydeligt nok solidariserer sig med.

Rejsen bliver samtidig et snit gennem det amerikanske samfund. Rafelson har undervejs fat i nogle af dets sære, foruroligende og vildtvoksende træk. Der er tale om velopløst dissekerende indsyn i nogle amerikanske tilstande; detailobservationerne virker næsten frysende præcise, og de forbindes til en skarp men uhildet analyse af de miljøer, Bobby bevæger sig i.

»Five Easy Pieces« er på den ene side et spændende stykke *Americana* og afslører at Rafelson er en fremragende god iagttagere, på den anden side viser den gennem det indtrængende portræt af en utilpasset, amerikansk 'misfit', at han også har et tema, der giver iagttagelserne en moralsk dimension.

JEG KØBER RÅDHUS-PLADSEN

Denne moralske dimension, der vedrører evnen til (og driften mod) menneskelige relationer, og de betingelser sådanne relationer skal baseres på, tilføres nye facetter i Rafelsons næste film, »The King of Marvin Gardens« (Jeg køber Rådhuspladsen). Det er en kompliceret, mystificerende, tragisk og samtidig slående vital film, der fortsætter og udvider refleksionerne over det menneskelige fællesskab. Bag alle sære og sært krydsende relationer ligger den øjensynligt uopnåelige drøm om, som en af hovedpersonerne siger, *human companionship*. Og igen opererer Rafelson med polære modsætninger, her personificeret i brødrene David og Jason Staebler. Vi genfinder varme/kulde og i forbindelse hermed det ekspansive og åbne kontra noget restriktivt og lukket.

De to brødre er knyttet til hinanden med mange bånd, men er vidt forskellige. I ét ligner de hinanden, de flygter fra virkeligheden. Begge slipper jordforbindelsen, Jason med en løbende række udvendige fantastier, mens David, som er en indadvendt tvivler, omskaber sin egen virkelighed til en slags 'litteratur'.

I filmens lange indledende sekvens træder Davids ansigt, skråt belyst fra den ene side, frem af mørket mens vi lytter til hans tilsyneladende tøvende men helt velberegnede og sikkert komponerede fortælling om hvordan han og broderen uden at gribe ind under en middag overværer hvordan bedstefaderen kvæles i et fiskeben.

Det lavmælte tonefald er opmærksomhedskrævende og intenst suggestivt. Tilsyneladende usikkert tøvende når han frem til at konkludere: »I think at that moment my brother and I became accomplices forever ...«. I det samme begynder et rødt lys at blinke over hans ansigt, og hvad man kunne tro var en personlig konfession under stærkt indre pres viser sig at være David *on air* med sit ugentlige radioprogram »Etcetera«. Vi er i studiet og har

teknikeren på den anden side af glasruden. Illusionen er brudt, som den bliver brudt ustandseligt i denne film, hvor hvert klip kan forkaste eller totalt ændre den etablerede stemning. Tæppet rykkes konstant væk under fødderne på tilskueren, men kun fordi det samme sker for hovedpersonerne i en mærkeligt forfalsket verden, der blot reflekterer virkeligheden som et spejlbillede med forvrængede proportioner.

Hjemme finder vi bedstefaderen i bedste velgående. Han bekræfter ved sin tilstedeværelse en begyndende mistanke om at den meget lidt handlekraftige David snylter på virkeligheden. David er en forfatter *manqué* med undskyldninger på rede hånd: »No one reads any more. I have been deprived of my literary right and I crave an audience.« Så sidder han som vært for et ugentligt radio-program på en lokal Philadelphia-station og udmønter i de sene aftentimer sine pseudofilosofiske betragtninger i form af litterære monologer, noveller i jeg-form, hvor han tilføjer nogle falske dimensioner til sit eget indelukkede liv.

Broder Jason sender bud efter ham fra Atlantic City. Her skal de sammen indfri drømmen om det helt store projekt. En ø uden for Hawaii skal forvandles til »Stæbleravia«, et gigantisk ferieparadis og spillekasino. Der fattes investeringsvillige bagmænd, men de er på vej fra Tokyo. Måske.

Modtagelsen i Atlantic City er lidt af en fiasko; Jason sidder i spjældet, men David får ham ud ved at følge hans anvisninger om at henvende sig til en vis Mr. Lewis. Det bliver så småt klart at Jason har holdt hovedet oven vande ved at agere hvid stråmand for et sort syndikat, der giver sig af med lyssky foretagender. Det er sandsynligt at de nu foretrækker at bringe ham i vanskeligheder frem for at se ham realisere egne planer.

Sammen med veninden Sally og dennes steddatter Jessica (hvis indbyrdes forhold og fælles forhold til Jason er mere end almindelig tvetydigt) fører Jason sin elskede broder ind i en bizar skinverden af halve sandheder, drømme, fantasterier og kulisser, behersket af en mærkelig blanding af falske og intenst ægte følelser.

Jasons muligheder for at realisere sit projekt er minimale (selv om han er uforbederlig optimist: hvis plan A kikser, sætter man ind på plan B, med plan C og D til at falde tilbage på, forklarer han David), gangsterne er ude efter ham og Davids tilstedeværelse forrykker den usikre balance i hans mærkelige menage. Men udløsningen af det chanceløse spil i dette spejlkabinet af falske muligheder skyldes Sally: i et anfald af jalousi iscenesætter hun et grandios ritual på stranden hvor hun brænder alle sine kosmetiske paraferalia. Skønhedscremer, læbestifter, falske øjenvipper går i bålet. »Forfængelighed, forfængelighed, alt er forfængelighed«, messer hun, »farvel til alt dette«. Skønheden når ikke ned under huden, konstaterer hun og Jason i et uoversætteligt ordspil: »How deep is beauty«, spørger hun og der svares: »Skin deep«.

Og senere, henvendt til Jessica: »Så, nu samarbejder vi, ikke? Ingen konkurrence mere«. Men i den følgende diskussion på hotelværelset, hvor Jason planlægger afrejsen til Stæbleravia, bryder angsten for at blive tilbage igennem for alvor og de mulige konstellationer gennemgås endnu engang.

Sally skyder Jason. David tager toget hjem, i godsvognen står kisten med Jasons lig. Hjemme sidder bedstefaderen og ser en gammel flimrende amatørfilm, som er projiceret op på døren, David træder ind ad: to små drenge, David og Jason, i leg på stranden

engang for længe siden. Sammen bygger de et sandslot.

Filmen handler om den amerikanske drøm og om hvordan den perforerer fællesskabet; den demonstrerer hvordan denne drøm udhuler virkeligheden og forflygtiger de egentlige mål. Matador er en klar metafor for den amerikanske drøm, har Rafelson sagt, og i »The King of Marvin Gardens« lader han Jason trække parallelen mellem Atlantic City (som i den amerikanske udgave, Monopoly, har givet navne til spillets dyre grunde) og Matador.

»Har du lagt mærke til hvordan det hele er som Matador herude«, siger han da David besøger ham i fængslet. »Husker du Boardwalk, Park Place, Marvin Gardens?«. David: »Gå direkte i fængsel«. Jason: »Det er lige akkurat mig. Ikke noget med 'Ryk frem til Start', ikke noget med 'De modtager aktieudbytte. Hæv 1.000 kr.'«.

Omkring dem har vi netop rækken af storhoteller i deres luvslidte fordums pragt, der er strandpromenaden, Boardwalk, Marvin Gardens og alt det andet. Matadorspillet projiceret op som en fysisk ramme for menneskelige handlinger, men handlinger som ubemærket tvinges til overensstemmelse med fastlagte regler og ritualer. Bag dem er Den amerikanske Drøm.

Matador gennemsyrrer også filmens indre kerne med dette spil om papirpenge, fiktive transaktioner som reflekterer rigdommens facade uden virkelig dækning. Jasons drøm om den strålende renæssance for the Stæbler Bros. er også en drøm om et bestandigt og ubrydeligt *human companionship* til erstatning for dette flygtige skinliv hvor halve følelser på kryds og tværs i hans erotisk ambivalente menage erstatter de ægte. Ud over den materielle gevinst, »Stæbleravia«, rækker det meget enkle og meget menneskelige: at være den du er og samtidig være knyttet til nogen.

De iscenesætter selv drømmen mens de venter. En aften alene med en belysningsmand i Convention Hall, Jason er tilskueren der kommenterer og applauderer, David konferencier'en der introducerer »Miss America« Jessica og hendes *song and tap dance*, mens Sally akkompagnerer på det elektriske orgel.

Matador-metforen er ført helt ud i spillestilen og filmens komposition. I et interview med Michel Grisolia (i »Cinéma«, juni 1973) siger Rafelson bl. a.: »På samme måde som brikkerne flyttes i Matador har jeg ledet skuespillerne dels i diagonaler dels lodret i forhold til objektivet for at give en forhåbentlig rimelig idé om disse personers sørgelige ubesindighed. På en vis måde er filmen blevet noget i retning af et pudsigt mareridt. Jeg tror nemlig på nødvendigheden af at instruktøren indretter sig efter skuespillerne. Derfor er jeg som en kamæleon, og jeg blander professionelle, venner og amatører«.

Rafelsons intentioner kommer klart til syne i filmens struktur uden at den på nogen måde derfor forstener i det teoretisk krampagtige. Der er hele tiden – i modsætning til det langt roligere forløb i »Five Easy Pieces« – en påfaldende fragmentering af formen. Hele tiden konfronteres antydede følelser, stemninger og holdninger med deres modsætninger. Der er skarpe brydninger fra klip til klip, dels for at markere de polære modsætninger, dels for at afsløre Jason-virkelighedens tynde færmis (den er kun *skin deep*!) og drømmens stormaskede stof.

Den amerikanske Drøm er, som Atlantic City, blevet noget flosset i kanten, her er hotellerne halvtomme og de handles frem og tilbage på præcis ligeså urealistisk måde som i Matador. Men man opsøger den stadig. To sider af dens »virkelighed«: de færdigpakke busture med halvgamle kvinder der oplever for betaling, og så pigegarden

der trækker op i galla og med fuld musik – men, typisk for Rafelsons måde at »demontere« virkelighedsillusionen på, det er bare en prøve, som bryder af og opløses ligeså snart David og kameraet kommer tæt på.

Tæt ved slutningen finder vi David i samme situation som da filmen begyndte, med en monolog *after hours*: »... Måske kunne det være blevet til en tur til Blue Hawaii. Jeg ønskede bestemt ikke at bremse den. *And in the funhouse – how do you know who's really crazy? How do you know that it's supposed to be you – that stops it right now. Only you don't know how to stop it. The gun was always with the water pistols . . .*« Selv skyldfølelsen og det personlige ansvar kan David manipulere med, bagefter. Men han har erkendt at midt i det falske skinliv fandtes den eksplosive virkelighed, revolveren, som altid lå i samme skuffe som vandpistolerne . . .



Tre scener fra »Jeg køber Rådhuspladsen«. Herover gensynet mellem de to brødre (Jack Nicholson og Bruce Dern), tv. Julia Anne Robinson, Ellen Burstyn og Jack Nicholson, nederst Bruce Dern og Ellen Burstyn i færd med at afbrænde skønhedspræparater.

