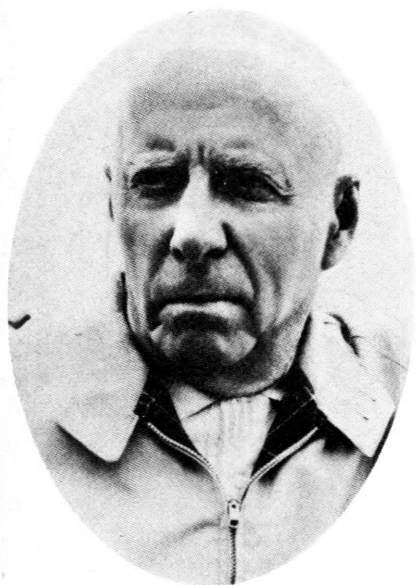


Howard Hawks

En introduktion

Robin Wood



Oversat af Morten Piil



Der er en tendens til at anvende skillelinjen mellem »kunst« og »underholdning« for usmidigt: udtrykkene bruges endog som om de gik på stik modsatte fænomener, der gensidigt udelukker hinanden. Ethvert forsøg på at definere disse to begreber vil vise, hvor absurd dette er. Hvis vi definerer »underholdning« som noget, der lægger beslag på og fængsler tilskuerens opmærksomhed, hvad skal man så sige om et værk, der ikke er underholdende? På den anden side er den eneste *væsentlige* faktor, der skiller kunst fra ikke-kunst, kunstnerens personlige engagement i sit materiale; hvis man begrænser »underholdning« (for nu at holde begrebet udskilt fra kunst) til værker, der slet ikke viser noget engagement – ingen glæde fra kunstnerens side ved skabelsesakten – så har man kun de allerlaveste kommercielle produkter tilovers. Men selvfølgelig er de to udtryk hverken meningsløse eller synonyme. Et værk er underholdende, for så vidt som vi spontant synes om det, og »kunst« for så vidt, som det stiller intellektuelle og følelsesmæssige krav til os. Og man forstår godt, at der *kunne* opstå en delvis kontakt mellem de to begreber: man kan nævne værker, som det kræver en bevidst anstrengelse at tage til sig, *før* man »underholdes« af dem. De eksempler, der umiddelbart melder sig, stammer hovedsageligt fra samtidens kunst eller i hvert fald fra det tyvende århundrede; der er ikke *nødvendigvis* nogen konflikt. Mange af Mozarts divertimenti og serenader blev komponeret til selskabelige sammenkomster, hvor de lyttende gik omkring og konverserede, mens der blev spillet: »kunst« eller »underholdning«? Og det er let derfra at gå videre til Mozarts operaer – et af den europæiske kunsts højdepunkter – og stille det samme spørgsmål. Når man ser bort fra politik, kan man groft skelne mellem »revolutionær« og »konservativ« kunst: kunst som bevidst bryder med den umiddelbare fortid og opfinder fuldstændig nye former og nye udtryksmåder, og kunst, som udfolder sig i nær kontakt med den umiddelbare fortid og bruger former, som allerede er blevet udviklet. Skønt sådanne skillelinjer aldrig kan drages skarpt, er der mange store kunstnere, som ville falde ind under den sidstnævnte kategori – Shakespeare, Bach, Mozart; og netop fordi så mange kunstnere fra det tyvende århundrede vil kunne indlemmes i den første kategori, er det vigtigt, at man har dette in mente. Genre-filmen er tydeligvis (ifølge selve sin natur) »konservativ« kunst i ovennævnte forstand; og et af særkenderne ved »konservativ« kunst er, at den er umiddelbart underholdende: fra første færd blev publikum underholdt af Shakespeares skuespil og af Mozarts operaer, og en arie fra »Figaros bryllup« kunne straks slå an som en populær succes. Sådanne værkers originalitet lå ikke i, at de udviklede et fuldstændig nyt sprog, men i den måde, hvorpå kunstneren anvendte og videreførte et sprog, som allerede eksisterede; følgelig var der et punkt, hvor kunstneren og publikum kunne mødes fra starten, og man kunne underholdes spontant uden at skulle gå igennem en lang assimilationsperiode. Det er nedslående, at man af

Dean Martin og Walter Brennan i »Rio Bravo«.

og til er nødt til at minde folk om, at et stort kunstværk – i hvert fald på visse planer – kan være umiddelbart tilgængeligt og behagvækkende, men i en tidsalder, hvor Beckett og Burroughs, »Finnegan's Wake« og »Marienbad« optræder, er det blevet nødvendigt. Vi må passe på ikke at afvise Hawks' film, fordi vi morer os, mens vi ser dem.

De film, der skabes i Hollywood, repræsenterer en kunstform, som næsten helt er forsvundet: man må helt tilbage til det Elizabethanske drama, hvis man vil finde noget, der kan sammenlignes med dem. Ingen samtidig kunststart har kunnet tale til alle sociale og intellektuelle lag samtidig og desuagtet fremvise et sådant kunstnerisk resultat. Der findes to betydningsfulde modsigende sandheder om Hollywood, og hvor vanskeligt det er at holde dem i rimelig balance, ses af hele filmkritikkens historie, den angelsaksiske såvel som den franske: (a) Hollywood er en enorm kommerciel maskine, hvor penge-spekulationer fordrer alt og alle, hvor det er umuligt at udtrykke sig uhammet; og (b) Hollywood er en stor skabende *workshop*, der kan sammenlignes med London i Elizabeth-tiden eller Mozarts Wien, hvor i hundredvis af talenter i tidernes løb er samledes for at udvikle et fælles sprog. Hold disse to sandheder i ligevægt, og man vil forstå, hvorfor der findes så mange interessante Hollywood-film og så få, der er fuldstændig tilfredsstillende.

Moderne kunst præges frem for alt af selvbevidsthed. For fortidens store kunstnere var kunsten det hele menneskes naturlige og spontane funktion. Betydningen af et Shakespeare-skuespil eller en Mozart-opera er et resultat af kunstnerens direkte engagement i sit materiale, opfattet som en naturlig organisk proces. Den moderne kunstner føler sig ensom, uden kontakt med fortidens traditioner, som han er nødt til at oparbejde et eller andet forhold til, ude af kontakt med det moderne samfund, som han har en tendens til at afsky. Resultatet er en yderliggående og vanemæssig selvbevidsthed; i stedet for at lade viljen ligge under for den naturligt strømmende skaberakt, bruger han denne vilje til at insistere på betydningen af det, han gør. Se for eksempel på en karakteristisk moderne film, Joseph Loseys »Eva«, et fremtrædende og magtfuldt værk med sin egen skabende intensitet, men hvis brist er, at der konstant insisteres selvbevidst på det betydningsfulde. Der er for eksempel brugen af denne symbolske maske, allerede ved dens første tilsynskomst i afsnittet med den afrikanske danser i natklubben – en af de værste sekvenser i filmen. Man føler et enormt svælg mellem den faktiske betydning, masken har, og den insisterende, påtrængende måde, hvorpå Losey bliver ved med at tvinge os til at lægge mærke til den; det, man lægger mærke til, er ikke så meget dens faktiske betydning, som at han vil have den til at betyde noget. Fra en kærlighedsscene på en seng klipper Losey til et brusende springvand. Vi ser en pige lægge en bog væk, idet hendes elsker kommer ind: kameraet kører til side, så vi i nærbillede kan se, at det er en udgave af Eliots digte. Man kan ikke indvende noget mod, at pigen karakteriseres gennem hendes Eliot-læsning; men hvorfor spille en hel kamerabevægelse på det?

Noget sådant er så fremmed for Hawks, at jeg næsten mangler eksempler fra hans film, der ligner det tilstrækkeligt til at gøre en direkte sammenligning mulig; men der findes et lignende øjeblik i »Red Line 7000« (»Spræng Speedometret«). Julie, den beskyttede unge søster til lederen af væddeløbsholdet, sidder og venter på den væddeløbskører, hun er forelsket i, men som har forladt hende. Hun venter det meste af natten med en åben champagne-flaske på bordet foran sig, og da hendes bror kommer og fortæller hende, at han har set hendes ven ude med andre kvinder, ser hun på flasken og hvisker, at der ikke er noget brus på mere. Det er ikke et dybsindigt stykke symbolik, men pointen er, at Hawks ikke behandler scenen, som om det var tilfældet. Symbolikken opstår ganske naturligt fra scenen og påtvinges den ikke udefra: bortset fra den symbolske betydning er champagne-flasken en integrerende del af scenen, og Julies bemærkning er helt naturlig. Der gøres intet forsøg på at få os til at udbrude: »Åh, et symbol! hvor betydningsfuldt, hvor dybsindigt!« Den meget rørende scenes skønhed opstår ikke af et indhold, der kan forklares intellektuelt og fjernes fra billederne, men af klipningens og spillets meget præcise *timing*, af gestus, ansigtsudtryk, intonationer, blikke, der udveksles. Det er derfor, Hawks i sidste ende ikke kan analyseres (jeg må hellere varsko læseren om det nu). Når skeptikere spørger mig om, hvorfor jeg kan lide en film som »Red Line 7000«, kan jeg godt give en detaljeret intellektuel forklaring – filmens konstruktion, vekselspelet mellem alle de enkelte dele, er som så ofte hos Hawks mesterligt – men det er mig ikke nok. Det, jeg virkelig kan lide ved »Red Line 7000«, er den vitale spænding, som helt igennem udtrykkes i det store komplekse af handling, gestus, ansigtsudtryk, tale, kamerabevægelse, kameraindstilling og klipning, som udgør hele filmkunsten: fornemmelsen af, at filmen er en hel mands værk, ikke blot intellektuelt, men også intuitivt og spontant levende. Hos Hawks lægger man aldrig mærke til »instruktionen« som noget, der er adskilt fra fremlæggelsen af handlingen; der findes ikke nogen påtvungen »stil«. Hans definition af en god instruktør: »En, der ikke irriterer.«

For Hawks er i virkeligheden ikke nogen moderne kunstner i den betydning, jeg har brugt dette udtryk. Han er en overlevende fra fortiden, hvis værk aldrig er blevet hjemsoget af selvbevidsthedens sygdom. En kunstner som Hawks kan kun eksistere inden for en stærk og vital tradition, og hans værk har de samme svagheder og begrænsninger som den tradition, han stammer fra. På et vist plan er hans mangel på originalitet helt forbløffende. I en karriere, som indtil nu går over fyrré år, har han ikke skænket filmkunsten en eneste fornyelse (med mindre man tæller den »overlappende« dialogmetode fra de tidligere komedier med). Næsten alle hans bedste film er eksempler på veletablerede Hollywood-genrer, og i næsten hvert eneste tilfælde var genren blevet grundlagt, før Hawks' film blev lavet. »Only Angels Have Wings« kom således for enden af en hel række film om civilflyvning og har mange forløbere, som kan byde på tætte paralleller til personerne og situationerne i Hawks' film – John Fords »Air Mail« er en af de mest fremtrædende.

»The Big Sleep« (»Sternwood-mysteriet«) var ikke den første gangster-film i typisk fyrrer-stil, fornyeren var John Huston med »The Maltese Falcon« (»Ridderfalken«). »Scarface« kom efter William Wellmans »Public Enemy« (»Samfundets fjende«). »His Girl Friday« (»Sensationen«) var en genindspilning af Lewis Milestones »The Front Page«. »To Have and Have Not« (»At have og ikke have«) skylder måske Michael Curtiz' »Casablanca« mere end Ernest Hemingway. Vi ved fra Hawks selv, at »Rio Bravo« har sin oprindelse i hans reaktion mod Fred Zinnemanns »High Noon« (»Sheriffen«); men den er tillige en western i en genre, som »High Noon« (og før den Henry Kings »The Gunfighter«) havde grundlagt.

Et øjebliks eftertanke skulle være nok til at overbevise enhver om, at eksistensen af etablerede genrer er til enorm gavn for kunstneren, og at næsten al den største kunst er blevet bygget på en genres stærke og velkendte fundament: Shakespeares skuespil, Mozarts symfonier og Renaissancens malerier frembyder indlysende paralleller. Det, vi i sidste instans sætter pris på hos Mozart og Shakespeare, er naturligvis betydelige personlige egenskaber; dem skaber genren ikke, men den tilvejebringer et middel, som kan give dem det fuldeste og frieste udtryk. Den genreløse kunstner er i virkeligheden mindre fri, fordi han hele tiden er optaget af problemerne med at skabe sin egen ramme, en opgave, som blandt andet kan medføre en yderliggående selvbevidsthed. Hvorfor finder vi i sidste ende Stravinskys resultater mindre betydelige end Mozarts? Ikke nødvendigvis på grund af nogle personlige mangler, men fordi Stravinsky er blevet tvunget af omstændighederne til at bruge størstedelen af sin usædvanlige skabende energi til at opfinde eller opdage eller genoplive særlige former og formelle skemaer: meget ofte til at genoplive en genre (den klassiske symfoni, klassiske opera), som er afgået ved døden.

Hawks har næppe grundlagt nogen genrer, men han har sandsynligvis skabt det bedste værk for hver af de genrer, han har givet sig i lag med. Han er næppe nogen fornyer, men han er heller ingen eftersnakker. »Only Angels Have Wings« er for eksempel ikke i højere grad nogen efterligning af Fords »Air Mail« end »Hamlet« er en efterligning af »The Spanish Tragedy«. I hvert enkelt tilfælde forvandles genren ind fra af kunstnerens personlighed, den måde, hvorpå han føler og ser stoffet. I alle de tilfælde, hvor Hawks har taget en genre op, som andre har startet – selv i tilfældet »The Big Sleep« og »The Maltese Falcon«, skønt kvalitetsforskellen ikke er så udtalt her – er Hawks' film ikke blot bedre end forgængeren rent teknisk og professionelt: det er også uvægerligt det rigeste, mest fortættede og personlige værk af de to, og det foregående arbejde tager sig tyndt ud i sammenligning. Mere personligt: det er sagen. Heraf følger, at man ikke virkelig tænker på at klassificere Hawks' produktion efter genrer. »Rio Bravo« tilhører overfladisk set samme genre som »High Noon«, men den har langt mere til fælles med »Only Angels Have Wings« og »To Have and Have Not« (og selv med »I Was a Male War Bride«) end med Zinnemanns

film; og mere til fælles med dem end med Hawks' andre westerns.

Hawks' tilpasning til Hollywood-miljøet har vist bemærkelsesværdigt få tegn på spændinger, der ikke kunne indgå i det kunstneriske udtrykks helhed. De faktorer, der har gjort denne tilpasning mulig, er grundlæggende for hans kunst. Før han kom til filmen var han pilot og væddeløbskører, og han har vedligeholdt sådanne interesser gennem hele sit liv. Dette har ganske naturligt rettet hans opmærksomhed mod den slags personer og den slags miljøer, som går bedst i spænd med filmindustriens økonomiske hensyn. Man fornemmer ingen steder i hans produktion, at det er økonomiske hensyn, der mod hans vilje har tvunget ham til at lave film om flyvning, væddeløbskørsel, kvæddrivning eller jagt på vilde dyr: det drejer sig her om et meget lykkeligt sammenstød. Og mere end det. Ingen af Hawks' film afslører nogen interesse for ideer med stort I, abstraheret fra personerne, handlingen og situationerne: han har aldrig udtalt noget ønske om at lave en film om et givet moralsk eller socialt tema. Han har aldrig haft den form for præntioner eller ambitioner, der som oftest bringer instruktørerne i konflikt med produktions-selskabernes kommercielle interesser. Hans films betydning opstår aldrig ved en bevidst behandling af et betydningsfuldt emne.

Hawks' arbejdsmetode er konkret på en støt og konsekvent måde. Han begynder altid med ønsket om at fortælle en historie. Hans råmateriale er ikke blot historien og personerne, men også de medvirkende. Dialogen og scenerne ændres ofte under optagelserne, mens skuespillerens personlighed smelter sammen med den rolle, han spiller. Derfor eksisterer en Hawks-films sande betydning ikke på papiret før optagelserne. På forteksterne til de film, han både producerer og instruerer, står der ofte i en rækkefølge, der vender om på den sædvanlige: »Instrueret og produceret af Howard Hawks«; af og til fremhæves ordet »instrueret« med større bogstaver. Kun en lille ting, men den angiver, hvor skabelsen af en film virkelig ligger for Hawks: hverken i udarbejdelsen af manuskriptet (som hos Hitchcock, hvis man ellers skal tro hans gentagne udsagn om, at for ham er filmen praktisk taget fuldendt, før optagelserne begynder), heller ikke ved klippebordet (som hos Welles), men i det samspil mellem skuespillere og kamera, som *mise-en-scène* består af: en konkret og praktisk kunst. Hans forhold til skuespillerne er så fjernt fra Joseph von Sternbergs som overhovedet muligt. Sternberg betragter, som alle ved, sine skuespillere som »marionetter«; Hawks betragter dem som mennesker og har et skabende samarbejde med dem. Man begynder at forstå hans kunsts særpræg, når man begriber, hvor vigtigt hans forhold til stjernerne er, for at hans film skal lykkes. Det er i Hawks' film, at visse af Hollywoods største stjerner (Cary Grant, Humphrey Bogart, John Wayne) har nået den rigeste selv-udfoldelse, uden at hans nogen sinde har det indtryk, at filmene blot er lavet for at støtte deres karriere.

Alt dette underminerer endegyldigt en tilbagevendende indvending mod de kritikere, der tager Hawks mere alvorligt, end han tager sig selv. For han tager ikke sine

film »alvorligt«: i interviews taler han aldrig om dem som »kunst«, altid som »underholdning«. Karakteristisk lignestiller han det at lave film med at »have det sjovt«: han og hans skuespillere »havde det sjovt« med en bestemt person eller scene. Udtrykket peger mod den eneste egenskab, der er væsentlig for en definition af kunst – kunstnerens personlige engagement, hans glæde ved skabelses-akten; men den måde, Hawks bruger det på, antyder et engagement, der ikke stikker særlig dybt. Der er aldrig nogen tvivl om, hvem han laver sine film for: sig selv og masse-publikummet, ikke »intellektuelle« kritikere. Han lader ikke til at være klar over, at en tilskuer meget vel kan ansøge hans produktion som en helhed: hans hang til at efterligne sig selv og gentage virkninger, han har brugt for mange eller få år siden, er et tydeligt tegn på, at han ikke regner med, at publikum husker den originale idé.

Han gjorde følgende bemærkning til Peter Bogdanovich i et fjernsyns-interview: »Når man opdager, at der er noget, der går ret godt, kan man lige så godt gentage det«: en del af betydningen af »går ret godt« er tydeligvis »har succes hos publikum«, skønt det betyder endnu mere. Da jeg mødte ham, lod han til at være overrasket over, at jeg ser hans film mere end en enkelt gang. Jeg tror ikke, det kan bestrides, at denne holdning har haft en skadelig virkning på hans arbejde, skønt den samtidig er uløseligt forbundet med den kunstner-type, han nu en gang er og derfor med hans betydeligste positive egenskaber. Sagen er ikke blot, at nogle af efterligningerne er så meget dårligere: i »Man's Favorite Sport?« (»Ude med snøren«) er der for eksempel natklub-scenen fra »Bringing Up Baby« (»Han, hun og leoparden«) med en dialog bygget omkring, at »kærlighedens impulser udtrykker sig gennem konflikter«; i »Hatari!« klaver-scenen fra »Only Angels Have Wings« (»Du må hellere spille godt«). Man har yderligere den uundgåelige fornemmelse, at Hawks' produktion ikke fremviser den konsekvens i udviklingen, man finder i de største kunstneres produktion. Sammenhængen mellem Hawks' egne begrænsninger og de bånd, »systemet« lægger på ham, antydes i hans bemærkninger (fra det samme Bogdanovich-interview) om hvorfor han nægtede at instruere »Fourteen Hours« (»Manden på gesimsen«): han selv »kan ikke lide selvmordere« – han finder dem »feje«; han tror, »folk« ikke kan lide dem; filmen så ikke ud til at blive »et ordentligt stykke underholdning«. Nogle bemærkninger om slutningen i »Red River« i et tidligere interview med Bogdanovich antyder en lignende sammenblanding af personlig forkærlighed og kommercielle hensyn: »Det ærgrer mig at skulle begynde at slå folk ihjel uden nogen som helst grund. Jeg gjorde det i »Dawn Patrol«, men da jeg var færdig, indså jeg, hvor nær jeg havde været ved at ødelægge det hele, og jeg ville ikke lave narrestreger med det igen. Jeg er interesseret i at få folk til at gå ind og se filmen og mere sig over den.«

Men selv om nogle af begrænsningerne ved Hawks' kunst angives af hans egen holdning til den, får man ikke derfor et billede af den fulde betydning. Man vil gætte på, at Shakespeare ville have brugt udtrykket »kunst« om sin produktion – hvil-

ket angiver den kløft, der adskiller hans værk fra Hawks'; men man føler sig sikker på, at han aldrig ville have forklaret sit arbejde med den slags udtryk, som kritikere almindeligvis bruger – at han ligesom Hawks ofte ville have reageret ved at sige noget i den retning: »De tillægger mig ting, som jeg ikke tænkte på... Det er fuldstændig ubevidst.« Dette gør ikke den kritiske analyse af hans arbejde ugyldig. Uoverensstemmelsen mellem det, der kommer frem i interviewet og de påstande, som jeg (blandt andre) fremkommer med om Hawks' film, kan i virkeligheden let forklares, når man holder sig hans arbejdsmetode for øje, hele hans konkrete og empiriske måde at lave film på, hans intuitive reaktioner og spontane engagement. Hvis en »intellektuel« film er en film, hvori man fornemmer, at den tematiske eller moralske betydning er noget, instruktøren bevidst har arbejdet sig frem til og udtrykt, så er Hawks bestemt den mindst intellektuelle filmskaber, man kan forestille sig. Når der dukker et mesterværk op, er det fordi Hawks pludselig blev fuldt ud engageret i sit materiale – ikke i dets betydning i intellektuel forstand, men i selve materialets konkrete detaljer. Når hans intuitive bevidsthed er mest agtpågivende, får vi en »Scarface«, en »Rio Bravo«; når den kun er det rykvis, får vi en »Gentlemen Prefer Blondes« eller en »Sergeant York«. Det er kun, når hans materiale lægger hindringer i vejen for intuitivt engagement, og han er nødt til at falde tilbage på en bevidst mental arbejdsmetode, at vi får en ren og skær fiasko, som »Land of the Pharaohs« (»Faraos gyldne skat«).





Til venstre Elsa Martinelli i »Hatari«. Øverst på denne side Marilyn Monroe og Cary Grant i »Foryngelseskuren« og Marilyn Monroe og Jane Russell med et offer i »Gentlemen foretrækker blondiner«. Under disse to billeder Humphrey Bogart og Lauren Bacall i »At have og ikke have«, John Wayne og Angie Dickinson i »Rio Bravo« og Bogart i »Sternwood-mysteriet«. Nederst til højre Robert Mitchum og Wayne i »El Dorado«.