

Chaplin som egocentriker

Jean Mitry: *Charlot et la „Fabulation“ Chaplinesque*. 186 s., Paris 1957.

Man går til bogen med bange anelser. Der er kogt så mange tynde filosofiske, sociologiske, sociale og biografiske supper på *Chaplin*-figuren, at ens appetit på mere fra samme køkken på forhånd er stillet. Det kan heller ikke nægtes, at *Jean Mitrys* *Chaplin*-bog delvis er lavet på de gamle opskrifter, skrevet som den er i en stiv og spidsfindig analytisk jargon, som viderebringer meget lidt af en umiddelbar kunstnerisk oplevelse af *Chaplin*-skikkelsen.

På den anden side må det uden videre medgives, at *Mitrys* bog alligevel er oplivende læsning, nemlig i kraft af en overbevisende gennemført analyse *inde fra* af *Charlot* — den fiktive *Chaplin*. Analysen er baseret alene på filmene, på hvad der kan ses og udlæses af dem, anvender altså om man vil den litterære „*Nye Kritiks*“ principper på sit filmiske emne.

Chaplin-figuren vurderes i dag for det meste på grundlag af, hvad man kunne kalde dens sentimental-social-humane indhold, d.v.s. man betragter den først og fremmest som socialt og menneskeligt symbol, hefter sig især ved det deklarerede, det medynkvækkende og det værdige i figuren. Men disse egenskaber er ikke *Chaplin*, siger *Mitry*. *Chaplin*-vagabondens tragedie er ikke i første række social eller menneskelig, den er først og fremmest *metafysisk*. Det svage og forhutlede er blot en side af hans natur, som kun kan fattes tilfulde i sin mangfoldige og modsætningsfyldte helhed. Det er at vende op og ned på tingene at betragte *Chaplin* som en forfulgt ener i kamp med kræfter i omgivelserne han ikke kan magte. *Chaplin* er i virkeligheden ikke svag, men stærk, at han formår at omskabe virkeligheden i sit eget billede. Hans styrke er, at han altid er sit eget midtpunkt ligesom et barn, og at han har et ureflekteret, ubændigt behov for at hævde sig overfor sine omgivelser og dermed overfor sig selv. Når han kommer i vanskeligheder, klarer han sig, ikke som det oftest anføres ved ydmygt at tilpasse og underkaste sig de kritiske omstændigheder, men tværtimod ved hverest at omforme og fortolke situationen, så den passer ind i hans egen på en gang naive og raffinerede verden. *Chaplins* komiske associationer, hans konsekvensmagerier og andre gags er alle udtryk for hans stærke intensive vilje og evne til helt at være sig selv. De er reflekser af et ver-

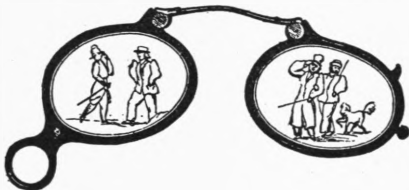
densbillede, deraf figurens metafysiske dybde, deraf dens poetiske styrke.

Denne karakteristisk har naturligvis kun fuld gyldighed for den tidligere *Chaplin*, d.v.s. figuren i *Keystone*-, *Essanay*- og *Mutual*-filmene fra perioden 1914—17. Men ifølge *Mitry* er det dette grundlag *Chaplin*-skikkelsen udvikler sig på i de senere større film til et symbol med moralsk indhold, det er her vi finder forudsætningen for dens ofte iagttagne indre dobbelthed, som skulle finde sit stærkeste og afsluttende udtryk i „*Diktatoren*“.

Det afgørende vendepunkt for *Chaplin*-figuren indtræder da han ved at opdagde „de andres“ eksistens går fra barnets uskyld ind i det voksne moralske ansvar. Med ansvaret følger ofret og martyriet som en naturlig og nødvendig konsekvens — den uskyldige amoralske *Chaplin* bliver til den sentimentalt sociale og humane. Selve de fundamentale vilkår for figurens væren er hermed ændret. Den styrer ikke som før begivenhederne selv, den styres nu af dem. *Mitry* siger det således i sin omtale af „*Guldfeber*“: „Sa présence n'est plus *conditionnelle*, mais *accidentelle*.“ Formuleringen forekommer overmåde præcis og dækkende i mere end en henseende: den afgrænser ganske klart forskellen mellem de tidlige og mellemste mindre *Chaplin*-film og de senere store, den forklarer samtidig, hvorfor de kortere film, trods et lavere sigte, æstetisk set er mere sluttede og færdige end de større med deres ambitioner og ofte usammenhængende episodekomposition, og den antyder samtidig hvorfor myten blev til psykologi i skikkelser som *Monsieur Verdoux* og *Calvero*. *Mitry* har ikke meget at sige om disse skabninger af en anden og lavere orden end den mytiske *Chaplin*, som er det egentlige emne for hans bog. Han tøver dog ikke i sin dom over dem: deres virkelighed — så troværdig den iøvrigt kan være — indsænker og begrænser myten.

Mitry gennemfører sin *Chaplin*-analyse uden at nævne *Charles Chaplins* person, undtagen i et sidste lille kapitels særdeles hasarderede og „konstruktive“ antydninger af visse biografiske sammenhænge. Filmene ses altså intetsteds som udtryk for deres skabers tanker og psyke. Men man undgår ikke at iagttage på sig selv, at kunstens og virkelighedens *Chaplin* ganske stille flyder sammen i eet under læsningen af bogen. Tør man slutte deraf, at *Mitry* — med eller mod sin vilje — har omsluttet dem begge med sin „nye kritik“?

Werner Pedersen.



Vi takker „*Sight and Sound*“ og *Lindsay Anderson* (den udmærkede instruktør) for tilladelse til at bringe denne anmeldelse, der har stået i det engelske filmblad. Vi beklager her, at „*Forfølgeren*“ i „*Kosmorama 27*“ indirekte

blev betegnet som en Cinemascope-film (i „Cinemascopeiske betragtninger“) – som det fremgår af filmens *credits*, som vi bringer nedenfor, blev den optaget i Vistavision.

THE SEARCHERS (FORFØLGEREN). Prod.: C. V. Whitney 1956. Manus: Frank S. Nugent efter Alan LeMays roman „The Searchers“. Instr.: John Ford. Foto: Winton C. Hoch (Technicolor/Vistavision). Musik: Max Steiner. Dekor.: F. Hotaling, J. Basevi. Medv.: John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Ward Bond, Natalie Wood, John Qualen, Olive Carey, Henry Brandon, Ken Curtis, Harry Carey jr., Antonio Moreno, Hank Worden, Walter Coy, Lana Wood, Dorothy Jordan, Pat Wayne.

Når store mænd gør fiasko, når de sædvanligvis videre end mindre personligheder, der har succes; og mislykkede film af store instruktører er ofte mere interessante — mere oplysende — end fejlfri, men lidet ambitiøse pleksud. Vi erkendte dette for nylig, da vi så *Mark Donskoi*s nye version af „Moderen“, en film, der tydeligvis er iscenesat med den største omhu og er optaget af en ypperlig instruktør. Den indeholder smukke og personlige passager. Men sekvenserne blev ikke en helhed, og det tilgrudliggende emne blev ikke levende. Hvorfor? — spørger man; og ved at stille dette spørgsmål er vi på vej til at forstå Donskoi — og måske også filmkunsten — bedre.

Noget lignende gælder „Forfølgeren“. Ligesom det skærpede vore forventninger, at Donskoi vendte tilbage til *Gorki*, ventede vi os meget af *Fords* hjemrejse til *the West*, til *Monument Valley*, til de elskede *mesas*, som dominerer landskaberne i „Diligencen“, „My Darling Clementine“ og „Kavaleriets gule Baand“. Vi er atter i den smukke, men farlige verden, der kendetegnes ved isolerede bosteder, krigerske indianere og hårdføre pionerer. Ford må da, når han igen får lov til at udfolde sig her, give os noget uforglemmeligt og styrkende, endnu nogle glimt af hine mageløse visioner? „Forfølgeren“ begynder da også lovende: Kameraet kører ud fra en mørk pionerstue, følger en tøvende kvindeskikkelse, kommer ud i solskinnet; en endeløs sandørken, en blå himmel, klipper i det fjerne, og en rytter, der nærmer sig. Mens den ensomme rytter kommer nærmere, går hele familien ud for at følge ham med nervøs nysgerrighed: Hvor mange uger — måneder — er det siden, de har set en fremmed? Scenen er skildret med *Fords* velkendte prægnans og følelse for kompositioner, der gøres levende af små iagttagelser: den ophidsede køter, vinden, der tager i kvindernes skorter, hånden, der skygger for den blændende sol. Og så lader effekten alligevel tilskueren kold . . .

Det er besynderligt, og det er vanskeligt, måske umuligt, at begrunde hvorfor. Mangel på følelse, på indre overbevisning, er simpelthen en kendsgerning, hvad grunden så end kan være. Atter og atter er der i „Forfølgeren“ øjeblikke, ja endog episoder, der genkalder fortidige triumfer i erindringen: Familien Jorgensen er grupperet foran farmen på lignende måde som familien Muley i „Vredens Druer“, før traktoren braser frem. Skyggen, der falder over barnet, da hun skuler sig for indianerne ved sin bedstemors grav, minder om en lignende skygge, der faldt over Nathan Brittles i „Kavaleriets gule Baand“. Der er et farceslagsmål, som får os til at tænke på „Den tavse Mand“. Men manglen på intensitet i alle disse reminiscenser fortæller os, at det ikke er nok at give Ford et stort budget og anbringe ham mellem alle disse *mesas*; man må give ham en historie — eller i hvert fald et emne. Og historien i „Forfølgeren“ (der er baseret på en roman af *Alan LeMay*) viser sig ikke at egne sig for ham. For det første er

der for meget af den. De film, Ford selv har produceret i de sidste 10 år (og de omfatter alle hans vigtige arbejder siden „My Darling Clementine“) har i mindre og mindre grad støttet sig til fortællingen, i højere og højere grad koncentreret sig om stemningen. „Forfølgeren“ er en lang og kompliceret beretning, der spænder over 8—9 år. Yderligere er helten, Ethan Edwards, en umiskendelig neurotiker, der plages af et irrationelt had til indianerne, og hvis liv er formørket af en eller anden mystisk forbyrdelse. Hans søgen efter sin lille niece, som er blevet bortført af Comanche-indianerne, synes da også mindre inspireret af kærligheds eller ærens fordringer end af en monoman trang til at dræbe hende, fordi hun er „besmittet“. Hvad i himlens navn skal netop John Ford få ud af en sådan helt? Man mindes hans tidligere uheldige forsøg („Fort Apache“) på at få noget ud af en historie med et bittert og monomant menneske som hovedperson. På lignende måde som i „Fort Apache“ afslører den usikre rytme og det uegale spil i „Forfølgeren“, at Ford ikke har været på bølglængde med sit emne.

Så vidt jeg kan se, kunne Ford kun have gjort historien udtryksfuld ved som helt at have valgt den unge halvblodsindianer Martin Pawley, den nedslagtede families adoptivson, der stædigt ledsager Edwards på dennes ekspeditioner, og som er fast besluttet på at redde pigens liv. Her er i det mindste en figur, som står for noget, og den bliver sympatisk spillet af *Jeffrey Hunter*; men instruktionen giver ikke drengen den rette status. Det er tydeligvis *John Waynes* Edwards, der er placeret i filmens centrum; og hans præstation burde enten have været psykologisk kompliceret eller konsekvent. Den er ingen af delene. I stedet for det psykologisk nuancerede får vi det ene øjeblik gemenhed, det andet øjeblik tilknappet, men dog elskværdig humor. Filmens stemninger svinger lige så usikkert. Det dramatiske fund af pigens efterfølgelse af et slapstic-slagsmål, som fuldstændigt tilintetgør den ydre spænding i situationen og den indre spænding i personerne. Pawleys indianske „kone“, der introduceres vidunderligt morsomt, bliver pludselig sparket i ryggen og ekspederet ned ad en bakkeskråning (en særlig grov — og uodvendigt grov — scene). Den spænding, der kunne have været i filmens klimaks, punkteres af godmodige og lige-gyldige pjanker med en grøn ung kavaleriofficer (spillet af *John Wayne*s søn). Spillet er meget ujevnt: *Vera Miles* er den charmerende, men ret nutidige heltinde, *Hank Worden* er amatøragtig som den patetiske, halvtossede Mose, og for første gang (så vidt jeg ved) bliver en indianerhøvding i en Ford-film spillet af en hvid skuespiller med make-up. Den eneste helt autentiske præstation er *Olive Careys* som den tapre og hårdføre pionerkone.

„Forfølgeren“ viser meget tydeligt, i hvor høj grad Ford er en instruktør, for hvem arbejdsgrundlaget enten er helt rigtigt eller helt forkert. Når følelsen er ægte, er den også stærk, dyb og perspektivrig. Når troen på stoffet mangler, kan selv den fløtteste tekniske virtuositet ikke skjule det. Ja, han ejer endda i sådanne tilfælde en vis kunstnerisk stolthed og nægter at simulere: når hans fortælling når til en passage, hvor kun værlighed kan dække over det essentielt falske, filmer han den uden videre og slynger den i hovedet på os, som om han sagde: „Hvis det her er, hvad I vil have — så værsgo!“ Hele „Forfølgeren“s slutning med dens fuldkommen absurde befrielse og Edwards' utroværdige omvendelse beviser denne påstand. Det forbløffende er, at metoden kan bruges. Den bedste western siden „Diligencen“, skriver en anmelder; og anden yter: „... er kommet på min liste over klassiske westerns sammen med „Diligencen“ og „Shane““. *The Old Man* må smile noget skævt, hvis han nogen-sinde læser avisudklippene.

Lindsay Anderson.