



Den professionelle rustning og hjertet

Melvilles meditation over en lejemorner

Af [EDVIN VESTERGAARD KAU](#)

Der findes film, som man aldrig glemmer, når man først har mødt dem. Sådan har mange det uden tvivl med Le Samourai (1967). Melville fortæller en tilsyneladende enkel historie om en lejemorner i Paris; et job, der lykkes, men efterlader for mange vidner, så han jages af både skurke og politi. Det skelet har vi jo hørt om før, om end ikke nødvendigvis set i Melvilles stramme opsætning. Men hvad er det så der, næsten 40 år efter premieren, får én til at hoppe ureserveret på vognen og sidde med opspærrede øjne og følge Jef Costello (Alain Delon) og hans uundgåelige, onde skæbne?

Løjligheden

Titelsekvensen er her det samme som filmens første indstilling. I 1 minut og 43 sekunder kan man samtidig med teksterne iagttage det meste af Jefs et-værelses lejlighed i en komplet statisk kameraindstilling. Der er højest tale om en let sitren i observationen, måske en markering af en tilkæmpet ro; man kan ikke vide det, for der sker intet i rummet. Hvad kan tilskueren iagttage i dette spartanske rum? Symmetrien fastholdes med to vinduer i bagvæggen mod gaden og det skyggespil, der aftegnes på loftet. Med mellemrum kaster passerende fodgængere skygger op på loftet. Midt mellem vinduerne er et lille bord med et bur, hvor en fugls pippen giver den eneste lyd i rummet. Udefra kommer gadesummen og billyde; man kan høre og se, at det regner. En kommode og en stol til venstre. Et skab til højre.

Ud fra væggen står en seng, og man bliver måske opmærksom på et skyggnende slør, der hænger på tværs i rummet i halvanden til to meters højde, men havde manden på sengen ikke bevæget hovedet, rakt ud efter en cigaret og tændt den, havde man dårligt nok bemærket ham. Han føjer nyt til cigarettågen, og bliver liggende til Melvilles motto har været på lærredet: "Il n'y a pas de plus profonde solitude que celle du samourai si ce n'est celle d'un tigre dans la jungle... peut-etre... / Le Bushido (Le livre des samourai)/ Der er ingen større ensomhed end samuraiens, på nær tigerens ensomhed i junglen... Måske... Bushido (Samuraiens bog)."*

Der sker absolut intet i dette eksistentielle stilleben (fig.1). Før mottoet forsvinder. Så lader Melville kameraet i små, rykvisse bevægelser køre lidt baglæns og en smule mod højre, samtidig med kompensierende zoomninger ind. Bevægelserne er der altså, som en vibrerende uro i det nu kun illuderet statiske billede. Da der ikke zoomes mere, fortsætter kameraet ganske kort baglæns. Denne minimale og let duvende inddragelse af en større del af rummet i billedfeltet (fig.2-3) virker til gengæld på baggrund af den første lange og statiske del af indstillingen temmelig voldsom. Melvilles egen tanke med denne kamerapraksis er, at han (modsat manien med at tracke voldsomt i en retning og zoome modsat for at opnå en rumlig "udvidelseseffekt") ville gøre rummet elastisk, duvende; alt skal se ud til at bevæge sig, men dog samtidig blive hvor det står. Samtidig så han det som et udtryk for Jefs sindstilstand af måske kun hårdt tilkæmpet ro.

Trench coat og hat

Efter dette kameraudsagn rejser Jef sig fra sengen, tager et bundt halve pengesedler (vel et forskud på honorar), runder sit kæledyr i buret, gemmer pengene i den åbne kamin og går hen til entréen for at



Le Samourai (1967).

*Efter hvad Melville selv siger, i et interview i dvd'ens medfølgende hæfte, opdagede ikke engang det japanske publikum, at citatet var hans egen opfindelse!



Fig.1.



Fig.2.

tage overtøj på. Dette afvikles med kun de nødvendige indstillinger og klip. Afmålt og - skal det vise sig - som hele resten af filmen nærmest klinisk. På vej mod udgangen sætter Delon Jefs jakke og sikrer sig med to afmålte, rutinerede bevægelser at nakkefrisuren sidder, som den skal (fig.4). Ved spejlet og stumtjeneren tager han den lyse trench coat på. Han er ved at træde ind i rollen, mens den i øvrigt underdrejede musik pludselig på traditionel vis signalerer ildevarslende "uhygge". Det samlede udtryk er et ekko af hele gangstergenrens historie i dette sekund. Frakken sidder som den skal, kraven er slået op, og med fingerspidserne langs hatteskyggen er den rette stil på plads (fig.5-6). Det er en påkaldelse af traditioner og selvvalgte aner. Et spor, der rækker over diverse gangstertyper og filmopdagere, som bl.a. inkarneret af Bogart som Sam Spade – de cool'e antihelte frem og tilbage i filmhistorien. Men det er lige ved, at Bogart i sammenligning med Delons pokerfjæs har et minespil som den rene spradebasse. Delon træder uden at fortrække en mine stilsikkert - og i minimaliserende makkerskab med sin instruktør – ind i rollen som Jef. En fiktionsfigur, der træder i rollekarakter og viser tilskueren vej til en ny fransk 60'er-films minimalistiske og eksistentielt reflekterende stil. Dette er nok, må man forstå ud fra titlen, den lokale, dvs. parisiske, samurai. Han lever som morder på kanten af normale sociale sammenhænge og i en ikke-bolig, der er afskræillet til det lurvede.

Dette lægger grunden for filmens fremtræden, udfoldelse, stemning – og dermed i virkeligheden for, hvad det er for en fortælling, den vil møde publikum med - samt den indstilling af forventninger, vi som tilskuere vil justere på plads. Nå, det er sådan historien ser ud. Ok, lad os komme i gang. Hvad skal typen i gang med? Hvor skal han hen?

Jef har fået en kontrakt på at likvidere en natklubejer, og som sædvanlig skal han bruge et transportmiddel/flugtbil. Hans stjæler en, får leveret en skyder og opbygger et alibi ved at aftale tider med sin elskerinde og en flok pokerspillere. Skurkene vil have ham ryddet af vejen, da han er blevet set af vidner, bl.a. jazzpianistinden, som senere bevidst undlader at identificere ham over for politiet (sandsynligvis truet til ikke at udpege ham). Jef kan dermed udgøre en trussel for dem, hvis politiet får fat i ham. Nedskydningen af ham mislykkes, han såres kun med et strejfskud på venstre arm. Skurkenes hitman opsøger ham, men Jef overmander ham og tvinger bagmandens identitet ud af ham. Et par gange opsøger Jef pianistinden for at få oplysninger; hun bor i samme bygning som overskurken (sammen med ham?), og måske er hun ligesom natklubbens bartender med i komplotet mod ejeren, som Jef skød? Rutinen med bil og revolver gentages, da han vil have ram på bagmanden, der har ønsket ham likvideret. Jef tager hen til ham og myrder ham; som sædvanlig er han hurtigere med revolveren end modstanderen. Jef opsøger sidste gang natklubben, og ved baren tager han sit "arbejdstøj", hvide handsker, på, mens bartenderen lettere skræmt ser på. Da Jef derpå går hen til pianistinden og hæver revolveren, når politifolk, som allerede er på plads, at skyde ham, før han kan trykke på aftrækkeren. Men det viser sig, at alle kamre i hans revolver var tomme.

Citroën DS

Vi følger Jef Costello ud på det første jobs indledende manøvrer. Prøv for resten at sige hans navn på fransk. Ikke sandt, det lyder godt og stofligt, og det amerikansk klingende navn signalerer i sig selv den franske instruktørs og hans miljøes import af genrer og figurer fra amerikansk populærkulturs noir-tonende grænseegne mellem lov og lovløshed, mellem ordenens overflade og underverdenens moralske orden.



Fig.3.



Fig.4.



Fig.5.



Fig.6.

Allerede skaffelsen af bil viser den kolde, metodisk arbejdende *routinier*, som Jef er. Han går metodisk til værks. Og Melvilles kamera observerer uden overflødheder hvert træk, hver afmålte bevægelse, han foretager. Jef styrer straks hen til en Citroën DS, det franske bilmærkes prestige-model og åbenbart hans foretrukne værktøj (fig.7). Systematisk tager han hul på at afprøve en gigantisk samling af bilnøgler, og da der er jackpot, styrer han direkte ud i et øde og ramponeret forstadsområde. I et lille værksted skifter en mand rutinemæssigt nummerplader og leverer ham en revolver til jobbet. Fuldstændigt samme mønster går igen ved mordet på gangsterbossen senere, hvor mekanikeren dog siger, at det er sidste gang, han leverer våben til Jef. Det er det også.



Fig.7.

Melvilles visuelle stil er i alt dette akkurat lige så systematisk, som Jefs fremgangsmåder og planer. Alle kameraindstillinger er præcist afmålte, sekvenser er både inden for billedrammer og indstillingeres rækkefølger og kombinationer lagt i bestemte mønstre, undertiden i helt symmetrisk opbyggede forløb. Det gælder blandt andet "bilsekvenserne" og besøgene i værkstedet (fig.8-11). Ved ankomsten står kameraet på den øde vej lidt til venstre for garageporten, Jef kommer fra billedets dybde og drejer ind af porten til venstre i billedet. Derefter klippes beretningen om arbejdet med nummerplader, udlevering af revolver og Jefs betaling fuldstændig lakonisk og uden udveksling af et eneste ord. Kameraet kan derefter fra en position lidt til højre for garagen vise, at Jef bakker ud, og i en panorering følge bilen forsvinde, hvor den kom fra.

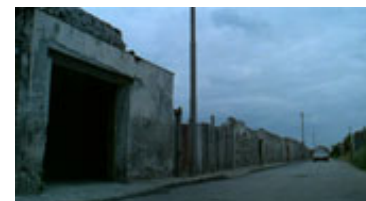


Fig.8.

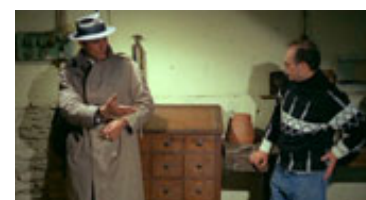


Fig.9.

Først efter 10 minutter får vi – med det første ord, der overhovedet siges i filmen - at vide, hvad vores hovedperson hedder; Jane Lagrange, kvinden han opsøger, spørger ud gennem døren: "Jef?". Eftersom hun venter en vis hr. Wiener kl. 02..00, skal hun sige, at Jef var hos hende fra 7.15 til 01.45. Derefter sørger han for, at hans pokervenner dækker for ham derudover. Efter jobbet kører Jef til ejendommen, hvor hun bor, venter i indgangspartiet, til Wiener kommer, og forlader huset, da denne går ind. Han er blevet set, og selv om Wiener måske tror, han skader Jef ved at fortælle politiet om dette "møde", giver han ham netop et alibi. Jefs planlægning er perfekt.



Fig.10.

Mord

Mordet på natklubbejer er ligeledes en demonstration af den både minimalistiske og effektivt fortællende visuelle stil; denne gang med en speciel pointe, der bidrager til den mytologiserende opskrivning af Jef-figuren. Ankomsten viser hans rutinerede metodik. Citroenen bliver parkeret strategisk i nærheden af klubindgangen, men ikke for åbenlyst. Motoren får lov til at gå i tomgang, klar til hurtig afgang. Han sørger for gennem sidegange og uden at passere for mange personer at komme frem til ejerens kontor.



Fig.11.

Med de hvide handsker på og revolveren ikke i hånden, men i frakkelommen træder han ind og frem mod skrivebordet. Natklubber: "Qui êtes vous?/Hvem er De?" Jef: "Aucune importance/Det har ingen betydning." Natklubber: "Que voulez vous?/Hvad vil De?" Jef: "Vous tuer/Slå dem ihjel." De to første replikker siger de i en totalindstilling (fig.12), de to sidste i halvnære af først ejeren, så Jef (fig.13-14). Ingen af dem gør altså indtil da mine til at foretage sig noget. Men i fjerde indstilling (fig.15), som svarer til nr. 2 (fig.13), rækker han ned i en skrivebordsskuffe efter en revolver, som han retter mod Jef. Men – i stedet for lyden af skud fra den, klippes der til et nærbillede af Jefs behandskede hånd med revolveren pegende mod natklubbejer (fig. 16). I samme sekund lyder déns skud og krudtrøgen breder sig omkring hans hånd. Midt i hans andet skud klippes der til total, som også viser tredje skud (fig.17).

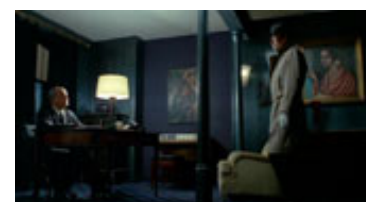


Fig.12.

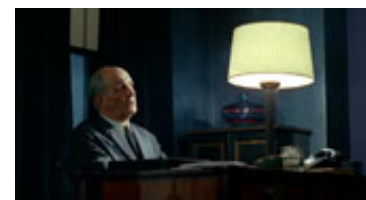


Fig.13.

Melville stiliserer den visuelle iscenesættelse ligeså lakonisk og stringent, som Jef arbejder og går cool igennem dette moderne, kyniske romantiske krimi-univers. Fra skud, larm og mord klippes der direkte til gangen udenfor, hvor *matiné-jazzen* strømmer inde fra klubben, mens pianistinden er på vej til pause og overrasker Jef på vej fra udført job. Genretrækkene er rendyrket til nøgtern, næsten geometrisk rensket koreografi, inklusiv de få, men fatale fejlvisninger og uheld, der dukker op i den mest perfekte planlægning.

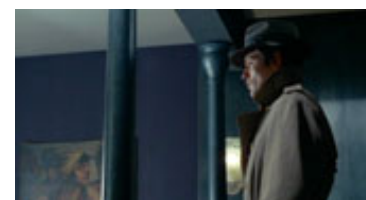


Fig.14.

Paris og Gangbroen

Et af de elementer, der effektivt kæder de amerikansk udviklede genretræk sammen med Melvilles umiskendeligt franske ståsted, er hans brug af byen Paris. I flere sekvenser bliver det virtuost vist, hvordan Jef kan lege kispus med den politistyrke, han godt ved prøver at skygge ham. Han kender åbenbart såvel gader, gyder, metrolinier og stationer som bygningskomplekser, deres gangsystemer, ind- og udgange til mindste detalje. Han har prøvet disse flugtruter så mange gange før, og han virker helt rolig i sin tro på at slippe fra forfølgerne. Ellers kunne politiet vel heller ikke sige, at de intet som helst har på ham, da de tager ham med på stationen.

Et meget smukt eksempel på anvendelsen af dette byrum som fortællemaskine er optakten til og selve mødet, hvor Jef efter natklubjobbet skal afregne med sine arbejdsgivere. Først ryster han betjentene af sig i metrolabyrinten, mens de febrilsk kommunikerer om hans bevægelser over telefon - samtidig med, at Melville viser ham på vej ned i undergrunden på baggrund af en reklamefotostat med en gigantisk telefonsnakkende mand! (fig.18). I geografiske bevægelser op ad trapper, ned gennem tunneller, hen ad gange, ud og ind af døre, og i såvel billedkompositioner, brug af lys og skygge, som kamera- og personbevægelse både ad vandrette, lodrette og dybdegående linier udvikler Melville sin visuelle fortælling til en stor tredimensional filmkoreografi.

Da Jef derpå når til det aftalte mødested, viser det sig at være netop på en station med en gangbro over et stort jernbaneterræn. Det giver dels mulighed for en dramatisk leg med lyd, når larmen fra togstammer og lokomotiver, deres bremses, accelerationer kan monteres sammen med den visuelle iscenesættelse. Den smalle gangbro med det lange gitterrækværk bliver på lærredet til meget flotte perspektiver og symmetrier. Desuden ligner det en frygtelig mulighed for at forvandle sig til en fælde uden mange flugtmuligheder. Fra dette rum falder det helt naturligt at udvikle indstillingernes kompositioner til symmetriske billeder af de to personer og deres konfrontation (fig.19-22). Det er et klassisk gangstermøde, der lægger sig helt tæt op ad westerngenrens prototypiske *show down*. Melvilles billedkompositoriske og nærmest grafiske sans for visuel fortælling giver ikke Hitchcock meget efter, hvis man f. eks. skulle komme til at tænke på en scene som Cary Grant-figuren alene på den øde vej midt i majsmarkerne i *North by Northwest* (1959).

Skyd pianistinden

Straks efter mordet på bagmanden kører Jef i "sin" Citroën DS til natklubben. Før han stiger ud, checker han magasinet i revolveren; i nærbillede ser man, at alle kamre er fyldt. Men denne gang stopper han motoren; ingen tomgang klar til 1. gear og hurtig afgang her. Er vi på vej til det sidste opgør eller hvad? I modsætning til første gang i natklubben beholder han ikke "ikon-hatten" på, men afleverer den til garderobedamen, som også så ham sidst, men ikke kunne identificere ham over for politiet. Inde ved baren ser bartenderen, der ved en masse, fordi han er med i forbyrdergruppen, temmelig urolig til, da Jef tager sine hvide handsker på. Jef rejser sig og går over til pianistinden. Skurkene har måske prøvet at snyde ham til at tro, hun ville sladre om ham til politiet og derfor hyret ham til at skyde hende, alt imens de har tippet politiet om, at han ville komme for at udføre dette job i klubben? Så kunne de være på plads og redde hende, samtidig med at de kan arrestere Jef eller plaffe ham ned. Hun lader i hvert fald til at være informeret, da hun jo siger til ham: "Ne reste pas là/Bliv ikke her." Og da han retter revolveren mod hende: "Pourquoi, Jef?/Hvorfor, Jef?" Jef: "On m'a payé pour ça/Jeg er blevet betalt for det."

Men da skuddene falder, er det ikke Jef's, men politiets. Han stivner og styrter om med indtil flere kugler i kroppen. Et par betjente siger til pianistinden, at det var på et hængende hår, og at hvis det ikke havde været for dem, var det hende der var død. Men deres chef siger nej, for han kan vise dem, at Jef's revolver var tom. Alt efter om man er enig i min udlægning af, hvad det er for et sidste job, bagmændene har prøvet at prakke Jef på, kan man tolke hans eventuelle motiver for bevidst at gå ind i kugleregnet. Under alle omstændigheder har Melville leveret en opdatering og nytolkning af genrekonvention og myte. *Le samourai* er den fuldstændig gennemlyste og til benet



Fig.15.



Fig.16.



Fig.17.



Fig.18.



Fig.19.



Fig.20.



Fig.21.



Fig.22.

rensede udgave af en dobbeltmyte. Han er dels kombinationen af den ensomme fribytter, kriger og professionelle hævner, dels retfærdighedens forkæmper. Med en slægt, der går tilbage både til den japanske samurai og den ensomme westernhelt. Figurer, der alle samtidig har en kærlighedslængsel, til opbyggelig opfyldelse eller tragisk afkald. Ud over de generelle referencer kan man også pege på et helt lille konkret stamtræ af film og instruktører omkring disse ideer og figurer. Jim Jarmusch har dedikeret sin samuraifilm *Ghost Dog* (1999) til blandt andre Jean-Pierre Melville og Akira Kurosawa. En af de mere rendyrkede samurai-udgaver satte Kurosawa på lærredet i 1961, 6 år før Melvilles udgave, med *Yojimbo* (med Toshire Mifune i glansrollen som den snu og virtuost sværdsvingende samurai). Den blev på sin side i 1964 meget direkte forbillede for Sergio Leones *A Fistful of Dollars*, og for et tigerspring i Clint Eastwoods karriere i Mifunes fodspor. Mens en mere manieret, typisk Walter Hill-produktion som *vehicle* for Bruce Willis kom til i 1996 med *Last Man Standing*.

Opløftende misantropi

I interviewet i DVD-udgivelsens medfølgende hæfte, er Melville inde på, at han har villet skildre en utilpassethed hos Jef (ligefrem en form for "mental disorder") og bl.a. derfor har lavet de første minutter, som jeg har beskrevet dem. Man kunne dog også løfte perspektivet lidt fra denne binding til Jef som et særtilfælde og sætte forvaltningen af genrekonventionen ind i et socialt samtidsperspektiv omkring år 2000, plus minus et par årtier eller tre; sådan som man netop ofte med fordel kan gøre det med kunstnerisk eksperimenterende mytevarianter. Et bud kunne være at se filmen som en tolkning eller bearbejdning af moderne disharmoni – en uro i kroppen - uden på den ene side at gemme ubehaget bort, og på den anden side afbalancere det ved at holde moral og kærlighedens mulighed frem for fjæset af gustent overlæg. (Skjulte dagsordener som man, også aktuelt i dagens Danmark, kun alt for ofte møder det i tvetunget tale fra økonomiske, religiøse og politiske magthaveres). Når der pludselig i det sort misantropiske univers dukker en afgørende stump menneskelighed op, kan selv sådan en verden vel løfte sit publikum. Og Jef fik jo den onde bagmand.

Konkretion, myte, eftertanke

Le Samourai er en af disse film, hvor man blot kan sætte sig og se og høre efter, følge, hvordan Melville med fuld kontrol har gjort sine valg indstilling for indstilling, fuglepip for fuglepip, klip for klip, kamerabevægelse efter kamerabevægelse, blik efter blik hos Delon & co. – og kreeret film ind til benet. Det er en film, der naturligvis fortæller sin historie og alligevel på nærmest asketisk vis renser filmsproglige og genremæssige konventioner for overflødig fedt, så den ligeså vel kan siges at møde publikum som et pletfrit og formfuldendt digt. En oplevelse til revitalisering øjeblik for øjeblik af éns medieopmærksomhed og tilskyndelse til efterfølgende refleksion. Når man har set Melvilles *Samurai*, kan man tænke sit om dens fremstilling af billeder på isolation og fremmedgørelse, som det gælder selv for vore mytologiers skikkelser som idealer og modideal og for en mulig hævndelse af moral og nærmest paradoksal kærlighed. Mens man sidder foran lærredet eller skærmen drejer det sig om at se og høre nøje efter, så kan sanseoplevelsen, det æstetiske indtryk, sætte tanker i gang. Billedet er allerede historien.

Ud over den konsekvente traditions- og selvbevidsthed, den mediemæssige og æstetiske konsekvens og den præcise opdatering af en social og eksistentiel samtidskontekst – som alt sammen kunne og kan tale til et selvreflekterende, kulturelt og underholdningsmæssigt nysgerrigt publikum, som også vil se sine mytologiske rødder nyformuleret – så er *Le Samourai* i hvert eneste gensyn også en ren og skær utolkelig filmisk nydelse.

Faktaboks

Le Samouraï. Jean-Pierre Melville 1967. 105 min., engelske undertekster.

Ekstramateriale:

Interview:

Med Melville og skuespillerne Alain Delon, Nathalie Delon, Cathy Rosier, Francois Périer. I alt 24 min., bragt i fransk tv mellem 1967 og 1982.

Med to forfattere. Rui Nogueira ("Melville on Melville") og Ginette Vincendeau ("Jean-Pierre Melville: An American in Paris").

Hæfte: Artikler af David Thomson og John Woo. Interview med Melville om *Le Samouraï*. Ikke tekster af stort omfang, men med gode pointer.

Trailer.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

« [forrige side](#) | [næste side](#) »

16:9, februar 2006, 4. årgang, nummer 15

10