Litteraturvetenskapliga
institutionen
Lunds Universitet
LIV 104, VT 1995
Handledare: Erik Hedling

Orson Welles:
en kung utan krona

Magnus Widman

Preliminär Disposition

1:1 Inledning 1
1:2 Syfte, metod och material 3

2:1 Bakgrund 6
2:2Teater 6
2:3 ...och radio 7

3:1 Hollywood 11
3:2 Fabriken 11
3:3 Orson of the Movies 15
3:4 Staben 17
3:5 Begynnande problem 23
3:6 Kris 25
3:7 Prolog - RKO 28

4:1 Förändrade förutsättningar - ny estetik 29

5:1 Europa och Othello 31
5:2 Mr Arkadin - tillkommst 31
5:3 Film produktion: inte som RKO 33
5:4 Ensam med visionen 35
5:5 Innehållsreferat 43
5:6 Confidential Report - Mr Arkadin 44
5:7 Boken och filmerna 53
5: En jämförelse med andra filmer 55

6.1 Hollywood - slight return 61

7.1 Sammanfattning och diskussion 61

8 Källförteckning

1.1 Inledning

> *On December 25th an airplane was sighted of the coast of Barcelona - it was flying empty. The investigation of this case reached into the highest circles and the scandal was very nearly responsible for the fall of at least one European government. This motion-picture is a fictionalized reconstruction of the events leading up to the appearance last Christmas morning of the empty plane.*

Så inleder berättaren (Orson Welles) filmen *Confidential Report (1955*), en av de filmer som denna uppsats kommer att behandla. Den 25 december 1954 förlorade Welles kontrollen över filmen. Precis som för en av kungarna i Shakespeares tragedier slutade detta drama för Welles med bedrägeri, utfrysning och undergång. Producenten Louis Dolivet hade tröttnat på att vänta ut Welles långsamma klippning av filmens olika tagningar och en redigerare utifrån kallades in för att snabbt få filmen i säljbart skick. Drygt tre månader senare, i mars 1955, hade filmen premiär i Madrid som *Mr.. Arkadin*. Den 11 augusti var det officiell världspremiär i London med ny titel - *Confidential Report*. Filmen visade sig innehålla avgörande tekniska brister och utgjordes av en serie löst sammanfogade fragment. Distributören i Europa Warner Bros., som också genomförde namnändringen, ansåg filmen svag och gav den heller ingen distribution i USA. Snart föll den i glömska. Det var först 1961 när ett förhållandevis oförstört exemplar av filmen upptäcktes av filmkritikern och regissören Peter Bogdanovich, som den fick upprättelse. Samma år visades den också som en del i ett stort Welles-retrospektiv som anordnats av Museum of Modern Art. Året efter, 1962, distribuerades den i USA, men nu av Dan Talbot (New Yorker Films). Sammantaget frammanar detta bilden av en krokig väg till publikens medvetande. En studie av *Mr.. Arkadin* blir också en studie i en films tillkomst under ansträngda förhållanden där filmens ekonomiska aspekter krockar med konstnärliga ambitioner.

Welles brokiga karriär omfattade arbete inom flera medier: teater, radio och film. Utöver detta skrev han journalistik, teater- och filmmanus samt böcker. Denna mångsidighet färgade av sig i hans filmer. Hans ovilja att kompromissa fick emellertid i många fall ödesdigra konsekvenser för hans skapande och pekar samtidigt på det paradoxala i ett medium där det konstnärliga uttrycket under ogynnsamma omständigheter står i konflikt med ekonomiska realiteter. Kravet på perfektion gjorde honom ofta till producenternas fiende och hans grandiosa projekt slutade inte sällan i en pärm eller på golvet i ett klipprum. Welles karriär kantades sålunda av ogjorda och halvfärdiga projekt och även mot de filmer som slutfördes finns en hel del att invända. De flesta av dem blev också offer för mer eller mindre omfattande ingrepp. Det mest kända exemplet

är nerklippningen av *The Magnificent Ambersons* (1942). Förseningar i distributionen av Welles filmer, med stora förluster som följd, var närmast ett obligatorium. *The Lady from Shanghai* (1948) släpptes t ex inte för distribution förrän 1948, trots att den var färdig 1946. *It's All True* avslutades överhuvudtaget aldrig. Ovan nämnda exempel utgör endast ett snävt urval. Hur *Mr. Arkadin* hade sett ut om den genomförts enligt Welles intentioner är svårt att säga, åtminstone med de fragment som idag finns tillgängliga. Welles anser själv att *Mr. Arkadin* är det mest flagranta exemplet på hur hans filmer förstörts. Inspelningen av denna film kan även ses som signifikativ för hans karriär i den bemärkelse att den omfattar hela komplexet av motstridigheter mellan vision och produktion.

Welles har traditionellt haft en grupp mäktiga försvarare samlade kring filmtidskriften *Cahiers du Cinéma* : André Bazin, Eric Rohmer, Francois Truffaut, Jean Luc Godard, Jacques Rivette m fl. Att han blev så populär hos dessa kritiker har sin förklaring i auteurkritikens framhävande av regissörer med ett unikt bildspråk. Den egna stilen var normgivande för dessa kritikers bedömning av kvalitén. I André Astrucs artikel 1948 "Ett nytt avantgardes födelse: Kameran som penna" redogjordes för de nya krav som skulle ställas på en regissör. I stort sätt handlade värderingsgrunderna om att bildspråket skulle vara individualiserat. En regissörs bildspråk skulle sålunda vara urskiljbart precis som en författares stil. Welles ansågs uppfylla dessa krav. Astruc jämförde honom med Faulkner när han skrev: "*Kan man tänka sig en roman av Faulkner skriven av någon annan än Faulkner? Och skulle man kunna tänka sig Citizen Kane i någon annan form än den som Orson Welles har givit den?*"[1] Auteurkritiken var emellertid inte helt oproblematisk eftersom den fordrade att auteurerna befriat sig från det historiska beroendet till litteraturen och teatern. Detta stämmer inte in på Welles som stod i ett klart beroendeförhållande till framför allt teatern. Auteurkritikens krav på att filmen skulle vara filmisk förklarar dock att senare produktioner som kritiserades hårt i andra länder fann trogna försvarare i Frankrike. Han blev med tiden mer upptagen med filmens formspråk. En annan - om än hypotetisk - förklaring till att de franska kritikerna var så förtjusta i Welles filmer kan ha sin grund i hans desperata försök att göra filmer med obefintlig budget samtidigt som han envist vägrade att kompromissa. Bilden av konstnären som offrat sig på kulturens altare präglar mycket av det som skrivits om Welles. Detta synsätt skulle också komma att bli normgivande för de franska Nouvelle Vague-regissörerna.

I USA har det alltid tyckts som om belackarna varit talrikare. Ofta talar man om honom som en regissör som gjort en enda film - *Citizen Kane*. Oförsonligheten med hans oförmåga att avsluta sina filmer har varit stark. Man har inte kunnat,

[1]Nordhammar, D.: "Bildspråkets betydelse - Ett bidrag till filmhistoria", 1976, s 102-105

eller velat, göra kopplingar till Hollywoodsystemets inbyggda begränsningar och istället lagt hela skulden på Welles som individ. Filmindustrin i Frankrike var mer regissörsstyrd än den i USA där producentens roll var mer dominerande vilket kan vara en anledning till de år som Welles tillbringade i exil. Trots denna svårighet att anpassa sig till Hollywoodsystemet visade det sig som regel att Welles behövde just den amerikanska studioapparaten för att kunna genomföra sina projekt, vilket blir uppenbart i filmer där iscensättningen dras ner av undermålig teknik. Troligtvis hade han gjort samtliga filmer i Hollywood om han fått bestämma själv. Men inte ens Welles kunde sitta på två stolar samtidigt. I valet mellan god produktionsekonomi och konstnärlig frihet valde han det senare.

1.2 Syfte, metod och material

Med flera olika exempel ur Welles produktion som underlag vill jag redogöra för motsättningen mellan visionen hos konstnären Welles och produktionstekniska och ekonomiska förutsättningar. Syftet är att kunna beskriva och förklara anledningen till förändringen i Welles estetik från debutfilmen *Citizen Kane* (1941) till hans återkomst till USA med *Touch of Evil (1958*) efter en lång europeisk vistelse. Jag skall särskilt behandla uppkomsten av filmen *Mr.. Arkadin*; vad som påverkat dess utseende och innehåll. Jag kommer sålunda in på filmens kollaborativa aspekter och dess betydelse för filmens slutgiltiga utseende. Detta leder naturligt in på en jämförelse mellan några av de produktioner Welles varit involverad i. Min avsikt är emellertid inte att gå på djupet, utan att fastställa en slags förändring över tiden och vad som styrt den. Valet att göra en närmare analys av *Mr.. Arkadin grundar* sig i att det är den sista film Welles regisserar i Europa innan han återvänder till Hollywood. Filmen fungerar sålunda som ett slags avslutning på en speciell fas i hans karriär. Vidare är den baserad på ett originalmanus av Welles själv, det första efter *Citizen Kane*, något som ytterligare bidrar till filmens analyspotential.

I studiet av Welles filmer skall jag försöka belysa dem i ljuset av hans bakgrund både som privatperson och konstnär. Hans engagemang inom teater och radio under 30-talet hade stort inflytande på utformningen av hans filmer. Den privata sidan av honom är intressant eftersom hans filmer ofta är självbespeglande. När den påverkar filmens tematik tar jag upp det.

En jämförelse mellan några olika filminspelningar kan ge information om hur hans arbetsmetod förändrades med skiftande betingelser. Vad innebär det för en regissör som Welles att arbeta för en producent som Louis Dolivet vars enda avtryck i filmhistorien är att han producerade *Mr. Arkadin*, istället för att arbeta

vid RKO som under inspelningen av *Citizen Kane* - konstnärligt, organisatoriskt, ekonomiskt, tekniskt etc?

Jag kommer sålunda inte att behandla filmerna som fristående estetiska enheter utan verk vars utseende influerats av en rad externa faktorer. Man skulle kunna se det som ett avsteg från en auteurteoretisk analys, men ändå inte helt och hållet. Auteurteorins benägenhet att glamourisera de regissörer vilka vunnit teoretikernas bifall och som blivit en del av deras Pantheon är för godtycklig. De estetiska greppen och individualiteten attribueras ensidigt auteurens visionära förmåga och genialitet. De filmer som blev klassade som kanoniserande mästerverk var ofta marginaliserade när de producerades och med tiden har en falsk historieskrivning ägt rum som konsekvens av kritikerns benägenhet att studera det avvikande istället för det konventionella. Historien blir också svår att tyda eftersom historiska fakta underordnas en estetisk analys där verket befriats från sitt sammanhang. Om auteurteorin utgör en ytterlighet avser jag att balansera den genom att samtidigt redogöra för och försöka kartlägga verkens autentiska tillkomstsituation. Faktorer såsom produktionsteknik, ekonomi och organisation kommer därför att behandlas i texten. Därför följer också ett avsnitt som berör vilket Hollywood Welles möttes av och fördjupningsavsnitt i viktiga specialdiscipliner såsom foto, ljussättning och musik.

Att studera de källor som behandlar Welles och hans verk är krångligt till följd av de motstridiga uppgifter som florerar. Mytbildningen kring Welles har lett till många osakligheter både med positiva och negativa förtecken. Det finns mycket skrivet om honom vilket uppfordrar till kritisk gallring. Den övervägande volymen av texter gällande Welles berör inte helt förvånande hans stora filmer: *Citizen Kane, The Magnificent Ambersons, The Lady from Shanghai, Othello och Touch of Evil*. Materialet kring filmen *Mr.. Arkadin* är emellertid mycket knapphändigt, något som utgjort en inspirerande motvikt till mångfalden av artiklar som berör t ex *Citizen Kane*.

Valet av litteratur återspeglar min avsikt att behandla såväl de estetiska som de mer externa faktorerna, berörda ovan. I den äldre traditionen finns André Bazins *Orson Welles: A Critical Analysis* är som den tidigaste studien av Welles som auteur. Majoriteten av de böcker och artiklar som är skrivna om Welles växer ur denna tradition. Till dessa kan räknas Joseph McBrides *Orson Welles*, Peter Cowies *A Ribbon of Dreams*, Maurice Bessys *Orson Welles - An investigation into his films and philosophy* och James Naremores *The Magic World of Orson Welles*, för att nämna några. Även Peter Bogdanovichs omfångsrika intervju med Welles, *This Is Orson Welles*, skulle kunna införlivas i denna kategori. Som motvikt till denna genre inom filmforskningen använder jag framförallt David Bordwells, Janet Staigers och Kristin Thompsons vars bok *The Classical*

Hollywood Cinema som ger en inblick i Hollywoodsystemets tekniska och ekonomiska sidor. Detsamma gäller för Robert L. Carringers bok *The Making of Citizen Kane som* i en fallstudie redogör för omständigheter kring filmens tillkomst utan konstnärliga värderingar och med tyngdpunkten förlagd på tekniska och historiska omständigheter som samverkat. Carringer behandlar utöver detta också filmens kollaborativa aspekter, vilket får ses som kärnan i hans resonemang kring filmproduktion. I detta sammanhang bör också Robert C. Allens och Douglas Gomerys *Film History - Theory and Practice* nämnas. Allens och Gomerys bok utgör en kritik av äldre filmforskning med auteurteoretisk inriktning och erbjuder en serie förslag på alternativa forskningsoMr.åden med inriktning på estetik, teknik, ekonomi och sociologi. Den rent tekniskt inriktade litteraturen vid sidan av *The Classical Hollywood Cinema* och *The Making of Citizen Kane får* sägas vara Graham Bruces föredömliga arbete om filmmusik - *Bernard Herrmann: Film, Music and Narrative*. En viss hjälp har jag också haft av Karel Reisz och Gavin Millars *The Technique of Film Editing*. David Cheshires *The Book of Movie Photography har* genom som tillgänglighet på svenska, *Forums stora bok om smalfilmning*, inneburit att det varit möjligt att översätta komplicerad teknisk terminologi vilket varit nödvändigt främst i samband med min diskussion av fotot i *Citizen Kane*. Jag har försökt att inte använda mig av rent biografisk litteratur men Barbara Leamings auktoriserade biografi *Orson Welles* finns ändå med. Emellertid finns den viktigaste och mest omfångsrika dokumentationen av Welles bakgrund (även om ingen är fullständig pga. utrymmesskäl) i fotnoterna i slutet på *This Is Orson Welles*, sammanställda av redaktören Jonathan Rosenbaum. Utöver litteraturen har jag studerat en rad filmer ur Welles produktion.

2.1 Bakgrund

Orson Welles föddes den 6 maj 1915 i Kenosha, Wisconsin, beläget inte långt från Chicago. Hans far Richard Head Welles var uppfinnare och industriman; hans mor Beatrice Ives Welles, känd pianist.[2] Uppgifterna om hans barndom är skiftande och osäkra. Det framgår dock tydligt att hans föräldrar, övertygade i sin förvissning om att han var ett geni, struntade i att ge honom en formell utbildning under hans första år. Istället delgav hans mor honom sitt intresse för musik och litteratur och fadern honom sitt intresse för resor. Formell utbildning fick han mellan augusti 1926 och våren 1931 då han var inskriven vid Todd School for Young Boys i Woodstock, Illinois. Även under denna förhållandevis korta tid var han engagerad i skolans många teateruppsättningar och arbetade även med regi, dekor, kostymer etc. Hans mor dog när han var 11 år gammal, hans far gick bort efter ytterligare några år, 1930. Endast tre dagar senare på nyårsdagen 1931 blev han satt under förmyndare, en Dr. Maurice Bernstein, vars namn senare kom att figurera i debutfilmen *Citizen Kane*, en av flera indikationer som antyder att filmen handlar om Welles själv.[3]

2.2 Teater

Teater hade Welles spelat oavbrutet under sina ungdomsår med en särskild passion för elisabetansk teater. När han var i tonåren var han fast besluten att bli skådespelare. Den 13 oktober 1931 gjorde han sin professionella debut på Gate Theatre i Dublin som Hertig Alexander av Wurtenburg i *Jew Süss* (Leon Feuchtwanger).[4] Han var brådmogen och spelade trots sin ringa ålder (16 år) en äldre man. Senare kopplade han detta faktum till sin uppväxt, då han redan som mycket ung deltog i sin mors konstnärssalonger. Han sa att han förväntades bete sig som en vuxen. På dessa soaréer uppträdde han och framförde stycken ur pjäser, läste poesi eller spelade piano. Mycket av tematiken i debutfilmen *Citizen Kane* handlar om att återerövra den förlorade barndomen.

Drygt två år senare var Welles tillbaka i New York. Han hade gjort succé på Irland, men ett misslyckat försök att få arbetstillstånd i England ledde honom istället tillbaka till USA. Den amerikanska teaterscenen visade sig dock vara svår att ta sig in på och under den följande perioden deltog han endast i några få uppsättningar. En intressant parentes är en uppsättning av *Twelfth Night (*Shakespeare) som Welles regisserade i maj 1933. Han erbjöds då att för första gången stifta bekantskap med filmmediet. Hans dramalärare vid Todd School, Roger Hill, lånade ut en stumfilmskamera till honom med vilken han filmade

[2]Bazin, A.: "Orson Welles - A Critical View", 1978, s 26-27
[3]Welles, O., Bogdanovich, P.: "This Is Orson Welles", 1995, s 326-328
[4]Bazin, A.: a.a. s 40

större delen av generalrepetitionen, vissa delar även i färg.[5] Detta är mig veterligen det tidigaste beviset på att Welles kommit i kontakt med film innan han skrev på för RKO. Året efter regisserade han tillsammans med William Vance *The Hearts of Age (1934*), en 4 min kortfilm, officiellt känd som det tidigaste han gjort. Denna 16 mm film visar influenser från tysk expressionism, något som Welles senare bekräftat. Han framhöll dock att det framför allt var den tyska teatern som imponerade på honom.[6] Den första längre filmen han gjorde var den 40 min långa *Too Much Johnson (1938*). Filmen var avsedd som förfilm och mellanspel i en uppsättning av William Gillettes komedi med samma namn och var uppdelad i en förfilm på 20 min och två kortare 10 min filmer som inledde andra och tredje akten.[7] Welles sista film under denna period var ytterligare en förfilm avsedd för hans vaudevilleshow *The Green Goddess* (1939). Dessa modesta arbeten visar att filmen under denna period intresserade honom, men tills vidare förblev underordnad hans passion för teater.

I slutet av 1933 fick han sitt första större engagemang. Han kontaktades av Cathrine Cornell som anlitade honom i sina uppsättningar av *The Barrets of Wimpole Street (*Rudolf Besier), *Candida* (George Bernard Shaw) och senare även *Julius Caesar* (Shakespeare).[8] Det var under denna period han skrev handledningar till hur man sätter upp Shakespeare med redigerade pjäser och förslag till scenlösningar. Böckerna gick under samlingsnamnet *Everybody's Shakespeare* och var ett samarbete mellan Welles och Hill, dramaläraren vid Todd.

2.3...och radio

År 1934 anställdes Welles av CBS. Programmet *The American School of the Air* var egentligen ett undervisningsprogram, men innehöll också dramatiseringar av historiska skeenden och litterära verk. Året efter mötte han Bernard Herrmann som var kompositör och dirigent vid CBS:s *Columbia Workshop*.[9] Det var också vid denna tid som Welles arbetade på *The March of Time*, en journalfilmserie som skapats av NBC och som han senare skulle parodiera i *Citizen Kane*.

År 1935 är ett nyckelår i ytterligare ett hänseende. Han inledde då samarbetet med John Houseman. Houseman som hade sett Welles i Cornells uppsättning av *Julius Caesar förestod* en av tidens federalt ägda teatrar -The Federal Theatre

[5]Welles, O., Bogdanovich P.: a.a. s 330
[6]McBride, J.: "Orson Welles", 1972, s 26
[7]Katz, E.: "The International Film Encyclopedia", 1982
[8]Bazin, A..: a.a. s 42
[9]Welles, O., Bogdanovich P.: a.a. s 332

Project. Projektet var ett av Franklin D. Roosevelts sätt att bekämpa arbetslösheten inom teatervärlden. Depressionen som följde Wall Street-kraschen drabbade USA hårt och 1935 instiftades WPA: Work Progress Administration. Det federala teaterprojektet var underordnat denna organisation. Projektet gav arbete till över 10 000 personer i över 40 stater och över 1 000 uppsättningar producerades under denna period.[10] En av de teatergrupper som existerade tack vare denna politik var just Housemans *Phoenix Theatre Group*. Welles och Housemans första gemensamma projekt blev *Panic* (Archibald MacLeish), som just behandlade den aktuella Wall Street-kraschen. En av de positiva effekterna med den federala teatern var att den tilläts vara mer experimentell än under normala tider då producenternas budgetuppföljning antagligen hade satt stopp för många projekt. Praktiskt taget alla teateruppsättningar Welles deltog i de närmaste två åren ingick i det federala teaterprojektet. Den mest minnesvärda är kanske en uppsättning av *Macbeth* utspelad på Haiti med svarta skådespelare, vilket var ovanligt vid denna tid men möjligt tack vare den federala teatern. Även Welles uppsättning av *Dr Faustus (Christopher* Marlowe) gjorde starkt intryck.[11] En skillnad från tidigare var att nu regisserade Welles själv och skrev egna adaptioner.

Åren 1935 -1937 fördjupades samarbetet med Houseman som under denna period tyckts innehaft rollen av en kreativ producent. Vid sidan av manusskrivandet hade han producentens administrativa och ekonomiska ansvar. Samarbetet befästes genom bildandet av *The Mercury Theatre*, ett resultat av WPA:s beslut att ta bort *The Cradle Will Rock* (Marc Blitzstein) från scen.[12] Denna radikala arbetaropera sattes senare upp av *The Mercury Theatre*. Gruppens första projekt var emellertid en modern uppsättning av Shakespeares *Julius Caesar* som behandlade den då gryende nationalsocialismen i Tyskland.

Året efter 1938 startade gruppen den radioshow på CBS som kom att bli vägen till Hollywood för Welles, Houseman och flera av dess medlemmar - *The Mercury Theatre on the Air*. De skådespelare som förknippas med gruppen var nu införlivade däri och Herrmann knöts till produktionerna. *The Mercury Theatre on the Air* gjorde adaptioner av klassiska romaner och pjäser, vanligvis efter manus av Welles och Houseman. Även andra bidrog, som Howard Koch, mest känd för sitt manus till *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Det är förvånande med vilken hastighet dessa adaptioner repeterades in. Som regel satte man upp en ny pjäs i veckan. Parallellt gav *The Mercury Theatre* teaterföreställningar på scen.

[10]Brockett, O. G.: "History of the Theatre", 1987, s 631
[11] Welles, O., Bogdanovich, P.: a.a. 333-336
[12]Brockett, O. G.: a. a. s 631

Welles inflytande över utvecklingen inom radion är inte mindre uppseendeväckande än den inom filmen. Det är framförallt en föreställning som man brukar hålla fram - *The Mercury Theatre on the Airs* föreställning av H.G. Wells *The War of the Worlds.* Tillkomsten är intressant och förtjänar en närmare analys. *The Mercury Theatre on the Air* dramatiserade traditionellt *klassiska* verk men hade aldrig tidigare tagit sig an en sciencefiction-roman. På planeringsstadiet valde man mellan Lost *World* (Arthur Conan Doyle) och *The Purple Cloud (Matthew* Phipps Shiel)*, men* föll till slut för H. G. Wells roman. Koch som skrev manuset tyckte materialet var så dåligt att han fann det meningslöst att fullfölja dramatiseringen. Han hotade att hoppa av hela produktionen med motiveringen att boken helt enkelt utgjorde ett för tråkigt underlag till en radioadaption.[13] Welles beslutade då att göra adaptionen mer trovärdig genom att utforma den som ett nyhetsreportage. Senare lades även en fingerad direktsändning av dansmusik till, uppförd av Ramon Raquello and his Orchestra live från Plaza Hotell.[15] På så sätt påbörjade man sändningen med ett fingerat musikprogram som sedan avbröts av nyhetsreportage, baserade på boken. Genom att ändra platsen för invasionen till New Jersey förlade Welles handlingen till dagens USA.

Det kollaborativa manusförfarandet mellan Koch och Welles har vissa beröringspunkter med det som Welles senare utvecklade i Hollywood tillsammans med Herman J. Mankiewicz under inspelningen av *Citizen Kane*. Manuset till *Citizen Kane skapade* ett upphovsmannarättsligt problem som skulle förfölja Welles till hans död. En liknande konflikt kunde ha uppstått under inspelningen av *The War of the Worlds,* eftersom Welles gjorde stora förändringar i Kochs manuskript (framförallt i berättarstrukturen). I *The War of the Worlds* står dock Koch som enda manusförfattare. Skillnaden får sägas vara att fackföreningarna i Hollywood vid tiden för inspelningen av *Citizen Kane* hade börjat att agera i upphovsrättsliga frågor. Inom radion 1938 var situationen en annan.

Förändringen i pjäsens uppläggning gjordes dagen före sändning så när den väl ägde rum, den 30 oktober 1938, var förväntningarna låga. Vad som sedan hände var omöjligt att förutse. Under programmets inledning var det inte många som lyssnade. Den då populäraste radioshowen i USA, *Chase and Sandborn* (ledd av buktalaren Edgar Bergen med dockan Charlie McCarthy), gick parallellt på en annan kanal. [14] Vid åttatiden slutade Chase *and Sandborn* och många radiolyssnare valde då att slå över till Welles program. Lyssnarna hade då missat påannonseringen och kom mitt in i händelseutvecklingen. Effekten av att kastas in i händelsernas centrum kombinerat med programmets kraftigt

[13]Bazin, A.: a.a. s 16 - 17

[14]Leaming, B.: "Orson Welles", 1985, s 159

segmenterade berättarstruktur bidrog till att skapa en verklighetsprägel och fick människor att tro att ”något var på gång”. Nu är denna händelse mytologiserad och historieskrivningen uppvisar utomordentliga gissningar. Lyssnarsiffrorna denna kväll var dock kring nio miljoner, vilket i praktiken innebar att en stor del av aktiviteten i New York-oMr.ådet måste ha stannat av under den period sändningen pågick. Detta vet man pga. den undersökning som blev resultatet av ett rättsligt efterspel från vilket Welles klarade sig endast tack vare ett kontrakt som befriade honom från ansvar.

Sändningen av *The War of the Worlds* förvandlade Welles från en begåvad artist till något intressant i Hollywoods ögon. Truffaut skrev vid ett tillfälle att det som skiljer Welles från andra regissörer är att han var den första celebriteten som skrev ett kontrakt med ett större bolag. I det förflutna hade artister som Chaplin arbetat sig fram från en undanskymd position in i rampljuset.[15] Welles tycks ha börjat sin bana med närmast absurt förmånliga förutsättningar. Men med dessa kom också kraven, förväntningarna och viktigast av allt - avundsjukan.

[15]Bazin, A.: a.a. s 2-3

3.1 Hollywood

Det var RKO som kom att bli Welles nya arbetsgivare. I sitt kontrakt med RKO förband sig Welles att framställa en film om året mot en betalning på 150 000 dollar, utbetalt i förskott. Vidare var han berättigad till 25 % på intäkterna.[16] Det är dock inte de ekonomiska förmånerna som förvånat eftervärlden utan den fullständiga konstnärliga kontroll som kontraktet gav honom. Han hade rätt att fritt välja sina medarbetare, vilket i praktiken innebar att han förhandlade in hela *The Mercury Theatre* i kontraktet. Dessa exceptionella arrangemang var en nagel i ögat på de som arbetade i filmstaden. Hur förklarar man att en så ung man, vid den här tiden var han 25 år, utan någon som helst erfarenhet från filmarbete får ett kontrakt där han ensam står som producent, regissör, manusförfattare och utöver detta ger sig själv en huvudroll? Man måste söka efter orsaken, inte i hans kvalifikationer, utan snarare i det faktum att han var en känd person, en stjärna vid teatern och radion. Welles hade råd att inte skriva på, vilket skapade ett förhandlingsmässigt överläge. Man kan också spekulera i om den i förhandlingarna nytillsatta chefen George J. Schaefer hade satts under press från RKO:s styrelse (front - office) som var förlagd till New York och borde ha upplevt den tumultartade uppmärksamheten kring Welles efter sändningen av *The War of the Worlds.* Förklaringen till kontraktets generösa utformning står sålunda att finna i den massmediala turbulens som radioshowen resulterade i. Men även med detta i åtanke var Welles kontrakt uppseendeväckande. Att man fick mer eller mindre pengar beroende på hur gångbar man ansågs vara, är ett kapitel. Att släppa tyglarna helt och överlämna alla beslut till konstnären var lika främmande då som det är idag.

3.2 Fabriken

Det Hollywood Welles anlände till definierade han själv som: "*This is the biggest electric train set a boy ever had."*[17] Det var det klassiska studiosystemet under dess kanske mest expansiva period. Organisationen på RKO passade dessutom Welles syften väl. För att förstå detta fordras en genomgång av hur filmproduktion vid RKO fungerade vid denna tid.

Majoriteten av produktioner i Hollywood under 30-talet gjordes av producenter som var ansvariga för en hel rad produktioner. Regissörerna sorterade under dessa producenter som vanligtvis hade ansvar för mellan sex och åtta filmer om året, oftast inom en speciell genre såsom westernfilm, musikaler, piratfilm etc. Detta system kallades producer-unit system (producentenhetssystem) och var i

[16]Bazin, A.: a.a. s 51
[17]Fowler, Roy A.: "Citizen Kane: Background and Critique" ur Focus on Citizen Kane av Ronald Gottesman, 1971, s 79

sig en utväxt på ett äldre system i vilket en producent ansvarade för bolagets samtliga produktioner (central producer system).[18] Producenternas koppling till bolaget kunde variera. Under det tidiga 30-talet var de hårt knutna för att sedan bli mer fristående, tills producenten slutligen blev oberoende i förhållande till bolaget. Konsolideringen av filmproducenternas makt under 30-talets början bottnade i ökade inspelningskostnader till följd av bl a ljudfilmens fördyrande teknik.[19] Ett annat viktigt faktum var att detta var en period då Hollywoods studiosystem växte fram, vilket innebar stora kostnadsökningar på alla områden.

Min tes är att Welles inte bara var i fas med tiden när han kom till Hollywood utan att han även hade turen eller skickligheten att låta sig kontrakteras av det bolag som kunde ge honom de bästa konstnärliga fördelarna. Hade Welles kontrakterats av något av de andra bolagen är risken överhängande att han fastnat i en komplicerad beslutshierarki där han haft stora problem att realisera sina idéer. Ett kontrakt som filmproducent hade han inte heller fått på ett annat bolag eftersom det gjort honom huvudansvarig för ett större antal filmproduktioner. I ett sådant hypotetiskt fall hade han blivit kontrakterad som regissör, men förlorat beslutsrätten över filmen. Hans förhoppningar hade då varit i händerna på hur mycket tid hans producent beslutat att lägga ner på produktionen. Praxis i Hollywood var att om en producent, ansvarig för ett flertal filmer, kom i tidsnöd, koncentrerade han sig på de viktigaste och släppte de övriga till regissörerna, för vilka den bristande uppmärksamheten kunde innebära ett slags frihet.[20] Som exempel kan nämnas *Rebecca* (1940) som producenten David O. Selznick lät Alfred Hitchcock regissera utan inblandning eftersom en av Selznicks övriga produktioner var mycket problematisk och kostsam. *Gone With the Wind* (Victor Fleming, 1939) *slukade* helt enkelt för mycket tid. I Hitchcocks film *The Paradine Case* (1947), valde Selznick att delta aktivt, vilket gör att filmen bär spår av hans inblandning. Den gängse metoden vid denna tid var att tvinga regissören att använda extensiva kvantiteter råfilm och filma scener ur flera perspektiv, för att sedan kunna forma filmen vid klippbordet.[21] *The Paradine Case* blev ingen större succé och Hitchcock svarade genom att utforma senare filmer så att de endast gick att klippa efter hans intentioner. Konflikten mellan Hitchcock och Selznick var ett faktum, men mildrades i viss mån av att Hitchcocks filmer var kommersiella framgångar. Exemplet visar en producents negativa reaktion när han inte kan påverka filmen med det för tiden självklara instrumentet - montaget. Welles filmer var stöpta på ett sådant sätt att det inte gick att klippa i dem utan att skada helheten.

---

[18]Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, J.: "The Classical Hollywood Cinema - Film Style & Mode of Production to 1960",1985, passim s 320-329

[19]Cowie, P.: "A Ribbon of Dreams - The Cinema of Orson Welles", 1973, s 20

[20]Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K.: a.a. s 328

[21]Spoto, D.: "Alfred Hitchcock - The Dark Side of Genius",1987, s 225 och 317

Säkerligen hade inblandningen från en producent utgjort en källa till friktion i hans fall. Senare produktioner skulle visa tydliga tecken på detta.

Historien spelade emellertid Welles lägligt i händerna och 1938 tillträdde en ny VD för RKO, den tidigare nämnda Schaefer. Före hans tillträde hade RKO en annan stil på filmerna. Man producerade lågbugetfilmer i den lättare komedigenren och musikaler (Astaire & Rogers). De exklusivare produktionerna producerades genom att RKO hyrde ut sina tjänster till självständiga producenter och sedan köpte filmerna av dessa för distribution.[22] Schaefer ändrade RKO:s produktionspolitik. Han införde ett regissörsstyrt system (director-unit system) där varje film utgjorde en separat självständig produktion över vilken regissören hade full kontroll utan inblandning från producenthåll. Fördelarna med Schaefers system som existerade parallellt med producentenhetssystemet, var att det befrämjade decentralisering.[23] Efter att en produktion godkänts kunde regissören agera fritt. Den tidigare utformningen av RKO hade troligtvis inte heller fungerat för Welles som behövde inskolning av en stab med rutinerade medarbetare. I en filmstudio enligt den klassiska utformningen var de olika disciplinerna såsom ljus, foto, ljud etc, inordnade under samma tak, vilket skapade goda förutsättningar för Welles att orientera sig i hur filmproduktion gick till.

Hur viktigt det är att kartlägga förändringar i RKO:s organisation och placera dem i tiden visas av att Schaefer inte blev långvarig i Hollywood. RKO var som de flesta bolag uppdelat i en affärssida och en kreativ sida. Regissören tillhörde den kreativa medan de olika hantverksdisciplinerna var underordnade affärssidan. Att ständigt behöva gå via affärssidan och motivera sina krav ur ekonomiska perspektiv upplevde Welles som ett problem och kontaktade istället Schaefer direkt.[24] På så sätt utvecklades ett beroendeförhållande mellan Welles och Schaefer. Detta skulle visa sig ödesdigert för Schaefer som investerat mycket av sin prestige i det oprövade kortet. När han inte kunde uppvisa några stora vinster för *Citizen Kane* befann han sig i en ohållbar situation. Inre stridigheter i RKO:s styrelse gjorde att Schaefer utmanövrerades redan 1942. Hans tjänst ersattes av Charles Koerner vars uppgift var att stävja just den typ av avsteg från RKO:s produktionspolitik som Welles sades företräda.[25] Så länge Schaefer var kvar i ledningen, fanns en garant för Welles säkerhet. Utan honom var Welles oförmögen att påverka produktionen och mycket riktigt sammanfaller också Welles fall med Schaefers. Detta medförde en återgång till den produktionspolitik som rådde före 1938.[26] RKO:s nya slogan som

[22]Carringer, R. L.: "The Making of Citizen Kane" , 1985, s 1 - 2
[23]Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K.: a.a. s 328
[24]Carringer, R. L.: a.a. s 2
[25]Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K.: a.a. s 328
[26]Bordwell D., Staiger J., Thompson K.: a.a. s 328

adopterades vid Koerners tillträde säger en del om hur den nya ledningen såg på Welles. Den löd: "Showmanship instead of Genius".[27] Det var nu bara var en tidsfråga innan Welles befann sig ute i kylan. Ironiskt nog blev Koerners första uppgift att klippa ner *The Magnificent Ambersons*.

Mellan 1938-1942 fanns ett kreativt klimat som gagnade Welles. RKO:s speciella utformning vid tidpunkten för Welles intåg skapade naturligtvis inte Welles begåvning, men frågan är om han någonsin fått avsluta en film efter egen smak om organisationen sett annorlunda ut. Klart är att han inte haft samma förutsättningar att leva ut sin talang. Organisationen av Hollywoods studiosystem som beskrivits ovan hade alltså stor betydelse för utseendet på hans tidiga filmer och fick även framöver betydelse för hur Welles karrriär gestaltade sig.

Efter 1940 genomgick studiosystemet en successiv utveckling och andelen filmer av oberoende producenter ökade. I det gamla studiosystemet kunde man kosta på sig att inhysa en särling som Welles, eftersom andra filmer ökade vinsten. I det nya systemet fanns inte denna öppning. Welles sa själv i en intervju: /.../ *the minute the independents got in, I never directed another American picture except by accident* /.../.[28] Varje oberoende producent bevakade sitt revir och ville inte riskera något genom att samarbeta med en svårkontrollerbar regissör som Welles. En annan faktor som påverkade eller påskyndade utvecklingen i Hollywood var kriget.[29] Marknaden halverades i och med andra världskrigets utbrott. Bortsett från den riskabla ekonomiska situation som kriget medförde förändrades innehållet i filmerna. 30-talets ikonografi som inrymde westernfilmer, musikaler och gangsterfilmer blev utdaterad, och ersattes av patriotiska och nationellt uppbyggande filmer i beredskapssyfte. Detta passade Welles illa, vars tidiga filmer snarare var samhällskritiska och problematiserande.

Upplösningen av studiosystemet fullbordades runt 1955 då en ny finansieringsmetod infördes. Istället för att göra ett visst antal filmer varje år bedömde bolaget varje film som en separat finansiell enhet. Detta ledde till produktion av färre och dyrare filmer och skapade ett återväxtproblem som amerikansk film fortfarande har svårt att hantera. Att produktionskostnaderna ökade berodde också på att studion nu inte längre existerade i egentlig bemärkelse. Producenten hyrde in allting utifrån, inklusive lokaler, arbetskraft etc.[30] Under sådana betingelser var det så gott som omöjligt för Welles att få sina filmer finansierade i Hollywood.

---

[27]Bjelfvenstam, B.: "De ofullbordade" ur Film & TV, nr 3-4, 1994, s 56
[28]Cowie, P.: a.a. s 20
[29]ibid.
[30]Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K.: a. a. s 332

Praktiskt taget under resten av sin karriär strävade Welles efter att återskapa den situation som rådde under inspelningen av sina två första filmer där en relativ konstnärlig frihet existerade i symbios med ett kommersiellt intresse. Men eftersom han senare blev stämplad som ekonomiskt oansvarig och hans projekt sågs som vanskliga investeringar, förvandlades hans skapande alltför ofta till en jakt på kapital. I ett föredrag vid Edinburghfestivalen 1953 behandlade Welles nämnda problematik och försökte förklara det paradoxala i en konstform som är beroende av stora mängder kapital. En målare eller en författare, menade han, kan finna ett uttryck med ringa medel, men en filmregissör fordrar kapital. Welles lösning på konflikten mellan avkastning och kreativ självständighet inom filmen var vid detta tillfälle ett slags experimentell lågbudgetfilm; en film någonstans emellan 16 mm avantgardefilm och traditionell kommersiell produktion.[31] Om detta var en beskrivning av hans egen successiva övergång från hög- till lågbudgetproduktioner låter jag vara osagt.

3.3 Orson of the Movies

Skillnaden mellan Welles europeiska filmer från 50-talet och de första i Hollywood måste ses utifrån de skiftande förutsättningar under vilka han arbetade. En närmare studie får bilden av honom som nybörjare att flagna. Jämför man de krav som ställdes på en regissör vid denna tid med Welles kunskaper från sin tidigare karriär inser man ganska snart att han, trots sin brist på erfarenhet från filmproduktion, var ovanligt rikt rustad för uppdraget. Visserligen hade han inte tidigare sysslat med film, men eftersom film är en blandning av olika konstformer, kom hans erfarenhet från skiftande områden väl till pass. Efter sin tid på radion då han skrev adaptioner på romaner och ett flertal pjäser hade han stor erfarenhet av textbearbetning, dvs. manusarbete. Denna rutin hade han även utvecklat vid teatern. Teatern hade vidare gett honom vana att hantera större produktioner, samt att arbeta med skådespelare. Som skådespelare var han redan rutinerad trots sin ringa ålder.

Det fanns dock områden inom vilka Welles var fullständig novis. Till dessa kan räknas den filmteknik som måste fungera för att det överhuvudtaget skall bli en film. Okunnighet om begränsningar kan emellertid utgöra en rik källa till inspiration. *Citizen Kane* kan ses som en film som revolutionerat filmkonsten i sin användning av modern teknik i kombination med nydanande idéer. Welles svagaste punkt tycks ha varit brist på erfarenhet när det gällde bildsidan. Detta kompenserades, som nämnts, av hans tid vid teatern, där han lärt sig att arbeta med bildmässiga aspekter. I *Citizen Kane* finns märkbara influenser från Welles

[31]Cowie, P.: a.a. s 20

förflutna inom teatern. Djupfokustekniken och den sammanhängande tagningen kan ses som en ambition från Welles sida att inte påverka rummets enhet, något som torde förefalla mer naturligt för en teateraktör /regissör. Istället för att klippa sönder scenen i valda bilder koncentrerar sig Welles på aktörernas interaktion i ett sceniskt rum. Detta resulterar i en ökad spänning eftersom fältet mellan aktörerna behålls intakt, utan diskriminerande närbilder som styr betraktarens känsloflöde. Viljan att behålla rummets enhet återspeglas även i montaget. Welles använder generellt montaget som ett instrument att berätta något med, men han försöker samtidigt att dölja de få klipp som finns. Om inte detta går ger han dem en specifik betydelse, t ex estetiskt.

Welles sceniska rum styr också betraktarens perception av dekoren. Rummet blir en tyst aktör i varje scen, i vilken dekoren deltar och kommenterar. Hade klippningen i en film som *Citizen Kane varit* kraftigt segmenterad hade dekoren blivit verkningslös, eftersom det fordras tid för betraktaren att uppfatta både aktörerna och dekoren. Dekoren är konstruerad så att kameran skall kunna röra sig obehindrat i de ofta gigantiska lokalerna, uppförda i djupet likt perspektivgator. Den rörliga kameran leder till färre klipp. Istället för att etablera en ny bild i enlighet med aktörernas rörelser, förflyttar sig kameran till ett nytt bildplan.

Sammantaget påminner detta om ett teaterliknande scenrum där klippning ställs emot mise-en-scène. Formspråket i Welles tidigaste filmer styrs därför inte av klippning. Filmen hittar inte sin form vid klippbordet, utan klippen utgörs snarare av finurligt konstruerade scenövergångar. Aktörerna passas alltid in i bilden när de agerar. Utanför bilden förblir de passiva, vilket får ses som en konsekvens av denna teknik. Welles använder sålunda det negativa bildrummet i mindre utsträckning än samtida regissörer vars montageteknik ledde till att skådespelare utanför bild agerade emot dem som befann sig i bild. Den sparsmakade klippningen i *Citizen Kane* medför dock att filmen förlorar ett effektivt instrument för att åstadkomma dramatiska förändringar i tempo. Detta kompenserar Welles genom att utnyttja andra uttryckssätt. Kravet på skådespelarna ökar samtidigt som dialogens betydelse blir ytterligare accentuerad. Dialogen var enligt Welles det viktigast av allt; allt utgår ifrån dialogen och formar sig efter aktörernas repliker.[32] Betoningen av dialogen förringar inte de visuella förtjänsterna i Welles filmer, men leder till intressanta motsättningar. Det förfaller vara så att en konflikt ständigt pågår mellan filmernas olika beståndsdelar. I vissa filmer hotar bildinnehållet att tynga ner handlingen, genom att bilden överarbetas. Aktörerna blir då endast staffage i en komposition som får karaktären av en tavla. I andra fall som i *Citizen Kane och*

[32]Cobos, J., Rubio, M., Pruneda, J.A.: "Interview with Orson Welles" ur Orson Welles - An investigation into his films and philosophy av Maurice Bessy, 1963, s 111

The Magnificent Ambersons motiveras bildinnehållet av berättelsens innehåll. I *Citizen Kane* korresponderar det kompositionsmässiga överdådet med centralgestaltens försök att kompensera sin inre tomhet med materiella ting.

Det är lätt att förvandla en diskussion om tidens och rummets enhet i *Citizen Kane* till en diskussion om realism. Många kritiker, med Bazin i spetsen, tolkade Welles obrutna tagningar som en strävan efter realism.[33] Idag skulle man nog säga att formen, genom sin stilisering, leder bort från realismen. Genom sina fördrivna perspektiv kännetecknas filmen snarare av en mild form av expressionism. En värld där allting är alltför geometriskt överensstämmande och komponerandet på djupet med flera bildplan avskärmar betraktaren från den realism Bazin talar om. Just omsorgen att fylla varje tomrum med innehåll fick Truffaut att kritisera Citizen *Kane* med motiveringen att bilderna var för bearbetade. Han tyckte att filmen innehöll för mycket trickfilmning, enligt hans uppfattning närmare hälften av filmens scener. Att använda trickfoto för att framhäva realism ansåg han paradoxalt.[34]

Att Welles närde en dröm om att bli målare framgår ofta. Resan till Irland som ledde honom in på teatern var en konstresa. Han såg sig dock själv som en medioker bildkonstnär och lade penslarna på hyllan, om än inte helt och hållet. I sitt arbete inom teatern och sedan filmen hade han stor nytta av att kunna teckna när han skulle förmedla idéer till foto, dekor, kostymeringar etc. Detta förklarar också det flitiga utbyte av idéer som han hade med RKO:s olika avdelningar. Praxis vid denna tid var annars att regissören släppte dessa frågor till respektive avdelning.

Hollywood hade aldrig tidigare haft en regissör med motsvarande erfarenhet av ljud. Inom radion hade Welles redan arbetat med den teknik som också användes inom filmen.[35] Men inom radion var tekniken mer bearbetad pga. avsaknaden av bild. Man var helt enkelt tvungen att berätta allt med ljudet och texten.

3.4 Staben

Brist på erfarenhet av filmfotografering gjorde att Welles ville samarbeta med en veteran. Kameramannen Greg Toland ansågs liksom Welles vara en särling inom sitt område. Hans vilja att experimentera gjorde att han föll utanför den i Hollywood traditionella bilden av kameramannen som hantverkare. Toland hade året före deltagit i inspelningen av *The Long Voyage Home* (John Ford, 1940)

[33]Nordhammar, D.: a.a. s 86
[34]Truffaut, F.: "Citizen Kane" ur Gottesman a.a., 1971, s 131
[35]Carringer, R.L.: a.a. s 87

och experimenterat med stort skärpedjup, något som fordrade en helt ny typ av ljussättning. Han sökte upp Welles eftersom han ville arbeta med en regissör utan färdiga föreställningar. På så sätt skulle han kunna fortsätta de experiment han påbörjat i Fords film, men som begränsats av dennes filmiska vision. Med Welles räknade Toland att få friare tyglar.[36]

Om man betraktar Hollywood i ett större perspektiv finns det en förklaring till varför en kameraman som Toland blev uppmärksammad under just denna tid. Ljudfilmen var bara drygt 10 år gammal när planerna på att göra *Citizen Kane* tog form och filmindustrin hade genomgått en explosiv teknisk utveckling. De tekniska bristfälligheter man upplevde under den tidiga ljudfilmen hade man i slutet på 30-talet börjat få bukt med. En stor skillnad vid införandet av ljud var att bågljusbelysning (arc), en typ av koltrådslampa, inte längre kunde användas då den gav ifrån sig ett störande ljud. Kostnadsexplosionen vid införandet av ljudfilmen ledde också till att man efterfrågade en effektivare produktionsekonomi. Belysningstekniken ansågs visserligen ha många brister, men den avgörande invändningen var att användningen av bågljusbelysning innebar stora tidsförluster vid inspelningarna pga. ljusutrustningens otymplighet och tyngd. Att sätta ljus blev för tidskrävande. Trots att fotot med dessa koltrådslampor betraktades som överlägset byttes de ut mot glödtrådslampor med en glödtråd av volfram (mazdalampor), som man monterade i reflektorskärmar (mjukljusreflektorer eller diffusionsreflektorer), och som spred ett diffuserat jämnt ljus som inte gav skuggor. Glödtrådslampor medförde pga. av sin låga vikt en betydande tidsbesparing och följaktligen också en god produktionsekonomi. Det fanns dock negativa konsekvenser. Eftersom den nya belysningen i sig inte var stark nog tvingades man utveckla en ny ljuskänsligare film för att passa den nya färgtonskalan. Även en ny typ av smink togs fram av det till Hollywood nära knutna kosmetikaföretaget Max Factor som ett led i anpassningen till den nya ljussättningen. Det blev standard att föredra mjukt ljus framför hårt . Populärt kallade man den nya stilen för "soft style" som en referens till stumfilmstidens diffuserade soft fokus-foto.[37]

Sammanfattningsvis fick man runt 30-talets början en ljussättning som gav lägre kontrast mellan svarta och vita partier och sålunda lämpade sig sämre för dramatisk ljussättning (högkontrastljussättning), något som bågljus var synnerligen lämpat för. Resultatet blev en oavsiktlig tvådimensionalitet eftersom kameran med den nya belysningen inte kunde urskilja flera bildplan lika lätt som med den äldre. Rynkor i ansikten slätades ut liksom skrynkliga kostymer tycktes nystrukna. Likaså smälte personer med samma färgton på

[36]Carringer, R. L.: a.a. 67

[37]Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K.: a.a. s 270-275 och s 294-297 passim
Carringer, R.L.: a.a. s 73
Cheshire, D.: "The Book of Movie Photography", 1979, s 98-99

kläderna ihop. Istället för hög kontrast mellan svart och vitt fick man med den nya ljussättningen en jämnare eller mjukare grå ton. Om man ville ha en dramatisk belysning blev den inte tillräckligt kontrastrik, utan snarare mörkt grå. Konsekvensen blev att ljussättningen ibland kunde ta sig underliga uttryck, som t ex i *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (Mervyn Leroy, 1932), filmad med soft fokus och diffuserad belysning.[38]

I slutet på 30-talet fanns det inte längre något behov att behålla den konvention som hade uppkommit under den tekniskt komplicerade övergången inom filmen från stumfilm till ljudfilm. I mitten av 30-talet hade tekniken förbättrats väsentligt och man kunde åter börja arbeta med en mer raffinerad ljussättning. Bortsett från starkare objektiv och bättre filmkvalitéer introducerades 1935 en ny, mindre spotlight av bågljusmodell som överbryggade de rent tekniska och ekonomiska hinderna för ett kontrastrikare foto.[39] Inom industrin fanns emellertid ett motstånd mot detta då konservativa intressen hade vant sig vid den nya stilen. Samtidigt hade Toland för att skapa en ny typ av bild påbörjat experiment med förskjutna perspektiv, låg kameraplacering, vidvinkelperspektiv, bågljus, framkallningsvätskor mm. Men det var först när han inledde samarbetet med Welles som han kunde testa sina idéer fullt ut.

RKO valde genomgående experter som kunde kompensera Welles brist på rutin. Scenografiansvarige Van Nest Polglase utsåg Perry Ferguson att göra dekoren till *Citizen Kane*. Ferguson var expert på dyra högriskproduktioner, framförallt sådana ledda av viljestarka regissörer. Han hade erfarenhet från RKO:s stora kassafiaskon *Gunga Din* (George Stevens, 1939) och *Bringing Up Baby (Howard* Hawks, 1938).[40] Valet av Ferguson visar att RKO kände till Welles tendens att betona överdåd, och hade säkerligen sin grund i det faktum att Welles första projekt i Hollywood, *Heart of Darkness* efter Joseph Conrads roman, var en högt budgeterad film.

Tematiken i *Heart of Darkness* återkommer i flera av Welles filmer. En typisk gestalt är Kurtz som liksom många av Welles maktfullkomliga karaktärer isoleras i sin ensamhet och sedan går under som resultat av intriger han själv iscensatt. Redan i tonåren skrev Welles en pjäs om en demonisk yngling som har beröringspunkter med denna figur - *Bright Lucifer*. Andra liknande rollfigurer finns i *Citizen Kane, The* Magnificent *Ambersons*, *Mr. Arkadin* och *Touch of Evil*. Även *Othello* och *Macbeth* har mycket gemensamt med dessa och fungerar som en ledtråd till källorna för hans tematiska val - teatern, närmare bestämt Shakespeare. Ett annat för Welles typiskt drag är att han gärna väljer att utnyttja samma material i olika medier. Till *Heart of Darkness* hade

[38]Knight, A.: "Citizen Kane Revisited" ur Gottesman a.a s 123
[39]Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K.: a.a. 343
[40]Carringer, R. L.: a.a. s 36-37

han gjort en radiobearbetning, liksom till *The Magnificent Ambersons och Mr. Arkadin. Othello* och *Macbeth* hade han satt upp både på scen och i radio.

Manuset till *Citizen Kane* skrevs av Herman J. Mankievicz och Welles. Som tidigare nämnts har upphovsrättsfrågan kring detta manus varit ett av de stora tvistemålen i den litteratur som berör Welles. Jag nöjer mig med att konstatera det som de flesta kritiker är överens om, dvs. att Mankievicz skrev ett manus baserat på en biografi över tidningsmagnaten William Randolf Hearst: *The American*. Manuset skickade han i omgångar till Welles som parallellt skrev på ett eget manus med samma grund men till skillnad från Mankievicz med klara självbiografiska inslag. Materialet sammanfogades sedan av Welles. Vem som skrivit vad kommer troligtvis att förbli en hemlighet. Man vet att Welles som regel arbetade med flera manusutkast. Dessa använde han sedan som ett slags råmaterial som förändrades och modifierades vid inspelningen. Denna arbetsmetod försvårar ytterligare attribueringsfrågan. Pga. bristande bevisning har man tenderat att knyta specifika stilgrepp till de respektive manusförfattarna. *Citizen Kane* var långt från Mankievicz övriga produktion. Sin största framgång nådde han under 30-talet med dialogtäta komedier bl a till The Marx Brothers och W. C. Fields. Han hade emellertid också gjort genrefilmer i journalistmiljö, vilket kan knytas till *Citizen Kane*. Den segmenterade berättarstrukturen är däremot lättare att härleda till Welles vars ingrepp och förändring av berättarstrukturen i *The War of the Worlds* enligt min uppfattning, har klara beröringspunkter med *Citizen Kane*. I *TheWar of the Worlds* rör man sig visserligen bara mellan olika rumsliga plan och inte som i *Citizen Kane,* mellan olika tidsplan. Men förekomsten av olika fiktionsnivåer får ses som besläktat med *Citizen Kane.* Ett annat grepp som vittnar om påverkan av radiokonventioner är användningen av överlappande dialog. Ett grepp som med tiden även blev vanligt inom filmen men ursprungligen kom från radion.[41]

Det alster som sägs ha utgjort förlagan till berättarstrukturen i *Citizen Kane* är *The Power and the Glory* (William K. Howard, 1933). I filmen, vars manus är skrivet av Preston Sturges, porträtterar Spencer Tracy en järnvägsmagnat som likt Kane är omtyckt av få och hatad av många.[42] I *The Power and the Glory består* berättarstrukturen av tillbakablickar och minnesfragment som är rytmiskt integrerade utan kronologiskt ordning. Liksom i *Citizen Kane* inbjuds också betraktaren att kombinera och rekonstruera dessa minnesbilder.[43]

Ljudbilden i *Citizen Kane är* av avgörande betydelse och Herrmann som var en av Welles bundsförvanter bidrog liksom Toland till filmens särprägel.

---

[41]Bogdanovich, P.: "The Cinema of Orson Welles", 1961, s 12-13
[42]Carringer, R.L.: a.a. s 18
[43]Borges, J. L.: "Citizen Kane", Sur 83, 1945 , översatt i Gottesman a.a., 1971, s 127

Herrmanns musik skiljde sig på flera punkter från den musik som dominerade Hollywoodfilmen under 30-talet. Vid denna tid hade man ännu inte hittat en fungerande form för hur musiken skulle användas utan den fungerade snarare som ett ackompanjemang till bilden.[44] Som exempel kan nämnas Max Steiners musik till *King Kong* (Cooper /Schoedsack, 1933). Avståndet mellan kompositören och regissören var vid denna tid ännu stort. Samspelet mellan ljud och bild var sålunda outvecklat och långa stycken med tonal musik uppvisade ett kompositionsmässigt problem. Tonal melodisk musik innebär långa musikfraser och en fras måste slutföras för att ge ett logiskt sammanhang. En fras måste m a o leda till resolution. Problemet är att det i filmen ofta inte finns tid att brodera ut ett musikaliskt tema. Herrmann kommenterade detta i en intervju:

> *Ideally, film-music should be based on phrases no longer than a second or two, but a popular song needs a certain span and this is partly why so many filmscores today are disappointing. You go to a popconcert, not a filmscore.*[45]

Det centrala i Herrmanns idé var att undvika långa musikaliska intervall som band musiken och sålunda skapade ett friktionsförhållande till bilden. Musiken var, notationsmässigt, uppbruten i celler eller moduler på ett par noter vardera som tidsmässigt varade en takt eller två. Dessa moduler utgjorde byggstenar i ett större musikaliskt sammanhang. Finessen med denna metod var att musikens varaktighet kunde stämmas av mot filmsekvensernas längd.[46] Cykliskt uppbyggda ackordslingor band honom inte till längre tidsintervall och sålunda kunde musiken skifta med bilden. Den systematiska uppbyggnaden gjorde det lätt att arrangera om musiken om tempot i filmen förändrades. Hellre än att använda komplicerad notation använde han enkel notation och repristecken för att på så sätt kunna styra spellängden. I *Citizen Kane* tog sig denna metod olika uttryck. Musiken byggs upp kring en fras på ett par noter vilken utgör ett ledmotiv som är exakt anpassat till bilden vilket också bevisas av att ljudet ofta används för att illustrera scenövergångar genom förändringar i musikens karaktär - musikaliska bryggor.

Den stora gruppen kompositörer i Hollywood vid denna tid: den ovan nämnda Steiner, Eric Wolfgang Korngold, Dimitri Tiomkin, Franz Waxman, Miklós Rózsa, för att nämna de kändaste, hade alla europeiska rötter och arbetade med symfoniorkester. De företrädde en tradition inom orkestermusiken som går tillbaka till Richard Strauss och Richard Wagner. Musiken var romantisk, byggde på ett ledmotiv och var tungt orkestrerad, med långa cykliskt

[44]Furhammar, L.: "Musik i film" i Fem essäer om film, 1964, s 41
[45]Gilling, T.: "The Colour of Music" i Sight & Sound, winter 1971/1972, s 39
[46]Bruce, G.: "Bernard Herrmann - Film, Music and Narrative", 1985, s 36

uppbyggda ackordslingor. Kompositörer dirigerade inte musiken själva utan lät en stabsdirigent vid filmstudion uppföra musiken. Detta gav upphov till en speciell ljudbild förknippad med samtidens filmmusik - "Lush Sound".[47] Herrmann var infödd amerikan och kom från radion. Den avgörande skillnaden mellan honom och övriga samtida kompositörer var att han inte hade ett konventionellt förhållande till symfoniorkestern som redskap för att skapa en ljudbild i en film. Inom radion betraktades inte det symfoniska arrangemanget som en självklarhet, vilket kännetecknar Herrmanns musik och är tydligt i *Citizen Kane*. Experimentella arrangemang, snabba övergångar, blandningen av musikaliska stilarter var sätt man utnyttjade inom radion för att göra ljudet mer fysiskt.[48] Medan de äldre kompositörerna vägrade att göra avkall på sin självständighet accepterade Herrmann att musiken var en del av bilden. Konsten är sålunda inte bilden eller ljudet som enskilda enheter, utan ligger i sammanfogandet av de båda till en enhet. Detta fordrade också ett intimt samarbete mellan de som var involverade i filmen - ett kollaborativt förfarande.

Vid radion hade Welles lärt sig att arbeta med ljudbilden på ett mer illustrativt sätt. Detta kan vara en förklaring till den framskjutna ljudbilden i *Citizen Kane*. Vid denna tid värvades också ingenjörer från radion till filmen för att lösa problemen med att skapa en bra ljudbild. Både Bailey Fesler, och James G. Stewart som gjorde eftersynkroniseringen på *Citizen Kane kom* från radion.[49] Ett par år tidigare hade inspelningen av den första animerade långfilmen, *Snow White and the Seven Dwarfs* (Walt Disney, 1937), resulterat i en serie innovationer. Av betydelse för Welles var uppfinnandet av multimixern som medförde att man kunde eftersynkronisera en mångfald av ljud.

Efterproduktionen på bildsidan tog sig likartade experimentella uttryck. En kombinerad kamera och projektor med vilken man kunde göra bildmontage hade nyligen utvecklats (optical printer). Genom att svärta ner den del av bilden man inte ville ha med och kopiera in, t ex en ny bakgrund, kunde man åstadkomma en dåtidens trickfotografering. Flera av bilderna i *Citizen Kane* som sägs vara tagna med vidvinkel är faktiskt trickfoton. Tekniken fordrade dock en fast kameraposition, vilket stod i motsatsförhållande till den rörlighet som Welles eftersträvade. Därför försökte han istället att bygga dekor för att på så sätt prioritera rörlig kamera. Trots detta innehåller, som jag berört, enligt Truffaut mer än hälften av filmens scener trickfotografering. Troligtvis beror detta på att alternativet back projection hade inneburit ett definitivt avsteg från den i Welles estetik centrala djupfokustekniken.[50]

[47]Furhammar, L.: a.a. s 41
[48]Carringer, R. L.: a.a. s 101
[49]Carringer, R.L.: a.a. s 102
[50]Carringer R.L.: a.a. s 86-89

En sammanfattning av situationen under inspelningen av *Citizen Kane* visar att Welles fick fria händer att realisera sina visioner men, lika betydelsefullt, att omständigheterna försåg honom med en stab som kunde förverkliga hans idéer. Den konstnärliga friheten tycktes vila på det faktum att han förväntades göra succé. När hans överordnande började tvivla på hans kapacitet beskars också hans spelrum.

3.5 Begynnande problem

Om beskrivningen av de respektive inspelningsfunktionerna under inspelningen av *Citizen Kane* frammanar bilden av en produktion där allting fungerade, började problemen hopa sig redan på planeringsstadiet vad gäller *The Magnificent Ambersons.* Welles kunde inte hålla samman staben från inspelningen av *Citizen Kane*. Speciellt kännbar måste förlusten av Toland varit. Welles anklagade den nya kameramannen för långsamhet[51], vilket knappast kan tillskrivas den skicklige Stanley Cortez. Problemet var snarare att ingen kunde mäta sig med Greg Toland och att Welles krav på personalen var extrema. Oförmågan att hantera tekniska motgångar framgår med all tydlighet av hans kritik mot Cortez.[52] Senare fick han nöja sig med långt mindre drivna hantverkare men vid den tidpunkten hade han också insett mediets begränsningar. De enda som kvarstod vid inspelningen av *The Magnificent Ambersons var* kompositören Herrmann och redigerarna Robert Wise och Mark Robson. När bolaget efter den omfattande redigeringen av filmen inte kunde få Herrmanns skräddarsydda musik att stämma överens med bilderna anlitade de kompositören Roy Webb som gjorde nya musikpålägg, speciellt under filmen senare del. Detta blev för mycket för Herrmann som sade upp sig. Kvar var bara Wise som skulle klippa filmen medan Welles befann sig i Brasilien.

I denna situation fordrade RKO en succé. Ett större bolag med en starkare ekonomi hade säkerligen betraktat *The Magnificent Amberson* som en prestigeproduktion, men RKO befann sig i ekonomiskt trångmål. Den uteblivna vinsten på *Citizen Kane ökade* dessutom kraven på Welles att göra något lönsamt. Detta underlättades inte av att den preliminära budgeten slutade på strax under en miljon dollar. RKO hade aldrig, troligtvis pga. ett för litet distributionsnät, lyckats få en film att gå med vinst som kostade mer än en miljon dollar.[53] Nu fordrade bolaget snabba insatser för att förvandla filmens pessimistiska budskap till ett mer lättsamt för den breda publiken.

[51]Carringer, R.L.: a.a. s 129
[52]Carringer, R. L.: a.a. s 128-129
[53]Carringer, R.L.: a.a. s 124

En förhandsvisning på en landsortsbiograf i Pomona den 17 mars 1942, där *The Magnificent Ambersons* visades efter beredskapsfilmen och musikalen *The Fleet Is In (Victor* Schertzinger, 1942) med Dorothy Lamour och William Holden, gav filmen sämsta tänkbara förutsättningar för ett positivt mottagande.[54] Vid denna tidpunkt var filmen 132 min lång. Besökarnas reaktioner var inte, troligtvis med tanke på visningssituationen, särskilt positiva. Av 125 enkätsvar var endast 53 positiva. En andra förhandsvisning planerades, denna gång i Pasadena i Los Angeles. Filmen hade nu klippts ner men varade fortfarande 115 min. Responsen från denna visning var mer positiv. Av 85 enkätsvar var endast 18 negativa, vilket borde betraktas som ett positivt resultat.[55] Trots detta valde man att ytterligare klippa i filmen. Förhandsvisningar hade nämligen redan vid den här tiden börjat att ifrågasättas till följd av dess godtyckliga resultat. Några år tidigare hade en ilsken publik ondgjort sig över filmatiseringen av John Steinbecks *The Grapes of Wrath (John* Ford, 1940). Bolaget hade den gången struntat i publiken och filmen blivit en framgång. *Citizen Kane* hade inte förhandsvisats överhuvudtaget. Att RKO:s styrelse föll för frestelsen att göra annorlunda med *The Magnificent Ambersons* berodde troligtvis på att en viss nervositet spritt sig angående Welles möjligheter att lyckas. Den helt avgörande faktorn var dock antagligen att Welles kontrakt omformulerats efter *Citizen Kane*. I det nya kontraktet hade Welles precis som i det föregående "final-cut", dvs. kontroll över distributionskopian av filmen. RKO hade emellertid lyckats få in ett tillägg i det nya kontraktet. Accepterade inte publiken Welles klippning skulle bolaget, efter förhandsvisning, få klippa filmen.[56] Denna rätt utnyttjades och filmen klipptes stegvis ner till 88 min i den slutgiltiga versionen.

Den uteblivna kommersiella framgången försämrade Welles situation än mer. Hans benägenhet att involvera sig i flera projekt samtidigt resulterade dessutom i konflikter. Antagligen var problemen som uppstod under denna period förknippade med denna benägenhet. *Citizen Kane spelades* in mellan den 29 juni och 28 oktober 1940. Hearstpressen lyckades genom en effektiv skrämselpropaganda riktad framförallt mot biografägarna skjuta upp dess premiär till maj 1941. Detta innebar i sin tur att inspelningsstarten för *The Magnificent Ambersons blev* uppskjuten till oktober 1941. I slutet på november hade Welles mitt under pågående inspelning av *The Magnificent Ambersons* tagit sig an att göra *It's All True* med planerad inspelningsstart i slutet på januari 1942. *The Magnificent Ambersons* måste därför påskyndas och avslutades den 22 januari 1942, strax före avresan till Brasilien. Sålunda befann sig Welles i Rio de Janeiro för att spela in en ny film under det att *The Magnificent Ambersons* visserligen var filmad men långt ifrån avslutad. Utöver detta påbörjade Welles inspelningen av ytterligare en film - *Journey Into Fear*

[54]Naremore, J.: "The Magic World of Orson Welles", 1989, s 85
[55]Rosenbaum, J.: "The Seven Arkadins" ur Film Comment jan/feb, s 116-118
[56]Carringer, R.L.: a.a. s 123

(1943), i vilken han både spelade, producerade och skrev manus tillsammans med Houseman.[57]

En kaotisk situation uppstod där Welles försökte hålla i en rad produktioner samtidigt. När man blickar tillbaka ser man det svåra i att hålla en kvalitativt hög nivå och samtidigt vara så produktiv. Att engagera sig i flera filmer samtidigt hade antagligen gått bra för Welles om han hållit sig till att producera. Welles dilemma var att han personligen tycktes vilja övervaka allting i varje produktion vilket får ses som näst intill omöjligt. Hans benägenhet att involvera sig i produktionens alla aspekter tillskriver jag det faktum att han vant sig vid ett kollaborativt förfarande under inspelningen av *Citizen Kane*. Detta är en fruktbar, men också mycket tidskrävande metod. Om man som Welles ville sätta sin signatur på varje aspekt av en film har man inte tid att arbeta på två projekt simultant. Till slut förlorade han inflytandet över de produktioner han arbetade med. Man kan nog med fog säga att den värsta månaden i Welles filmkarriär måste ha varit augusti 1942. Den 13 augusti hade *The Magnificent Ambersons premiär*. Samtidigt kom han tillbaka från Brasilien med *It's All True.*

3.6 Kris

Krisen i Welles relation till RKO har genom åren tillskrivits en händelse. Jag syftar då på inspelningen av *It's All True*. Inspelningen som påbörjades i januari 1942 avbröts i augusti. Enligt den av många skribenter vedertagna versionen skall representanter för RKO ha sett materialet som Welles hade filmat på plats i Brasilien, och blivit upprörda över att han slösat med bolagets medel. Han stämplades som ekonomisk oansvarig och samtliga medlemmar vid *The Mercury Theatre* avskedades. Vad var det då som chockerade? En befogad fråga med tanke på att endast en bråkdel av det ursprungliga materialet idag existerar och endast de som var inblandade har sett delar av eller hela materialet. Filmen som var uppdelad i tre olika filmer: *My Friend Bonito*, *Jangadeiros* och en film om karnevalen i Rio de Janeiro (namnet varierar: *Carneval*, *The Samba Story* etc) innebar ett avsteg från den konventionella Hollywoodfilmen genom sin löst sammanfogade form och den höga graden av improvisation där materialet huvudsakligen var dokumentärt.

Welles själv var oförstående inför anklagelserna om ekonomisk ansvarslöshet och förklarade att filmen inte var avsedd bli en Hollywoodfilm. Detta kan tyckas märkligt. Innan en produktion tar sin början brukar alla vara införstådda med arbetsrutinen. Inspelningen av *Citizen Kane* och *The Magnificent*

[57]McBride, J.: a.a. s 86

Amberson föregicks av en omsorgsfull planering och budgetering, men några arkiverade beslut kring *It's All True* tycks idag inte existera. Kan det vara så att det faktum att *It's All True* inte var ett renodlat RKO-projekt, utan ett samarbete med det amerikanska inrikesdepartementet, fick RKO att frångå sina normala rutiner?

Min tes är att *It's All True* innebar ett ypperligt tillfälle för RKO att göra sig av med Welles som i den nya ledningens ögon inte var något annat än en belastning. Ett kartläggande är särskilt viktigt just när man talar om *It's All True* eftersom det florerar många felaktiga uppgifter runt filmen. En är att Howard Hughes på något sätt skulle ha varit inblandad i projektet.[58] Detta stämmer inte eftersom han inte köpte in sig i RKO förrän 1948.[59] En annan är att det var en ren RKO-produktion, producerad av Welles på hans eget initiativ vilket skulle göra honom huvudansvarig och sålunda motivera RKO:s styrelses handlande i detta fall.

Filmens mottagande måste, enligt min mening, ställas i relation till RKO:s motiv för att göra filmen och deras avsikter med Welles som anställd. Tidigare diskuterade jag omstruktureringen av RKO i samband med att *The Magnificent Ambersons* var under uppsegling. Omstruktureringen resulterade i att Schaefer sparkades och ersattes av Koerner. Denna redogörelse gav dock bara halva sanningen av det intrigspel som försegick på RKO och som Welles blivit inblandad i. Redan på 30-talet i samband med införandet av ljudfilm, stärkte finansmännen J.P. Morgan och Nelson Rockefeller sin makt i Hollywood genom bolag som A.T &T, Western Electric och RCA etc.[60] Under denna period kontrollerades RKO av just Rockefeller vilket gör att händelserna kring omstruktureringen kommer i en helt annan dager än om han befunnit sig utanför RKO-sfären.[61]

Informationen som finns tillgänglig visar nämligen att Rockefeller använde RKO för att subventionera sina politiska ambitioner. Det tillspetsade politiska läget i samband med andra världskriget hade fått de amerikanska myndigheterna att oroa sig för tysk inblandning i Sydamerika. För att motverka denna instiftade Roosevelts administration The Office of Inter-American Affairs vars avsikt var att befrämja utbytet med Sydamerika. Som ordförande för kommittén utsågs just Rockefeller som kom med idén att skicka ett antal goodwill-ambassadörer till respektive land. Welles blev kallad till Washington av Rockefeller, och utsedd till en av dessa.[62] Man träffade en överenskommelse om att Welles skulle

[58]Weinberg, H.G.: "The Legion of Lost Films" i Sight & Sound, 1962, s 175
[59]Katz, E.: a.a., s 585
[60]Sklar, R.: "Movie-Made America: A Cultural History of American Movies", 1975, s 162
[61]Bjelfvenstam, B.: a.a. s 54
[62] Leaming, B.: a.a. s 231

spela in en film med en budget på en miljon dollar vilken skulle avslutas inom ett år.[63] Filmen *It's All True* måste alltså i lika stor utsträckning betraktas som en del av den amerikanska försvarsinsatsen som ett verk av Welles. Projektet styrdes av politiska förutsättningar och var ett ideellt arbete vilket också förklarar varför Welles gjorde filmen utan betalning. *It's All True* var inte som de tidigare filmerna producerade av Mercury för RKO, utan för The Office of the Coordinator of Inter-American Affairs i samarbete med RKO. Även om Welles stod som producent för filmen är han inte upptagen som huvudansvarig (Executive Producer). Detta uppdrag delades mellan Schaefer och Rockefeller.[64] Hur komplicerad situationen var framgår ofta inte i den litteratur som behandlar filmen. Carringer söker t ex förklaringen till varför filmen överhuvudtaget kom till i det faktum att staten betalade stora delar av inspelningskostnaden.[65] Emellertid reflekterar han inte över att uppdragsgivaren och uppdragstagaren var en och samma person, nämligen Rockefeller.

Slutsatsen av denna redogörelse är att den enda person som kunde fria Welles från de anklagelser han utsattes för från RKO var Rockefeller, som genom sitt inflytande kunnat påverka situationen. Han var den största aktieägaren i RKO, ordförande i The Office of Inter-American Affairs, samt huvudansvarig för produktionen *It's All True*. Men eftersom Welles tillhörde sfären runt Schaefer som avskedades i samband med den ekonomiska saneringen av bolaget måste även han gå. Ett försvar av Welles hade dessutom kunnat svärta ner Rockefeller i hans egenskap av huvudansvarig för produktionen och hade förbättrat Welles förhandlingsläge med RKO. Att förklara Welles ekonomiskt oansvarig var, slutligen, en bra förevändning för RKO att göra sig av med en olönsam regissör. Framförallt om regissören har ett kontrakt som ger honom större förmåner än ledningen tycker han är förtjänt av. Man kan förutsätta att RKO behövde något speciellt att ta fasta på för att ignorera ett bindande kontrakt.

En alternativ förklaring till filmens milt sagt kritiska mottagande kan också ligga i någon av de faktorer som Jonathan Rosenbaum håller fram. Enligt honom skulle *It's All True* ursprungligen vara uppdelad i fyra delar. Den första hette *Jazz Story* och hade för avsikt att skildra den amerikanska jazzens historia med Louis Armstrongs liv som underlag. Manuset skrevs av Elliot Paul tillsammans med Duke Ellington (som också skulle göra musiken). Den andra, *Love Story*, skulle handla om hur ett ungt italienskt par träffas. Manuset var skrivet av John Fante som baserat historien på hur hans föräldrar träffades i San Francisco. Den tredje berättelsen var, *My Friend Bonito*, skriven av John Flaherty. Flaherty skrev även den sista delen, *Captains Chair*, som handlade om en kapten på Hudsonfloden. Enligt Rosenbaum fanns redan i dessa tidiga planer

[63] Cowie, P.: a.a. s 221
[64] McBride, J.: a.a. s 169
[65]Carringer, R. L: a.a. s 124

tendenser till en konflikt av rasistisk karaktär. Bolaget gillade inte att man gjorde en film om invandrare och svarta. Rosenbaum hänvisar till ett större pågående forskningsprojekt av Robert Stam, Catherine Benamou och Susan Ryan som visar att Welles gärna arbetade tillsammans med färgade, något som vid denna var kontroversiellt. Bara genom att behandla färgade och vita jämlikt gjorde han ett ställningstagande (pro-black stance).[66] Detta skulle också kunna förklara hans tidigare uppsättning av *Macbeth* med enbart färgade skådespelare. I materialet som forskarna tagit del av framtonar just klagomål mot hans ovilja att göra rasåtskillnad. Anklagelserna om ekonomisk oredlighet kan sålunda ha varit ett kamouflage för en mer infekterad och allvarligare fråga. I innehållet i *It's All True* bekräftas åtminstone att Welles behandlar de grupper som vid denna tid marginaliserades i Hollywoodfilmen.

3.7 Epilog - RKO

Genom denna översikt av Welles tid vid RKO har jag försökt redogöra för de faktorer som haft inflytande över det slutgiltiga utseendet på *Citizen Kane*. I detta sammanhang har jag beaktat hans yrkesbakgrund och filmiska idéer, produktionstekniska faktorer, men även ekonomiska och politiska aspekter har tagits upp. En sammanfattning av Welles förhållandevis korta men hektiska period vid RKO utgör vidare ett bra underlag för en diskussion kring hans estetik. Förutsättningarna var då närmast idealiska och gjorde att han kunde förverkliga sin konstnärliga vision. Utslängd från RKO förändrades hans möjligheter att realisera sina idéer vilket gör det intressant att jämföra dessa tidigare filmer, producerade på ett etablerat bolag, med de följande filmerna som spelades in under andra omständigheter. Var Hollywoods studioapparat oumbärlig för honom som regissör? Detta skulle man med fog kunna påstå om hans bana som filmregissör avslutats i och med att han sparkades från RKO. Istället fortsatte han att göra film och den nya situationen blev en språngbräda för en estetisk förändring.

Som jag redogjort för var *Citizen Kane* utöver Welles konstnärliga bidrag en film vars tillkomst vilade tungt på landvinningarna inom ljud- och fototeknik. När Welles förlorade sin tekniskt avancerade stab tvingades han att utveckla ett nytt formspråk. Detta är påtagligt redan i *The Magnificent Ambersons* där han inte använder optiska effekter och trickfotografering i samma utsträckning som i *Citizen Kane.* I *Citizen Kane* experimenterade man flitigt vid efterproduktion av både ljud och bild och många scener fick sin slutgiltiga form under laborativa former. Detta arbetssätt fortskred i *The Magnificent Ambersons* vad gäller ljudtekniken, ett område där Welles lyckats behålla sin personal.

[66]Rosenbaum, J.: a.a. s 365-366 och s 505-506

Förlusten av fotografen Toland är däremot synlig och resulterade i en del kostnadskrävande dekorbyggen och komplicerade tagningar som under andra omständigheter kanske hade lösts på ett billigare sätt genom trickfotografering.

4.1 Förändrade förutsättningar - ny estetik

Utanför Hollywood kunde Welles som berördes ovan inte längre realisera sina visioner på det sätt han gjort tidigare. Den följande filmen *The Stranger* (1946) inspelad på International Pictures innehåller, trots en del intressanta scener, inte några nya estetiska grepp. Den tjänar istället som exempel på att Welles var kapabel att spela in en film snabbt med en fast budget. Nästa projekt var *The Lady from Shanghai* som innebar en dramatisk förändring i estetiken. Filmen var färdig 1946, men släpptes inte förrän 1948. Den var inspelad på Columbia och kom till stor del till tack vare Welles äktenskap med Rita Hayworth, då Columbias stora stjärna och en av bolagets värdefullaste tillgångar. Det är knappast någon överdrift att anta att Welles inte fått göra filmen utan denna koppling. När filmen var avslutad hämnades Columbias chef Harry Cohn på Welles genom att hålla den magasinerad i två år.

Att inplacera *The Lady from Shanghai* formmässigt är inte helt lätt. Filmen innehåller påverkan från flera håll. Till att börja med är filmen inspelad på plats i Mexico och San Francisco, men till viss del även i studio. Fotot, gjort på plats, är präglat av en karg tidstypisk stil. Framförallt gäller detta gatuscenerna från San Francisco där man finner en stil inte helt olik den i samtidens neorealistiska filmer. Det var först vid denna tid som det var tekniskt möjligt att spela in filmer med acceptabel kvalité utanför studio, men i Welles fall var detta inte ett medvetet grepp utan en produkt av omständigheterna. I en samtida film som *Boomerang* (Elia Kazan, 1947) utnyttjar Kazan ett realistiskt bildspråk för att ge liv åt en berättelse med verklighetsunderlag. Men om Welles erhöll en realistisk kvalité till följd av utomhustagningarna förvandlades den i hans händer till något närbesläktat expressionismen. Detta korresponderar också med innehållet i filmen. Bazins observation att *The Lady from Shanghai* är den av Welles filmer som är formmässigt mest komplicerad i relation till innehållet har en viss legitimitet.[67] Enligt min tolkning är Welles traumatisering av bildspråket ett sätt att illustrera rollfigurernas kyliga och illusionslösa inre. Samtidigt är det ett bevis på att Welles i denna film gör avkall på tidigare intentioner att uppnå en

[67]Bazin, A..: a.a. s 93-94

slags filmisk realism (om man nu förutsätter att sådana fanns under de tidigare produktionerna). Istället påminner han konstant betraktaren om kamerans närvaro. Upptagenheten med filmens form gör *The Lady from Shanghai* till en modernare film.

Welles hade inte samma möjligheter att briljera tekniskt i *The Lady from Shanghai* som i *Citizen Kane*. För att kompensera bristen på rörelse experimenterade Welles med hårt skurna bilder och förskjutna grod- och fågelperspektiv. Filmen ger prov på extrem djupfokus men kameran rör sig aldrig. Krantagningar och komplicerade kameraåkningar var vid denna tid vanligtvis förbehållna studioproduktioner. Vidare arbetade Welles med bildkompositionen på ett mer stiliserat sätt än han troligtvis hade gjort om han varit i studio. Man skulle kunna säga att i bildspråket vilar en kompenserande aspekt. För att skapa en geometri som leder till fungerande kompositioner laborerade han med bildelementen. Redan i *Citizen Kane* hade han delat upp bilden i olika fält genom dekorens utformning, men kamerans rörelse gjorde då övergångarna mjukare. I *The Lady from Shanghai* eftersträvade han bilder som utgjorde färdiga kompositioner och som skars sönder av geometriska linjer. Genom ett kraftfullt intensifierat montage balanserade han bilderna emot varandra vilket får ses som ett försök att kompensera för kamerans statiska placering. Montaget kan sägas vara ett avsteg från den klassiska kontinuitetsklippningen i den mån att de separata tagningarna underkastas en sökt kontrastverkan. I ett klassiskt bildberättande hade klippningen syftat till att orientera betraktaren bildmässigt i det sceniska rummet. Denna funktion, även om den finns, blir underordnad upptagenheten med formspråket.

Som ett exempel kan nämnas den scen där huvudrollen O'Hara (Welles) närmar sig en yacht där han beslutat sig för att acceptera ett erbjudande om arbete som sjöman under en kryssning. I bild ett ser man en motorbåt närma sig lustjakten. Detta är filmat från jakten och utgörs av en helbild över hamnen. I bild två visas en närbild på en kolerisk tax som morrar och skäller (närbild) betraktandes den ankommande båten. Den tredje bilden visar Elsa Bannister (Rita Hayworth) (närbild) också betraktandes båten. Resolutionen kommer i den fjärde bilden då båten lägger till. Hade man tagit bort bilden på taxen hade sekvensen varit konventionell. Men detta inklipp verkar på två plan. Först och främst skapar det en kontrast mellan den föregående och efterföljande bilden.[68] Det kan också tolkas utifrån Eisensteins dialektiska montageteorier. Bilden av taxens aggression skulle då tjäna som en visualisering av Elsa Bannisters dubbelhet eller som en illustration av den värld som O'Hara ger sig in i. Ur Eisensteins perspektiv skulle det utgöra ett intellektuellt montage. Att klippet

[68]Reisz, K., Millar, G.: "The Technique of Film Editing", 1973, s 253-255

har en medveten placering i filmen styrks av att taxen är helt i linje med filmens övriga djurmetaforik.

Det var sekvenser liknande denna som fick Cohn att reagera. Kanske kunde han inte heller acceptera att Welles tilldelat Hayworth rollen som bov i denna moralitet och låt henne dö i slutet, skjuten av sin ruttna man. O'Hara lämnar Elsa Bannister åt sitt öde och hans förutsägelse om att hajarna äter de sina är kulmen på åter en wellesisk moralitet om maktens korrumperande inverkan och den undergång denna leder till.

5.1 Europa och Othello

Mr. Arkadin släpptes 1955. Tre år tidigare hade Welles belönats med en delad guldpalm i Cannes för den sista av sina två Shakespearefilmatiseringar - *Othello.*[69] Filmen som spelades in på plats i Marocko och Italien hade han arbetat med från och till under fem års tid. Den långa inspelningstiden var ingen ovanlighet när det gällde hans europeiska produktioner. Liksom alltid var han tvungen att göra längre pauser i produktionen när likviditeten sviktade. Han försörjde sig då genom att ta olika skådespelaruppdrag. Att inspelningen drog ut på tiden innebar samtidigt att han inte kunde hålla fast vid skådespelarna under inspelningen utan fick spela in enstaka tagningar med tillgängliga aktörer när tid bjöds. Han lyckades t ex inte en enda gång samla Iago (Michaél Mac Liammóir), Desdemona (Suzanne Cloutier) och Roderigo (Robert Coote) utan tvingades till en extremt fragmenterad klippning. I många scener står aktörerna med ryggen vänd mot kameran, vilket förklaras av att han i dessa scener använde sig av statister som ersättare.[70]

5.2 Mr. Arkadin -tillkomst

Under ett av de många produktionsstoppen under inspelningen av *Othello* såddes fröet till *Mr. Arkadin.* En härledning visar följande utvecklingskedja. År 1949 spelade Welles Harry Lime i *The Third Man* (Carol Reed), en roll som gjorde honom känd för den breda publiken. Trots den välbehövliga framgången fortsatte de ekonomiska realiteterna att göra sig påminda, väl illustrerade i problemet med att få sponsorer till *Othello.* För att få ihop pengar antog Welles

[69] Den andra pristagaren var Renato Castellani med *Due Soldi di Speranza*.
[70]Bazin, A.: a.a. s 109

1951 ett erbjudande om att göra en radioserie för engelska BBC. Serien, *The Adventures of Harry Lime* (1951), resulterade i 39 avsnitt och det var utifrån denna som manuset till *Mr. Arkadin* växte fram. En av episoderna, *Greek Meets Greek,* utgjorde skelettet till vad som senare kom att bli filmen.[71] Denna handlade om en grekisk äventyrare och internationell finansman - Gregory Arkadin (eller Arkadian som han heter i förlagan) som anställer Lime för att undersöka sitt förflutna. Arkadian som lider av minnesförlust vet inte hur hans förmögenhet uppstått. Bland de personer som Lime intervjuar figurerar bl a Raina, Arkadians dotter och baronessan Nagel som båda finns med i filmen. Precis som i filmen inser också Lime till slut att Arkadian utnyttjar honom för att komma åt sina fiender. Arkadian spelas här av Frédéric O'Brady som också medverkade i filmen men i rollen som Oscar, en av Arkadins forna kumpaner.[72] Filmmanuset som kallades *Masquerade* (1953) finns publicerat i sin ursprungliga form, men omarbetades senare i flera omgångar.

Här ser man Welles benägenhet att arbeta med ett och samma material under längre perioder samtidigt som han är involverad i andra projekt. En genomgång av hans produktion under denna period visar, bortsett från att den var mycket hektisk, att han arbetade inom flera olika medier: film, teater, radio. Utöver detta skrevs en roman med titeln *Mr. Arkadin.* Huruvida denna är ett verk av Welles är en komplicerad historia. Genom att lämna motstridiga uppgifter har Welles själv beklagligt nog försvårat för den som ämnar lösa attribueringsfrågan. Romanen *Mr. Arkadin* publicerades första gången som följetong i en fransk dagstidning. Strax efter gavs den ut i bokform (Gallimard, Paris, 1954) och drygt två år senare översattes den och publicerades i Storbritannien (W.H. Allen, London, 1956) och USA (Thomas Y. Crowell, New York, 1956). Welles själv tog aldrig avstånd från boken, åtminstone inte till en början. Senare, när den översattes till engelska, intog han en ny attityd varvid han i en intervju i Variety 1966 (5 jan) förklarade att han tog avstånd från översättningen såsom varande en icke auktoriserad översättning.[73] Under senare år distanserade han sig successivt från boken och ville under sina sista år inte förknippas med den. Detta framgår tydligt i Bogdanovichs intervjumaterial med honom:

> PB: *When you wrote the novel of Mr.. Arkadin -*
> OW: *Peter, I didn't write one word of that novel. Nor have I ever read it.*
> PB: *How could they publish it with your name on it?*
> OW: *Somebody (Maurice Bessy) wrote it in French to be published in serial form in the newspapers. You know to promote*

[71]Welles, O., Bogdanovich, P.: a. a. s 408
[72]Rosenbaum, J.: a.a. s 52
[73]Cowie, P.: a.a. s 136

the picture. I don't know how it got under hardcovers, or who got paid for that.
PB: *In a couple of books about you, they talk about the 'beautiful' style of your writing in that novel.*
OW: *Maybe I did write it, at that.*[74]

Hans egen ambivalens och benägenhet att skapa myter kring sig själv ligger honom i detta fall i fatet. Litteraturen är nu full av varierande uppfattningar om i vilken utsträckning Welles medverkat till bokens tillblivelse. Längst i sina slutsatser går Leaming som frankt konstaterar att Welles skrivit boken. Cowie, Naremore och McBride hävdar detsamma, men formulerar sig lite annorlunda i det att de citerar den ovan nämnda Variety-artikeln och reserverar sig för den engelska upplagan. Längst av dessa går Cowie som uppehåller sig vid Welles fantastiska språk och påpekar samstämmigheten mellan språket i boken och det i Welles filmer.[75] I en annan gruppering finner vi Bogdanovich och Rosenbaum som väljer att citera Welles senare uttalanden om att han inte är upphovsman. Längst i detta avseende går Rosenbaum som också redigerat det ovan nämnda intervjumaterialet. Tilläggas här bör att parentesen med Maurice Bessys namn är infogad i intervjun av Rosenbaum. Welles har aldrig sagt att Bessy skulle ha skrivit boken. Någon egentlig materiell bevisning åt ettdera hållet föreligger inte. I Bessys egen bok, *Orson Welles - An investigation into his films and philosophy*, behandlar han endast Welles filmer och omnämner överhuvudtaget inte boken.[76] I svensk litteratur har boken nyligen omnämnts i Rune Waldekranz tredje del om filmens historia. Waldekranz väljer att gå på Leamings linje, dvs. att Welles har skrivit boken.[77] Han stödjer sig på det faktum att Leamings biografi är auktoriserad av Welles.

Att Bessys namn figurerar har sin förklaring. Bessy samarbetade med Welles under en period och hjälpte då Welles att översätta hans filmmanus V.I.P. från engelska till franska, vilket i romanutgåvan kallades *Une Grosse Légume* (Gallimard, 1953).[78] Vi kan sålunda dra slutsatsen att Welles inte skrev den franska orginalversionen eftersom han tidigare tagit emot hjälp med översättning.[79] Denna bok som också var en bearbetning av ett avsnitt (*Buzzo Gospel*) ur serien *The Adventures of Harry Lime* uppger Bessy som översättare, vilket inte förklarar varför hans namn skulle fallit bort i exemplet med *Mr. Arkadin*. Han skulle i så fall vara spökskrivare.

---

[74]Welles, O., Bogdanovich, P.: a.a. s 239
[75]Cowie, P.: a.a. s 130
[76]Bessy, M.: "Orson Welles-An investigation into his films and philosophy", 1963
[77]Waldekranz, R.: "Filmens historia de första hundra åren från zoopraxiscope till video - del 3 : förändringens vind 1940-1990", 1995, s 167
[78]Welles, O., Bogdanovich, P.: a.a. s 412
[79]McBride, J.: a.a. s 188

Dessa motsägelsefulla uppgifter kan inte bilda utgångspunkt för en analys av attribueringsfrågan. Eftersom boken var i cirkulation drygt ett år innan filmen hade premiär finns dock vissa möjligheter att bestämma graden av Welles engagemang genom att se vad den innehåller. En realistisk slutsats med det underlag som finns tillgängligt är antingen att Welles skrev boken men på senare tid inte ville kännas vid den eller att någon annan skrev den under Welles överinseende eftersom filmen ännu ej var släppt och underlaget vid denna tid endast kunde fås fram med hjälp av Welles.

Huruvida Welles skrivit boken eller ej är i och för sig inte av helt avgörande betydelse. Vid en analys av de luckor som tycks finnas i filmen kan det dock vara intressant att använda boken som jämförelsematerial. Jag gör antagandet att boken innehållsmässigt till stor del överensstämmer med de händelser som Welles hade för avsikt att illustrera i filmen. Jag kommer därför att föra en diskussion kring skillnader och likheter i filmversionerna, boken och viss mån filmmanuset. På så sätt kan jag ringa in både tangeringspunkter och avvikelser. Tyngdpunkten i min analys vilar dock på jämförelsen mellan olika filmversioner.

5.3 Filmproduktion: Inte som RKO

Som producent till *Mr. Arkadin* stod Louis Dolivet, en fransk emigrant som Welles stiftat bekantskap med under sin tid i Hollywood i början på 40-talet. Under denna tid hade Dolivet drivit den politiska tidskriften *Free World* i vilken Welles författat en del artiklar.[80] Dolivet hade ingen som helst erfarenhet från filmproduktion och *Mr. Arkadin* kom också att bli hans enda bidrag till filmhistorien. Det visade sig också ganska snart att Welles stötte på problem liknande de han haft tidigare fast nu i än större omfattning. Snart var vänskapsförhållandet mellan Welles och Dolivet som bortblåst. Filmen spelades in i Italien, Spanien, Frankrike och Tyskland och de inblandade i filmen var av skilda nationaliteter: engelsk, tysk, italiensk, amerikansk, spansk, irländsk etc. Varje gång en landsgräns passerades tvingades man vid sidan av de rigorösa tullrestriktioner för teknisk utrustning och film som rådde vid denna tid hantera problem med arbetstillstånd för den multinationellt sammansatta staben. Utöver detta hade Welles genom ett avtal med den spanska investeraren Cervantes Films förbundit sig att spela in två versioner av filmen.[81] Den spanska versionen spelades in parallellt. Troligtvis har det varit frågan om kohandel som resulterat i att man nu finner andra skådespelare i den spanska filmen. Baronessan Nagel spelas av Amparo Revelles, inte av Suzanne Flon som i de övriga versionerna;

[80]Leaming, B.: a.a. s 281-282
[81]Rosenbaum, J.: a.a. s 53 och s 57

Irene Lópes Herédia gör Sophies roll istället för Katina Paxinou.[82] Vidare är filmen klippt av Antonio Martinez och inte av Renzo Lucidi som står upptagen som redigerare på de övriga versionerna. Den spanska versionen var också den första som premiärvisades (i mars 1955), vilket får mig att ifrågasätta om inte denna borde betraktas som orginalversionen istället för *Confidential Report* som premiärvisades först i augusti samma år.

Dessa organisatoriska problem hade varit möjliga att överbrygga med ett starkt enat bolag i ryggen. I den situation som nu rådde innebar de stora slitningar. Welles hade själv investerat pengar i filmen tillsammans med Dolivet och utövade makt tills dess att pengarna var slut och han successivt tvingades att sälja ut andelar av filmen till yttre intressenter. Dolivet som var filmens huvudfinansiär hade ingen vana från filmproduktion och blev nervös över Welles oförmåga att följa givna tidsramar och sålunda hålla kostnaderna nere. Vad Welles behövde var en välorganiserad producent som inte lät sig styras av regissören. Som framgår av informationen runt RKO:s planering av *Citizen Kane* fanns en medvetenhet om att Welles var svårbemästrad och produktionen anpassades sålunda efter detta.

Även om inte Welles hade haft ett stort bolag, vars förtroende han åtnjutit, hade han lyckats avsluta en film. Två år tidigare hade inspelningen av *Othello* fullföljts men förutsättningarna under inspelningen av *Mr. Arkadin* var inte jämförbara. *Othello* inspelades under en tidsperiod på flera år med Welles egna pengar som investering. *Mr. Arkadin* tog egentligen inte särskilt lång tid att spela in, men till skillnad från *Othello* hade Welles i slutskedet lånat upp sig hos intressenter som ville se resultat. Vid sidan av Dolivet och Welles eget bolag (A Mercury Production) hade Cervantes Films och Sevilla Studios i samarbete med Film Organistation S.A. investerat kapital. Detta förklarar också varför situationen kom att bli så tillspetsad under inspelningens slutskede. När en en produktion börjar gå med förlust försöker de olika producenterna att tillgodose sina egna intressen. Om flera är inblandade är risken överhängande att någon föregriper utvecklingen, i det här fallet en potentiell konkurs, i ett försök att rädda sin andel. Speciellt känslig är också situationen när bolagen är registrerade i olika länder som i detta fall - USA, Frankrike och Spanien. Det verkliga sammanbrottet i Welles relation till Dolivet kan härledas till Welles misslyckande att hålla en deadline som gick ut den andra september 1954. Filmen var utvald att representera Spanien vid festivalen i Venedig, men Welles eftersläpning innebar att man missade chansen att få filmen exponerad i stor skala.[83] Distribution av film handlar nästan alltid om att visa upp filmen på rätt plats, vid rätt tidpunkt. Denna hade nu, som så många gånger förr, passerats.

[82]Rosenbaum, J.: a.a. s 58
[83]Welles, O.: "For a Universal Cinema" i Film Culture, jan 1955, s 81

Som nämndes inledningsvis blev Welles bortkopplad från inspelningen den 25 december 1954. Han hade då arbetat i mer än fyra månader med efterproduktionen och dessförinnan hade man filmat i tre månader. Uppgifterna om när filmen påbörjades varierar dock och måste därför betraktas med en viss reservation. Den vanligaste uppfattningen är att filmen spelades in under en åttamånadersperiod 1954. Vanligtvis specificerar man inte tidpunkten för inspelningens start eller avslutning. Det framgår emellertid att manuset inte var färdigt förrän den 23 mars vilket skulle betyda att Welles endast hade fem månader på sig att färdigställa filmen före spikad deadline. I ljuset av tidigare produktioner och Welles normala arbetstakt vad gäller efterproduktion kan man dra slutsatsen att efterproduktionen knappt påbörjats den andra september. När Welles i slutet på året blev avskedad kan filmen inte ens ha varit i närheten av ett slutförande.

Till följd av de kaotiska produktionsförhållandena, framförallt att så många producenter var inblandade, finns idag ett antal versioner av filmen. Hur många versioner som existerar är svårt att fastslå, men de viktigast får sägas vara den officiella orginalversionen *Confidential Report* (1955), och den i USA 1961 upphittade *Mr.. Arkadin* (1962). Vidare finns det ytterligare en amerikansk version av *Mr.. Arkadin* (1955). Denna version uppvisar stora avvikelser från t ex *Confidential Report.* Utöver detta finns, som berörts, en spansk version (1955) där några av rollerna spelas av andra skådespelare än i övriga versioner. I mina analyser utgår jag från den officiella orginalversionen, *Confidential Report.* Som jämförelse har jag den ena amerikanska versionen, *Mr. Arkadin* (1955).

5.4 Ensam med visionen

Renzo Lucidi som redigerade *Mr. Arkadin* konstaterade att Welles endast klippte två minuter film i veckan, vilket var för långsamt. Till slut var man helt enkelt tvungen att ingripa för att påskynda färdigställandet. Lucidi redigerade till en början färdigt filmen efter Welles instruktioner men Dolivet var missnöjd med resultatet och begärde att filmen skulle klippas om utan flash-backs.[84] Förutom att de respektive tagningarna nu inte längre passade ihop gick klippningsrytmen förlorad. Detta framgår i de versioner jag valt att studera närmare. Mest illa åtgången är den senare, *Mr. Arkadin*, men båda innehåller brister. Filmen var ett försök från Welles sida att åstadkomma en elliptisk berättarstruktur, besläktad med den i *Citizen Kane.* Något som i och för sig inte är märkligt om man beaktar att *Mr. Arkadin* var den första av Welles filmer

[84]Rosenbaum, J.: a.a. s 57

efter *Citizen Kane* som spelades in efter ett originalmanus av honom själv (Tidigare filmer var bearbetningar av pjäser eller böcker.). Nu grusades denna förhoppning genom att filmen klipptes om så att händelserna följer kronologisk ordning. Överför man resonemanget på *Citizen Kane*, vore det som att börja med Kanes födelse och avsluta med hans död.[85]

Under inspelningen av *Citizen Kane* och *The Magnificent Ambersons* skötte Robert Wise och Mark Robson redigeringen. Uppstod problem kunde Welles lasta över dem på dessa två, vilka genom sin kompetens löste många tekniska komplikationer. Welles beskrev hur han ville att filmen skulle se ut och redigerarna omsatte hans idéer i praktiken. Hantverksskickligheten hos staben under inspelningen av *Mr. Arkadin* var emellertid inte i paritet med den han vant sig vid i Hollywood. Som ett resultat av den förändrade arbetssituationen utvecklade han i sina europeiska filmer, *Mr. Arkadin* inkluderad, en annan filmstil än i Hollywoodfilmer som *Citizen Kane*. Med åren blev han mer beroende av montaget som uttrycksmedel i motsats till den tidigare användningen av långa tagningar. I en intervju 1958 förklarade han det på följande sätt:

> *But as for my style, my vision of cinema, editing is not an aspect, it's the aspect. The eloquence of cinema is created in the cutting room. It's there that the director is in the full measure of artistry, for I believe that a film is good only to the degree that the director has been able to control his various materials.*[86]

Samtidigt presenterade han en sammanställning där han placerade sig själv närmare Eisenstein än regissörer som Renoir, Murnau och Sternberg etc vars montagerytm är långsammare.[87] Att styra filmens utseende genom montaget är, förutom ett effektivt sätt att påverka utseendet, också ett ekonomiskt sätt att skapa en dramatisk estetik. Gott handlag vid klippbordet kompenserade i hans senare filmer för bristen på tekniskt avancerat foto och ljudutrustning, så även för scenografin som han inte hade råd att utforma så att den passade varje enskild tagning. Den rörliga kameran försvann nästan helt ur hans filmer sedan han lämnat RKO, och en logisk förklaring är att det var en förhållandevis dyr och opraktisk teknik för en regissör som inte kunde hålla ihop de anställda under en hel inspelning, vilket i sin tur innebar att produktioner fick läggas ner och startas på nytt när han återigen fick kapital. En estetik fordrades som klarade dessa omställningar. Själv förklarade han också den estetiska förändringen med att det i Europa inte var tekniskt genomförbart att behålla den

[85]Bogdanovich, P.: a.a. s 12
[86]Bessy, M.: a.a. s 114
[87]Bessy, M.: a.a. s 112

tidiga estetiken. Detta förklarar även varför han tog upp den igen under inspelningen av *Touch of Evil* efter återkomsten till USA 1958. Kombinationen av Russel Metty som fotograf och kranskötaren John Russell möjliggjorde filmens flera långa tagningar.[88] Russel Metty var med redan under inspelningen av *Citizen Kane* och *The Magnificent Ambersons*. Han hade under inspelningen av *Citizen Kane* arbetat under Toland med att göra provtagningar för kostymer, smink etc. Vid inspelningen av *The Magnificent Ambersons* hade han avancerat och gjorde viss "tilläggsfotografering" (additional photography). I *The Stranger* tog han steget ut och blev förste kameraman. Det lyckade samarbetet med Metty visar på Welles beroende av en kameraman som förstod hans intentioner och var kapabel att genomföra hans idéer. Ingen kan ha varit mer lämpad än Metty som studerat honom på nära håll under arbetet med hans mest centrala produktioner. Vidare förklarar Mettys medverkan i dessa filmer den samstämmighet i stilen som finns mellan honom och Toland. Även Metty hade komplicerade krantagningar och djupfokus som specialitet. För Welles måste detta ha varit som att återigen få arbeta med mästaren Toland.

Istället för långa tagningarna tog Welles i *Mr. Arkadin*, liksom i *Othello*, korta scener eller sekvenser som han senare sammanfogade till en helhet genom ett raffinerat montage. Vanligtvis skapade han sig förevändningar genom att ha flera parallella handlingar eller genom att hoppa mellan olika tidsplan. Trots denna förändring mot ett annat bildspråk finner man ändå spår av estetiken i *Citizen Kane*. I denna film utnyttjade han, som nämnts, ofta dekoren för att skapa en geometrisk uppdelning av rummet. I *Mr. Arkadin* får detta konsekvenser när han istället för att som konventionen bjuder arbeta med helbilder, halvbilder och närbilder, staplar etableringsbilder ovanpå varandra genom att "åter-etablera" rummet.[89] Detta kan tolkas som ett sätt att bevara rumsuppfattningen vilket han med framgång löste i de tidigare filmerna genom användningen av en rörlig kamera som ledsagade betraktaren till ett nytt bildrum. I *Mr. Arkadin* aktiverar han betraktaren genom att ständigt byta bildvinkel för att filmningen inte skall bli statisk. I *Citizen Kane* däremot fanns förhållandevis få närbilder något som måste ses som en vilja att skapa en frihet för betraktaren genom att undvika ett diskriminerande montage.

I Welles senare filmer med en högre montagerytm återfinns alltså viljan att behålla det sceniska rummet trots avsaknaden av en rörlig kamera. Man kan skönja en motsättning mellan ambitionen att ha det sceniska rummet intakt och montageteknikens krav på användning av närbilder. Detta är troligtvis en av anledningarna till varför han kritiserades för att vägra ta hänsyn till självklara filmiska konventioner.[90] Hans ansågs vara formmässigt inriktad eftersom

[88]Welles,O., Bogdanovich, P.: a.a. s 308
[89]Bazin, A.: a.a. s 119
[90]Naremore, J.: a.a. s 184

bildspråket inte var underordnat berättandet. Detta leder tankarna till *The Lady from Shanghai* och *Othello*. Dessa filmer utmärks av fasta kamerapositioner som för Welles inte var något heligt, utan snarare tycktes vara ett nödvändigt ont.

En jämförelse kan göras med de komplexa tagningar Welles gjorde i samband med inspelningen av *Citizen Kane* och *The Magnificent Ambersons* där de tekniska resurserna var stora. Eftersynkroniseringen i hans tidiga filmer var mycket omfattande. Som exempel kan nämnas balscenen som inleder *The Magnificent Ambersons*. vilken involverade ett hundratal tekniker som under nio dagar arbetade för att med en koreografiskt rörlig kamera skildra familjen Ambersons sista glansfulla tillställning i en enda tagning.[91] För att få maximal rörlighet användes en kran som vägde så mycket att ljudet från det knakande golvet förstörde ljudbilden som fick göras om i sin helhet. Att en sådan scen kunde repareras säger en del om de tekniska resurser som fanns vid RKO. I Europa hade Welles problem med eftersynkronisering; jämte klippningen var ljudet den mest tidskonsumerande delen av inspelningen. Att filmerna inspelades på plats istället för i studio ökade dessutom kravet på hantverkarna och komplicerade efterproduktionen ytterligare. Alla aspekter av filmandet är mer komplicerat utanför studion där regissörens förmåga att styra ljud och ljus begränsas.

Studerar man montaget i *Mr. Arkadin* idag är det lätt att se att något inte stämmer. Filmen är full av bristande logik, klippningen är grov och osofistikerad. Men samtidigt glänser den till på sina ställen. Detta fordrar ett sätt att närma sig materialet som är sakligt förankrat i det som kan härledas till Welles. Rimligt är att analysera estetiken och att försöka utröna om det finns en tanke bakom Welles sätt att utforma montaget i *Mr.. Arkadin*. I *Citizen Kane* använde han övergångar för att manifestera olika företeelser, t ex seriella övertoningar för att illustrera förfluten tid eller en gradvis förändring i ett skeende. Ett exempel på detta är middagsscenen mellan Kane och hans första fru vars avsikt är att skildra äktenskapets gradvisa söndervittring. Ofta finns det en tanke bakom montaget utöver att förflytta handlingen i tid eller rum. Genom att gå igenom montaget i *Mr. Arkadin* kan man också konstatera att många övergångar förmedlar ett budskap eller är estetiskt genomtänkta. Andra är konventionella klipp utan egentligt substantiellt värde. Dessa, hävdar jag, är inte ett verk av Welles. Detta grundar jag dels på hur Welles brukar använda montaget och dels på att Welles planerade in övergångarna vid inspelningen. Vid en förändring av den narrativa strukturen kan man då inte uppnå logiska övergångar. De som klippte *Mr. Arkadin* var i detta fall utelämnade till ett material som var vanskligt att klippa i, utan att skada helheten, och som därför

[91]Waldekranz, R.: a.a. s 158

resulterar i brutala ingrepp. Följden har i *Mr. Arkadin* blivit att man på ställen där scener flyttats eller tagits bort i stor utsträckning använt nertoningar (fade out) och upptoningar (fade in). Dessa uppträder regelbundet En jämförelse mellan de två granskade versionerna bekräftar också detta. Ibland förekommer också klipp, men inte på det sätt som Welles skulle utformat dem. Den formmässiga avsikten i Welles estetik saknas i de senare klippningarna och istället används klippningen, ner- och upptoningarna som en del av bildberättandet. Welles kunde också använda ner- och upptoningar. I dessa fall fanns det dock specifika avsikter. I en av scenerna i *Mr. Arkadin* görs t ex en nertoning. I den scen som följer görs sedan en upptoning mot en svart vägg från vilken kameran panorerar till scenrummet. Welles lurar här betraktaren och kommenterar samtidigt greppet. Annars kan de flesta ner- och upptoningarna tillskrivas personer som redigerat om filmen.

Ett exempel på en övergång där två scener är logiskt länkade till varandra är övertoningen i *Confidential Report* från droghandlaren Jacob Zouks (Akim Tamiroff) lägenhet till mordscenen i Neapels hamn. Huvudpersonen Guy van Stratten (Robert Arden) börjar sitt återberättande samtidigt som han går över i det vänstra bildfältet som är nedtonat. I nästa ögonblick kommer han fram bakom en container i Neapel. Övertoningen är ett lysande exempel på hur man kan maskera en förflyttning i rum och tid vid klippbordet. Det är också uppenbart att dessa scener är avsedda att ligga i sekvens genom övertoningens utformning. I flera fall använder sig Welles av seriella övertoningar för att skildra förfluten tid. Ett exempel är den gradvisa övertoningen från dag till natt inför scenen med flagelanttåget. Ibland ger han prov på trippelexponeringar och för att visa hur van Stratten reser runt till olika städer trippelexponeras bilder på en väg, en järnväg och ett plan som lyfter ur bilens, lokets och planets perspektiv. Skämtsamma men samtidigt estetiskt tilltalande övergångar. Andra exempel på övertoningar med en inbyggd betydelse är en bild på Arkadins enmotoriga plan som går in för landning. Planet dyker och i samma ögonblick görs en övertoning till en etableringsbild på hans slott. För ett ögonblick tycks planet störta, något som senare också inträffar. Ett annat exempel är en övertoning från en man som stirrar genom ett förstoringsglas. Hans öga fyller hela bildrummet. I nästa ögonblick ses en etableringsbild i Tanger som om det var just detta han såg i förstoringsglaset. På ytterligare ett ställe tiltas kameran och följer ett pariserhjul. När högsta punkten är nådd fastnar kameran på himlavalvet från vilket man tonar över till en extrem närbild på en hand där en grupp loppor befinner sig. Färgtonen på himlen och handen är så snarlik att övergången är svår att upptäcka. Nämnas kan också de många övergångar där en scen avslutas t ex med en bild på ett skyltfönster och nästa scen påbörjas med en närbild på ett annat skyltfönster. Samma fenomen förekommer när en scen avslutas med en dagbild och nästa scen inleds med en dagbild. Mest typiskt för Welles är emellertid scener där han lyckas få in "a visual pun" likt den som

återfinns i slutet efter van Strattens sista möte med Arkadin. Scenen avslutas med en bild på den buttre Arkadins ansikte och efter övertoningen ses reklam för ett flygbolag där texten lyder: *”Be with your loved one on Christmas - fly* /.../ (Flygbolagets namn faller utanför bilden.).

Om han använder sig av sammanhängande montagesekvenser och sålunda högt segmenterad klippning, som i den ovan omnämnda mordscenen, utnyttjar han sig av bildfältets olika linjer som han ställer emot varandra för att skapa en dramatisk bildverkan. Denna typ av montagesekvenser återfinns på flera andra ställen i filmen. I samtliga använder han sig av 18 mm-objektivets perspektivfördrivning för att framkalla extrema linjespel. Ett exempel är marknadsscenen i San Tierso i vilken två av huvudrollerna springer igenom en by vars huskroppar utgör en fond för Welles indelning av bilden. I denna scen blir också musiken av avgörande betydelse och förstärker känslan av rörelse såtillvida att den uppskruvade rytmiska musiken korresponderar med den höga montagefrekvensen. Individernas rörelser kompenserar i scenen för den statiska kameran. Men det är bara i de exempel då Welles kan antas ha varit ansvarig som montagesekvenserna fungerar. I montaget från Rivieran som illustrerar van Strattens sökande finns ingen fungerande rytm, kompositionen haltar och montagesekvensen blir i detta fall en slags uppsamlingsplats för överblivna tagningar.

Eftersynkroniseringen av ljudet tog osedvanligt lång tid eftersom Welles insisterade på att använda sig av skådespelarnas orginalröster.[92] Detta utgjorde en källa till irritation för Dolivet som underblåste den komplicerade inspelningssituationen genom att rikta skarp kritik mot den kvinnliga huvudrollen, Paula Mori, och insistera på att hennes röst skulle dubbas med en engelsk skådespelerskas. I den slutgiltiga versionen är hon mycket riktigt också dubbad vilket får ses i ljuset av att stora delar av ljudet gjordes om i samband med att filmen klipptes om under de första månaderna 1955. Den linjära klippningen av filmen gjorde den tidigare eftersynkroniseringen av ljudet oanvändbar. I de nu existerande versionerna är just ljudmixningen den mest uppseendeväckande bristen.

Trots den bristfälliga eftersynkroniseringen och den haltande mixningen är ljudet inte helt utan kvalitéer. Musiken, gjord av Paul Misraki skapar en starkt exotisk prägel. Denna spelades in på ett tidigt stadium och har därför klarat sig från den efterkonstruktion som drabbade filmens övriga ljud. Vid ljudskarvningarna hörs dock fortfarande en del märkliga tongångar där musiken helt enkelt inte lyckas brygga ett klipp i filmen, något Welles annars sysslade

[92]Bazin, A.: a.a. s 118

med. Ett kännetecken i hans tidiga filmer är ju just den framskjutna ljudbilden i vilken ljudet maskerar övergångar i form av klipp och övertoningar.

Musiken har vissa beröringspunkter med den man finner i *The Third Man.* Istället för en enkel nyckelharpa finns här ett forcerat progressivt akustiskt gitarrackompangemang. Musiken i *Mr. Arkadin* är dock till skillnad från den i *The Third Man* orkestrerad och den musikaliska härstamningen är snarare orientalisk. Den kan karaktäriseras som slavisk, men med inslag av arabisk och spansk musik vilket får ses som en strävan att fånga det exotiska i centralgestalten Arkadins bakgrund.

Welles tidigare filmer präglades av ett ljusdunkel som var komplicerat att uppnå utanför en studio. Större delen av filmen är inspelad utomhus vilket har gjort det svårt att uppnå den balanserade ljussättning som präglar t ex *Citizen Kane*. Welles försökte lösa detta genom att förlägga många tagningar till kvällen och natten eftersom "Mörkret är ljussättarens bästa vän". De mest lyckade scenerna är också de som spelats in under kvällen: mordet, flagelanttåget och maskeraden. Övriga scener vars ljussättning fungerar är dunkelt belysta inomhusscener. Dagsljusscenerna känns inte som om de har Welles signatur mer än undantagsvis som i den ovan nämnda marknadsscenen. I *The Lady from Shanghai* hade Welles egentligen samma problem. Även denna film var till största delen inspelad utanför studio och även här syns ett varierande ljus som ett resultat av svårigheten att styra de naturliga förutsättningarna. Liksom i *Mr. Arkadin* är i *The Lady from Shanghai* de mest raffinerade scenerna de vilka utspelas i mörker där Welles utnyttjar sig av sin expressionistiska stilkänsla.

Scenografin i *Mr. Arkadin* var beroende av fruktbara naturliga förutsättningar. I *Citizen Kane* hade RKO:s verkstad byggt upp allting som fordrades för att filmen skulle kunna genomföras enligt de intentioner Welles hade. Det som inte gick att bygga löste man genom specialeffekter, vilket i denna specifika film visade sig bli åtskilligt. I *The Magnificent Ambersons* byggde man ännu mer än i *Citizen Kane* och filmen är ännu mer sparsmakad när det gäller effekter pålagda under efterproduktionen. I *Mr. Arkadin,* precis som tidigare i *Othello,* använde Welles med lyckat resultat olika platsers naturliga förutsättningar. En speciell fallenhet för äldre arkitektur ger en antydan om att Welles försökte mana fram känslan av överdåd och exklusivitet. Detta framgår särskilt tydligt under karnevalscenerna och den efterföljande maskeraden. Maskeraden är inspirerad av Goyas etsningsserier. Gästernas dräkter och masker kunde vara hämtade ur en av konstnärens mardrömslika visioner och ger balscenen en kuslig atmosfär. Anknytningen till Goya ger också associationer till Spanien vilket stärker rumsuppfattningen. Utöver detta har Welles tagit fasta på djursymboliken i Goyas konst. Fladdermöss, fåglar och allahanda deformerade gestalter figurerar i Goyas konst liksom på Arkadins maskerad.

Generellt ansågs Welles vara en snabb regissör vilket det också finns en serie exempel på. *Macbeth* filmades t ex på 23 dagar.[93] Både *Citizen Kane* och *The Magnificent Ambersons* avslutades i tid och efterproduktionen gick friktionsfritt. De problem som uppstod i samband med dessa produktioner kan uteslutande härledas till externa faktorer. Till följd av konflikter med bolagets affärssida blev filmerna ofta försenade i distributionen eller fick svag backning från bolagets sida. I fallet med *Citizen Kan* hade Hearstpressen förklarat krig mot filmen vilket gjorde det svårt att finna lämpliga visningslokaler. I fallet med *The Magnificent Ambersons* påverkades filmens lansering av det faktum att hela RKO höll på att rekonstrueras. Ingen av dessa faktorer var möjliga för Welles att påverka. I Europa däremot försökte han själv hantera de nya problem som uppstod och kompensera för avsaknaden av en användbar teknisk ”arsenal”. Detta kan vara en av orsakerna till den tidsödande produktionen av *Othello* och till att *Mr. Arkadin*, inte avslutades i tid. I *Othello* hade Welles den konstnärliga frihet han eftersträvade, men till priset av att han fick göra filmen utanför de stora bolagen. Sammanfattningsvis kan konstateras att de positiva omdömena beträffande hans effektivitet kan härledas till produktioner i vilka han arbetat under gynnsamma omständigheter, vanligtvis studioproduktioner. Det finns inga bevis för att han skulle vara oförmögen att avsluta en film, vilket har sagts. Om så skedde var det snarare ett resultat av yttre omständigheter.

5.5 Innehållsreferat

En cigarettsmugglare vid namn Guy van Stratten och hans älskarinna Mily blir av en slump vittne till ett mord i Neapels hamn. Den döende mannen (Bracco) uttalar i dödsögonblicket två namn - Gregory Arkadin och Sophie - och ger ett löfte om att namnen kan leda till en förmögenhet. Mily som är närvarande i dödsögonblicket uppfattar namnet Gregory Arkadin. Spåren leder till Juan les Pins vid Rivieran där Arkadin uppehåller sig. Han visar sig vara en finansman vars verksamhet beslöjas av det faktum att han lider av minnesförlust sedan 30 år tillbaka. Han säger sig inte komma ihåg någonting före 1927 (filmen utspelar sig i nutid). Detta är åtminstone den historia han erbjuder van Stratten som, efter en maskeradbal Arkadin anordnat, antar ett erbjudande att som privatdetektiv forska i dennes förflutna för att på så sätt kunna fastställa vem han verkligen är. Samtidigt blir van Stratten förtjust i Raina, Arkadins milt sagt överbeskyddade dotter, något finansmannen inte ser med blida ögon på. van Stratten skrider så till verket, trots ringa information, och besöker ett antal platser för att leta upp personer som på något sätt har anknytning till den mystiske Arkadin. Han besöker: Sir Joseph i Zürich; professorn i Köpenhamn;

[93]MacBride, J.: a.a. s 172

antikvitetshandlaren Trebitsch i Amsterdam; baronessan Nagel i Paris; Sophie och Oscar i Mexiko; och slutligen droghandlaren Jacob Zouk i München. Alla har de gemensamt att de har en koppling till Arkadin. Mily som har ett slags samarbetsförhållande med van Stratten hinner endast träffa en person, smugglaren Thadeus i Tanger, innan Arkadin mördar henne på sin yacht. Ledtrådar tycks inte saknas när det gäller Arkadins förflutna, men varje gång en person med kunskap om honom ger sig till känna dör han omgående. Sent omsider inser van Stratten att alla som bär på vetskap om Arkadins förflutna går samma öde till mötes. Han använder då Raina, Arkadins enda svaga punkt, för att komma åt honom. Detta lyckas och Arkadin kastar sig ut från ett flygplan förkrossad i tron att han förlorat sin dotter. Samtidigt förlorar van Stratten Raina som lämnar honom när hon inser att hon blivit ett redskap i hans händer.

5.6 Confidential Report - Mr. Arkadin

Båda filmversionerna inleds med ett textat replikskifte mellan en kung och en poet vilket lyder:

> Kungen: *What can I give You that you already haven't got ?*
> Poeten: *Anything, except your secret.*

Efter detta ses ett tomt flygplan komma flygande. I bakgrunden hörs en berättare (Welles) som förklarar vad som föranlett situationen. Det är denna berättarröst, ur *Confidential Report*, som citerades inledningsvis. I *Mr. Arkadin* är uppläggningen densamma förutom att berättarrösten är dubbad av någon annan, eller mer sannolikt, tillhör Welles själv, som gjort ett tillägg. Dels kan man höra att det är frågan om två olika läsningar av en text, dels stämmer innehållet inte överens. I *Mr. Arkadin* finns ett tillägg av avgörande betydelse, här markerat i fet stil: /.../ *This motion-picture is a fictionalized reconstruction* ***of the murder*** *and the events leading up to the appearance last Christmas morning of the empty plane.* I denna version är det sålunda inte frågan om ett självmord utan här antyds att personen i planet, som ett ögonblick tidigare befann sig i planet, blivit mördad. Den narrativa logiken har fått ge vika för kravet att stryka självmordet ur berättelsen, som antagligen ansågs för tabubelagt för att behandlas. I vilket fall som helst görs en koppling mellan mordet och det tomma planet, vilket är missvisande. Eventuellt kan textningen ha ett visst samband med Welles egen beskrivning av filmens inledning. Enligt honom skulle filmen ha inletts med en bild av en öde strand på vilken en kropp spolats iland.[94]

[94]Welles, O., Bogdanovich, P.: a.a. s 237

Förtexterna varierar i de olika filmversionerna eftersom skådespelarna står upptagna "in order of appearance", och sålunda kommer i varierande ordningsföljd i de olika versionerna för att passa in i respektive klippning. Detta beror på att man i de olika versionerna valt att börja på olika ställen i berättelsen vilket i sin tur påverkat utformningen av förtexternas sista del. I *Confidential Report* börjar man i slutet på berättelsen och berättar i retrospektiv. I slutet på förtexterna har man bakom de sista namnen på rollistan över de som varit inblandade i produktionen, lagt in några av de fladdermusliknande papier-maché-väsen som utgör en del av dekoren i maskeradbalsscenen. I *Mr. Arkadin* har man på samma plats i förtexterna använt sig av exteriörtagningarna utanför Zouks lägenhet. I *Confidential Report* som efter förtexterna inleds just med med mötet mellan Zouk och van Stratten, vilket äger rum i berättelsens slutskede, har man sålunda varit tvugen att lägga till stillbilder för att fylla ut bakgrunden. *Mr. Arkadin* däremot, har en rakare kronologi och inleds heller inte med Zouks och van Strattens möte. Därför kan sekvenser ur detta användas till förtexten.

I *Confidential Report* inleds intrigen, som sagt, med en av berättelsens slutscener. van Stratten möter i München den sista ännu levande människan som vet sannningen om Arkadin - Zouk. I scenens inledning hörs van Strattens berättarröst som fyller i den information som betraktaren behöver för att kunna orientera sig händelsemässigt och förstå vad som föregått mötet med Zouk. För att rädda bristen på narrativ logik använder man genomgående en berättarröst som förklarar olika skeenden i filmen. Det hörs tydligt att den eftersynkroniserade berättarrösten vid tillfälle har blivit korrigerad. T ex har man i denna scen dubbat in en adressangivelse: "Sebastianplatz 16". Adressen dyker upp i filmens slutskede och är sannolikt indubbad för att knyta samman de löst sammanfogade scenerna. Via en övertoning från Zouks våning på Sebastianplatz 16 görs en övertoning till Neapel under det att van Stratten återberättar sin historia för Zouk.

Mr. Arkadin börjar inte på detta sätt, utan inleds med mordet på Bracco (Gregoire Aslan) i Neapels hamn. Detta innebär att man har skiljt scenen mellan Zouk och van Stratten i München från mordscenen i Neapel, vilka har en perfekt inbördes logik och representerar en av filmens mest smakfulla övergångar. Att inleda filmen med mordet får betraktas som ett resultat av en strävan att skapa en linjär kronologi i enlighet med boken och ett brutalt avsteg från den elliptiska berättarstrukturen. Vidare innebär detta att van Strattens återberättande nu inleder den dramatiska mordscenen, vilken Welles med all säkerhet avsåg att illustrera utan text. Tilläggas bör också att berättarrösten i denna scen inte är densamma som den i *Confidental Report*. Ljudskarvningen är, som på de flesta ställen i *Mr. Arkadin,* inte helt lyckad vilket i detta specifika exempel innebär att van Stratten påbörjar sin rekapitulering mitt i en mening.

Sökandet efter Arkadin och Mily leder van Stratten till Juan les Pins på Rivieran. Denna scen eller snarare montagesekvens åtföljs i *Confidential Report* av hans berättarröst som här utgör ett stöd till de löst sammanfogade bildfragmenten. Den korta scenen i slutet i vilken han träffar Jennie (vars namn aldrig nämns i filmen, utan bara i boken) är troligtvis en nedkortad version av den ursprungliga scenen. Det fortsatta sökandet leder i nästa scen till en restaurang där van Stratten lyckas få kontakt med Raina (Paula Mori) genom att lura hennes sällskap Markisen av Rutledge (Jack Watling) till telefonen. Restaurangscenen knyts i sin tur samman med van Strattens möte med Mily (Patricia Medina) i samma restaurang. Ett möte som äger rum strax efter det att Raina och Rutledge gått.

Efter mordet görs också i *Mr. Arkadin* en övertoning till Juan les Pins. I det inledande montaget där van Stratten söker efter Mily återfinns endast några sekunder av varje tagning. Utöver detta har man i den inledande montagesekvensen redigerat in van Strattens möte med Jennie, här reducerat till en stillbild. Troligtvis för att öka längden på montaget så att berättarrösten som hela tiden följer bilderna skall hinna att återberätta all nödvändig information. I slutet på denna sekvens i *Confidential Report* följde som nämnts mötet med Jennie. I *Mr. Arkadin* har man avrundat montaget med mötet mellan van Stratten och Milly (hon heter inte Mily i denna version, vilket får ses som ett utslag av en annan synkronisering) som egentligen tidsmässigt inträffar långt senare. Konsekvensen, bortsett från att tids- och rumsuppfattningen blir haltande, är att man klipper från en bild i vilken van Stratten står framför en dörr iklädd en viss typ av klädsel med en resväska i handen till en bild i vilken han går in genom en dörr utan resväska och med annan klädsel. Man har försökt att skapa en skenbar kontinuitet men genom att använda scener tagna ur olika sammanhang förråder bildinnehållet försöket. En annan detalj är att mötet mellan van Stratten och Milly förvisso är samma scen som den i *Confidential Report*, men en alternativ tagning. Aktörernas rörelser skiftar och replikerna tycks sökta som om de repeterade en scen de ännu inte lärt sig. Det finns anledning att misstänka att det här är fråga om en repetitionstagning. Efter mötet med Milly följer restaurangscenen i vilken van Stratten möter Raina. Men mötet med med Mily som utgjorde senare halvan av detta restaurangbesök i *Confidential Report*, är av förklarliga skäl bortredigerat. Istället följer en nedtoning och en upptoning av en etableringsbild som utgör inledningen på en transportscen.

Dessa skillnader mellan de respektive versionerna blir enklare att tyda om man håller reda på vilka aktörer som sällade sig till Welles när han lämnade inspelningen. Patricia Medina som spelar Mily vägrade trots en vädjan från producenten att spela in nya scener när hon blev informerad om att Welles inte

skulle regissera.[95] Detta styrker att klippningen inte fungerade och att det sålunda fanns ett behov av att spela in nya scener för att filmens berättarstruktur skulle hålla enligt producentens nya intentioner. Robert Arden var emellertid samarbetsvillig, något den omsorgsfulla eftersynkroniseringen av berättarrösten vittnar om.

Transportscenen i vilken van Stratten liftar med Raina till Spanien är i *Confidential Report* indelad i tre delar: en inledande scen där van Stratten får lift, en andra del som utgör en montagesekvens som illustrerar resan och en tredje del som visar framkomsten. Även i *Mr. Arkadin* kan man dela in resan i tre delar. I denna version är dock hela resemontaget bortklippt med undantag av en enstaka bild vilket stör känslan av rumslig förflyttning. Orsaken till att detta montage är borttaget är troligtvis att man i denna version redan har en hög grad av fragmentering och har försökt att lugna ner tempot genom att ta bort montagesekvenser. Effekten blir dock snarare den motsatta.

I *Confidential Report* görs därefter en övertoning från dag till natt efter vilken den anstundande karnevalen inleds med ett flagelanttåg bestående av munkar i kåpor som bär facklor. Därefter följer en marknadsscen med Raina och van Stratten. I *Mr. Arkadin* störs den inledande övertoningen av ett fult klipp. Filmningen och klippningen av flagelanttåget överensstämmer dock mellan de respektive versionerna. Detta gäller även för marknadsscenen.

Karnevalens höjdpunkt är en stor maskeradbal som hålls vid slottet, anordnad av Arkadin. Denna längre scen överensstämmer i stort mellan de respektive versionerna men avviker på en del punkter. I *Confidential Report* inleds maskeraden med van Strattens ankomst. Efter en övertoning visas ett längre segment med interiörbilder efter vilka van Stratten för första gången konfronteras med Arkadin. Deras möte resulterar i att Arkadin visar en personundersökning han gjort på van Stratten för att Raina skall inse vilken skum figur hon umgås med. Scenen som utspelar sig i Rainas sovrum slutar med att van Stratten lämnar balen i vrede. Hans avfärd skildras i *Confidential Report* med ett parallellmontage. Först ses hans bil lämna festen. Sedan klipper man tillbaka till festen där Arkadin berättar den första av två historier. Historien handlar om vänskap:

> *I had a dream. I found myself in a graveyard where all the tombstones were marked in a curious way: 1822-1826, 1930-34. Always like that; always a short time between birth and death. And at the graveyard is a very old man. I asked him how it was that he had lived so long when everyone else had died so young.*

[95]Rosenbaum, J.: a.a. s 53

But now he told me this: "Not that we die early but here on our tombstones we don't count the years of a man's life but the time he has kept a friend."

Därefter visas van Stratten gående mot sitt hotell. Slutligen kommer han fram och en uppgörelsescen mellan Mily och honom utspelar sig. Denna avbryts av ett telefonsamtal från Arkadin som vill träffa van Stratten för att göra affärer. Denne återvänder till festen och Arkadin berättar nu sin andra berättelse, den om grodan och skorpionen, vilken fungerar som en bakgrund till det avtal som i nästföljande ögonblick sluts mellan de båda. Arkadin inleder med att säga: *"And know I am going to tell you about a scorpion"* :

This scorpion wanted to cross a river so he asked the frog to carry him. "No" said the frog, "no thank you!" "If I let you on my back you may sting me, and the sting of a scorpion is death!" "No", said the scorpion, "what is the logic of that" (for the scorpion tried to be logical). "If I sting you; you die, I drown". So the frog was convinced and allowed the the scorpion on his back. But just in the middle of the river he felt a terrible pain, and realized that, after all, the scorpion had stung him. "Logic", cried the dying frog as he started sinking, bringing the scorpion down with him. "There's no logic in this!" "I know", said the scorpion, "but I can't help it. It's my character".

Efter detta anställs van Stratten för att utforska Arkadins förflutna. Scenen slutar med att Arkadin räknar upp pengar på ett bord tills de bildar en stor hög bakom vilken van Stratten skymtar, tom i blicken.

Maskeradbalen inleds också i *Mr. Arkadin* med van Strattens ankomst och en rad interiörbilder efter vilka ett möte med Arkadin äger rum. Därefter lyser viljan att strama upp berättandet igenom. van Strattens avfärd från balen skildras i sekvens. Först visas bilen, sedan ses han gående mot sitt hotell och slutligen visas uppgörelsen mellan honom och Milly. Sekvensen i vilken Arkadin berättar sin första historia är bortredigerad i *Mr. Arkadin*. En förklaring kan vara att man velat skapa kontinuitet i berättandet. Ännu mer sannolikt är det att denna berättelse blev över när man tog bort parallellmontaget. Berättelsen omnämns heller inte i boken vilket är ytterligare ett belägg för att man använt sig av boken som utgångspunkt vid redigeringen av just *Mr. Arkadin*. Efter telefonsamtalet återvänder van Stratten till balen. Denna episod är i stort sett identisk med den i *Confidential Report.* En avvikelse är dock att slutbilden saknas, vilket gör att övergången till nästföljande scen blir stympad. Scenen avslutas med att överenskommelsen sluts, men bilden av uppräkningen av

pengar och van Strattens tomma illusionslösa ansikte efter att han låtit sig köpas, är bortredigerad. Istället följer en nedtoning till svart.

Från högen av pengar görs i *Confidential Report* en swish-pan vilken följs av en montagesekvens avsedd att skildra van Strattens resande i sökandet efter ledtrådar till Arkadins förflutna. Sekvensen inleds av en trippelexponering av de olika färdsätten: tåg, bil och flyg. Denna följs av några nerslag i olika städer som monteras ihop med hjälp av övertoningar. I slutet på montaget utspelar sig en kort sekvens hos Sir Joseph.

Nästa scen i *Mr. Arkadin* skildrar inte som i *Confidential Report* en montagesekvens av van Strattens sökande. Kanske är detta en av anledningarna till det förvanskade slutet på föregående scen. Istället följer en scen ombord på Arkadins yacht som slutar med Millys död. Men eftersom man valt att förlägga hennes död till relativt tidigt i filmen uppstår problem. Slutbilden på hennes döda kropp måste hemlighållas. Därför är slutsekvensen bortklippt ur *Mr. Arkadin*. Hennes död måste helt enkelt skjutas upp.

I *Confidential Report* leder uppgifterna van Stratten får av Sir Joseph honom vidare i en ny montagesekvens som också inleds med en swish-pan. Resemontage liknar det förra och illustrerar ett intensivt resande med hjälp av bilder från diverse metropoler sammanfogade genom övertoningar. Detta montage utmynnar i att van Stratten i Köpenhamn träffar professorn (Mischa Auer), en av Arkadins tidigare kumpaner, som företräder en loppcirkus. Det finns sålunda en klar linje i arrangerandet av de olika tagningarna även om de på skärmen kan ge ett ostrukturerat intryck. Var och en av de olika segmenten följer en övergripande form.

I *Mr. Arkadin* visas efter Millys möte på Arkadins yacht ett fragment av den transportscen som i *Confidential Report* föregick van Strattens möte med Sir Joseph. I *Mr. Arkadin* saknas emellertid detta möte. Istället följer van Strattens sammanträffande med professorn i Köpenhamn. Men tidigareläggandet av scenen på Arkadins yacht gör berättarstrukturen bristfällig. Kontinuiteten blir lidande eftersom betraktaren placeras mitt i ett sammanhang vilket inte tidigare motiverats i handlingen. Betraktaren förstår inte hur van Stratten kommer fram till de slutsatser som leder hans utredning framåt. Eftersom mötet med Sir Joseph som för van Stratten till Köpenham är bortklippt befinner sig van Stratten plötsligt i Köpenhamn utan att det förklaras. Detta försöker man kompensera genom van Strattens berättarröst som fyller på med den information som inte bildberättandet kan tillgodose betraktaren med. Några förklaringar eller motiveringar erhålls dock aldrig. van Stratten kan t ex i egenskap av berättare säga: "*Bracco made us a present of two names. Arkadin and somebody called Sophie. ”So I asked around about this Sophie too. The first nibble I got*

on that was up in Copenhagen - on a flea-circus!" Det är svårt att tro att Welles har skrivit dessa rekapituleringar som kilas in mellan praktiskt taget alla scener. Speciellt påfrestande är de i *Mr. Arkadin* när de som i detta fall inte besvarar frågan hur?

I både *Confidential Report* och *Mr. Arkadin* följs van Strattens besök hos professorn av Milys besök hos smugglaren Thadeus (Peter Van Eyck) i Tanger. Därefter görs i *Confidential Report* en övertoning till van Stratten hos antikvitetshandlaren Trebitsch (Michael Redgrave) i Amsterdam, vars rörelse egentligen bara är ett kamouflage för hans verkliga sysselsättning- försäljning av information. Efter ytterligare en övertoning och passerad tid visas en scen mellan Arkadin och Mily på hans yacht i vilken Arkadin under det att han fyller på hennes glas förhör henne om vad hon och van Stratten vet om honom. Till slut avslöjar hon allt och efter en övertoning visas en öde strand där en kropp spolats iland. Denna följs av en nedtoning. Scenen mellan van Stratten och Trebitsch avslutas i *Mr. Arkadin* med en nedtoning. Denna får ses som en konsekvens av att scenen ombord på Arkadins yacht som skulle följt är flyttad och placerad i ett tidigare skede. Man har därför tvingats ta bort den övertoning som tidigare knöt samman de båda scenerna och utöver detta är Millys döda kropp bortklippt pga. att man, som jag tidigare påpekade, var tvungen att hålla henne vid liv.

Ytterligare ett resemontage, det fjärde i *Confidential Report*, leder van Stratten till den person som Trebitsch mot betalning gett honom namnet på, dvs. den i Paris bosatta baronessan Nagel (Suzanne Flon). Scenen mellan baronessan och van Stratten visas dock inte, utan istället får man följa ett möte mellan henne och Arkadin som sker en vecka senare. Denna scen som följs av en nedtoning följs av ett möte mellan Arkadin och van Stratten på ett hotell i Paris. Även Raina befinner sig på platsen. Denna scen fungerar som pendang till deras första möte på maskeradbalen och tar också formen av en kamp om Raina. De skiljs även här som ovänner.

I *Confidential Report* inleds van Strattens resa till Mexiko med en övertoning från hotellrummet i Paris till en etableringsbild av en segelbåt strax utanför Mexiko på vilken van Stratten brutalt förhör en av Arkadins tidigare bekantskaper - Oscar (Frédéric O'Brady). van Strattens förhör av Oscar leder till att han blir satt under arrest och slutligen förd till Sophie (Katina Paxinou). Övergången till Mexiko sker i *Mr. Arkadin* med ett klipp istället för som i *Confidential Report* med en övertoning. Etableringsbilden av segelbåten finns inte med. Istället klipper man direkt in i till en närbild på Oscar inuti hytten, vilket kan upplevas som abrupt. Återigen skapas en problematisk rumsuppfattning och skådespelarna tvingas att i ord förklara det som ej visas i bild. Arresteringen av van Stratten och det efterföljande mötet med Sophie

överensstämmer väl mellan de båda versionerna. Trots detta avslutas *Confidential Report* med en övertoning medan man i *Mr. Arkadin* klipper över till nästföljande scen. Detta ger upphov till frågor om vad som kan ha skett. Jag återkommer till detta i min diskussion kring manuset. Scenen mellan van Stratten och Arkadin som följer är också likadan i båda versionerna och slutar med en nertoning till svart.

van Stratten återvänder till Europa för att i München träffa Zouk. På en flygplats i Spanien träffar han Raina och får reda på att Arkadin är på väg till München. Efter en nedtoning till svart tonas ett snöigt München fram. I *Confidential Report berättar* van Stratten i egenskap av berättare att han träffade Raina i Spanien på väg till Tyskland, att deras dialog var kort och inte särskilt informativ. I *Mr. Arkadin* däremot, sägs aldrig var någonstans detta möte utspelar sig. Av dialogen kan man dock dra slutsatsen att det inte är i Spanien eftersom Raina säger sig vara på väg dit. Eventuellt kan man här få vägledning av boken där detta möte äger rum på Orlyflygplatsen utanför Paris. I diskussionen framtonar van Strattens tvivel beträffande Arkadins avsikter i full kraft. Rainas kommentar till van Stratten när han förklarar vad han är anställd för att göra är en replik hämtad ur boken som är viktig för förståelsen av hur van Stratten gradvis når insikt: "*I have never heard of amnesia lasting for 30 years.*" Flygplatsscenen följs av en övertoning till flygresan under vilken van Stratten ondgör sig över sin dumhet. Resan visas inte i *Confidential Report.*

I *Confidential Report* blir van Stratten efter sin ankomst till München stoppad av två poliser som söker honom för ett mord. Samtidigt överlämnar de ett kuvert. När van Stratten säger sig vara på väg till Arkadins julfest släpper de honom. På festen faller sedan alla bitar på plats då van Stratten till slut öppnar kuvertet och finner en bild på Mily. Han inser då att alla han träffar håller på att mördas och han försöker ta kontakt med Oscar och Sophie. Dessa visar sig dock redan vara döda. Han konfronterar nu Arkadin som emellertid tycks likgiltig inför honom.

Dialogen mellan van Stratten och Arkadin på julfesten är annorlunda i *Mr. Arkadin*, en konsekvens av olika eftersynkroniseringar. Den märkligaste känslan får man dock i denna scen när van Stratten öppnar brevet han mottagit av poliserna. Brevet innehåller två foton på Milly. På det ena ser man henne liggande på en strand, men eftersom den scen då hon blev mördad har tidigarelagts i denna version upplevs fotot bara förvirrande (I denna version har hon ju försvunnit ur handlingen för att nu dyka upp som död). Julfesten avslutas sedan med en nedtoning, att jämföra med *Confidential Report* som slutade med en övertoning. Inledningen på den nästföljande scenen, dvs. van Strattens besök hos Zouk, skiljer sig mellan de båda versionerna vilket i sin tur kan härledas tillbaka till deras skiftande inledningar, vilka jag behandlat tidigare.

En övertoning för betraktaren till Zouks våning. Det är här van Strattens tillbakablick börjar i *Confidential Report*. I *Mr. Arkadin dyker* han upp först nu. Scenen inleds med exteriörtagningar och följs av bilder på hur han går in i huset. Därefter utspelar sig den andra halvan av scenen mellan Zouk och van Stratten som i stort sett innebär att van Stratten försöker få Zouk att förstå vikten av att fly. Zouk som är helt likgiltig inför döden, ignorerar honom. Först efter att Arkadin anländer till platsen lyckas han få honom med sig. De gömmer sig i en främmande kvinnas lägenhet (Tamara Shane), men Arkadin hittar dem trots allt. Denne bryr sig dock inte om Zouk när han ser Zouks beklagliga tillstånd. Han går efter ett kort samtal med densamme. När hotet från Arkadin är eliminerat koncentreras istället all energi på att anförskaffa en gåslever, något som visar sig praktiskt taget omöjligt att få fram på juldagen tills Arkadin återigen dyker upp och erbjuder sin hjälp. Under tiden sitter Zouk på van Strattens hotellrum och avvaktar. I väntan på att gåslevern skall bli färdig avslutar Arkadin sina affärer med van Stratten och konstaterar att denna gåslever blir det sista van Stratten får av honom. När van Stratten kommer tillbaka till hotellet visar det sig att Zouk blivit mördad. Han lämnar genast hotellet men Arkadin väntar utanför och en jakt tar vid där van Stratten flyr till fots förföljd av Arkadin i bil. Jakten leder in i kyrka där en julmässa pågår. van Stratten deklarerar nu för Arkadin att han är på väg till Spanien för att berätta allt för Raina. Därefter lämnar han kyrkan och kör till flygplatsen med Arkadins bil som han lurat till sig. van Strattens trumfkort är en platsbiljett till Barcelona. Snart kommer emellertid även Arkadin fram till flygplatsen och försöker tvinga till sig en biljett. Men trots löften om pengar får han inte följa med och planet lyfter utan honom.

Scenerna beskrivna ovan, dvs. mötet mellan van Stratten och Zouk, jakten på gåslevern som slutligen resulterar i att van Stratten får hjälp av Arkadin att skaffa en (på bekostnad av Zouks liv), jakten på van Stratten och scenen i kyrkan, samt jaktscenen som leder till flygplatsen förlöper likadant i *Mr. Arkadin och Confidential Report.* Vill man finna fler skillnader får man studera slutscenen.

I slutscenen i *Confidential Report befinner* sig van Stratten på Barcelonas flygplats då han plötsligt ser Raina på väg upp till kontrolltornet för att få kontakt med Arkadin som kallar på henne från det enmotoriga plan han befinner sig i, en halvtimme från Spaniens kust (något berättaren förklarar i filmens inledningsskede). På vägen dit blir hon dock stoppad av van Stratten som utnyttjar henne för sin egen överlevnads skull. När Raina strax efter talar med Arkadin från kontrolltornet frågar Arkadin: "*Have you talked with van Stratten?*" van Stratten som står jämte henne suffler ar: "*Say, yes!* "Hon svarar: "*Yes!* "Därefter vädjar Arkadin till henne att inte lyssna på van Stratten och

återigen sufflerar van Stratten Raina genom att säga: "*Say, it's to late*." Mekaniskt upprepar hon hans ord: "*It's to late*." Efter detta följer tystnad och sedan hörs en explosion långt borta. Efter kraschen följer en epilog som innehåller en dialog mellan Raina och van Stratten och slutligen ett samtal mellan Rutledge och van Stratten. Filmen avslutas med att Raina och Rutledge försvinner i en bil. Till höger i bild skymtar olycksplatsen.

I *Mr. Arkadin finns* en del logiska motsättningar. I det ögonblick då planet kraschar *har* redigerarna valt att klippa bort själva kraschen. I den efterföljande dialogen mellan Raina och van Stratten framgår att planet fortfarande är kvar i luften. Samtidigt förstår man av Raina, som först tar bladet från munnen, att Arkadin är död: *I saved your precious life for you; I killed my father to do it. Is there anything else that you want from me* /.../ Ett ögonblick senare säger van Stratten: /.../*That's why that plane is flying around up there, empty* /.../. Är det möjligt att ha denna diskussion utan att planet har störtat, med eller utan Arkadin? Det faktum att planet ligger och ryker i slutet på landningsbanan i nästa scen, kanske skall ses som symboliskt för hela filmen. Tilläggas bör också här att van Strattens replik, citerad ovan, heller inte finns i *Confidential Report.*

5.7 Boken, manuset och filmerna

Vid redigeringen av framför allt *Mr. Arkadin* tycks det som man utgått från boken *Mr. Arkadin* för att ge berättelsen en begriplig struktur där orsakssammanhanget står klart. Boken behandlar samma stoff som filmerna med få avvikelser. Det som skiljer är berättelsens kronologi. Boken är uppdelad i tre delar: Bracco, Sophie och The Ogre. Indelningen påminner i viss mån om aktindelningen i en pjäs vilket skulle kunna knyta den till Welles.

Den första delen - Bracco - börjar med mordet som van Stratten och Mily blir vittne till och slutar med att Arkadin anställer van Stratten för att utreda sitt förflutna. Den andra delen - Sophie - inleds med sökandet efter Arkadins förflutna och avslutas med avslöjandet av Arkadins bedrägeri. Den sista delen - The Ogre - behandlar den slutliga uppgörelsen mellan van Stratten och Arkadin.

Det finns en hel del händelser i boken som ej förekommer i filmversionerna. I boken följs t ex mordet av ett hopp i tiden då van Stratten avtjänar ett fängelsestraff för cigarettsmuggling. Först därefter påbörjar han sökandet efter Arkadin och nu även Mily som är försvunnen. Andra händelser finns nedskrivna endast i manusversionen *Masquerade*, men dessa utgör marginella avvikelser. Tilläggas bör också att manuset är helt kronologiskt skrivet. Istället för det citat som inleder filmerna återfinns i *Masquerade* ett annat av Ralph Waldo Emerson:

Commit a crime, and the earth is made of glass. Commit a crime and it seems as if a coat of snow fell on the ground, such as reveals in the woods the track of every partridge and fox and squirrel and mole. You cannot recall the spoken word. You cannot wipe out the foot-track, you cannot draw the up the ladder, so as to leave no inlet or clew.

Samma citat återfinns i den franska och italienska utgåvan av boken, men i den engelska utgåvan har citatet fallit bort. Kanske därför att Welles använt sig av det i en tidigare film,*The Stranger* , i vilken filmens hjälte spelad av Edward G. Robinson citerar orden ovan.[96]

Flera scener i boken är centrala för förståelsen av handlingen och rollernas agerande. I filmerna kan det, som jag utrett, till följd av klippningar och omstruktureringar av manuset vara svårt att förstå hur van Stratten kan dra de slutsatser han gör; hur han lägger ihop pusselbitarna till ett mönster. Denna komplicerade process framgår däremot i boken. I ett parti av boken sprids också ljus över van Strattens bakgrund när hans efterforskningar leder honom till Monte Carlo där han träffar sin mor och hennes väninna Myrtle, som i egenskap av inbitna spelare håller till vid Rivieran. Modern framstår som en degenererad kvinna och faderns identitet är okänd. Denna episod förekommer inte i de filmversioner jag lyckats frambringa.
På Rivieran träffar han även vännen Jennie som förestår en nattklubb, och förhör henne om möjligheterna att komma Arkadin inpå livet. Denna scen existerar, som berörts, endast som ett fragment i *Confidential Report.* I *Mr. Arkadin* har man redigerat bort den helt.

Karnevalsscenen är, som nämnts, förhållandevis samstämmig i de båda filmversionerna och bokens skiljer sig föga. Den första historien som Arkadin berättar för sina gäster finns emellertid inte i boken. Eftersom den förekommer i *Confidential Report* men inte i *Mr. Arkadin* vill jag återigen framhålla att detta kan ses som ett utslag av att man försökt följa boken vid redigeringen av *Mr. Arkadin*. Maskeradbalen som är något av karnevalens höjdpunkt återfinns i *Masquerade*, men utspelar sig inte i Spanien utan i Venedig.[97] Detta visar att Welles själv måste ändrat manuset vid ett långt framskridet tillfälle eftersom filmen tydligt illustrerar att den äger rum i Spanien.

Sir Joseph är i boken framställd som Arkadins stora motståndare i det förflutna. Mötet blir inte alls den framgång för van Stratten som i *Confidential Report*

[96]Rosenbaum, J.: a.a. s 52
[97]ibid.

utan slutar som ett stort misslyckande. Den information han får är bara vandringssägner han redan hört. I boken söker van Stratten istället upp den skräddare i Zürich som sålt en rock till Arkadin den natt 1927 han kom till sans. Scenen är av central betydelse i boken eftersom denne skräddare är den första person som träffar Arkadin efter att han börjat återfå sitt minne. Det är därför svårt att förstå varför den uteslutits ur filmversionerna även om episoden berörs i en konversation mellan Mily och Arkadin på dennes yacht. I boken är det skräddaren som leder Arkadin till professorn i Köpenhamn vilken i sin tur leder honom till antikvitetshandlaren Trebitsch i Amsterdam. Trebitsch tar med van Stratten till baronessan Nagel, ett möte som resulterar i information om Sophies vistelseort. I boken visar det sig dock att Arkadin redan träffat henne en vecka tidigare och inte som i filmversionerna omvänt.

Därefter utspelar sig handlingen i Mexico. I *Masquerade* inleds detta parti med begravningen av Sophies pudel Ki-Ki. Denna scen återfinns bara i manuset. En annan scen i manuset är van Strattens möte med Oscar på ett café där Oscar underhåller med att spela piano. Som jag påpekat tidigare kidnappar van Stratten denne och tar honom ombord en båt där han pressas på information. I boken skildras caféscenen, men någon begravning förekommer ej.[98] Värt att notera är att väldigt lite av det informationsvärde som framkommer i manuset och boken finns i filmversionerna. Scenen med Oscar inleds med att man befinner sig på en båt, vilket betyder att Oscar kidnappas innan han är presenterad. Detta får en att misstänka att det här saknas en tidigare scen som skulle introducerat denne.

Utöver dessa scener har Welles själv kommenterat vissa scener som inte finns med i någon version. Bl a skall det finnas en scen som skildrar Arkadin som onykter och grubblande. En scen han själv ansåg viktig eftersom den skulle motivera självmordet i slutet. Vidare skulle det ha funnits ytterligare en partyscen, samt ännu en scen där van Stratten och Arkadin konfronteras.[99]

5.8 En jämförelse med andra filmer

Mr. Arkadin innehåller flera olika komponenter som man finner i Welles tidigare filmer. Man kan hävda att filmen är snarlik *Othello* i sitt bildspråk genom sin fasta bildkomposition, sina hårt skurna bilder, sina perspektivförskjutningar och linjespel. Samtidigt finns det stora likheter med *Citizen Kane* genom den uppbrutna berättarstrukturen. Man ser i *Mr. Arkadin* en tydlig avsikt att hela tiden hoppa mellan olika tidsliga och rumsliga plan. Detta

[98]ibid
[99]Welles, O., Bogdanovich, P.: a.a. s 238

är också förklaringen till varför försöket att klippa filmen i kronologisk ordning har misslyckats.

Det finns också paralleller till handlingen i flera av hans filmer. I *Citizen Kane* skildrades en tidningsmagnat vars girighet och makt ledde till isolering och undergång. Detsamma gäller för Arkadin. Precis som för Kane i *Citizen Kane* är det också kärleken som gör Arkadin sårbar. Även i *The Lady from Shanghai* illustreras följderna av girighet och makthunger där de båda antagonisterna går under i en duell i en spegelhall. Centralgestalternas oförmåga att ändra sin karaktär är också utmärkande i många av Welles filmer. Welles har själv förklarat att det finns en slags tragisk värdighet med en gestalt som Arkadin. Han är en produkt av sin bakgrund, oförmögen att förändra sig och påverka det tragiska öde som väntar honom. Detsamma gäller för Quinlan i *Touch of Evil*. I historien om vänskap antyder Arkadin att vänskap är förgänglig när luften ständigt är fylld med bedrägeri. Denna misantropi är i mina ögon reflexiv och handlar om Welles egna erfarenheter. Svek mot vänskap har Welles behandlat i många filmer, exempelvis i *Chimes of Midnight* (1966) där Henry V sedan han blivit kung förnekar Falstaff.

I karaktärerna Kane, Arkadin och senare även Quinlan i *Touch of Evil* finner man vidare spår av Welles passion för Shakespeare. Shakespeares förkärlek för kungliga intriger där konsekvenserna av otillåtet maktbegär visas i full vigör återkommer i Welles filmer. *King Lear, Macbeth*, *Othello*, *Julius Caesar* innehåller alla ingredienserna makt och undergång. Welles filmatiserade *Macbeth* och *Othello* och gjorde senare även en TV-produktion av *King Lear*. I *Mr. Arkadin* utspelas ett triangeldrama som man skulle kunna härleda till *Othello*. Arkadin inlåter sig att göra affärer ihop med en gestalt, van Stratten, som senare blir hans undergång. van Stratten använder sig med framgång, precis som Jago i *Othello*, av den person som deras antagonist älskar. I *Othello* förgiftar Jago protagonistens sinne med lögner och misstänkliggör fruns trohet mot sin man. Arkadin är lika protektionistisk och svartsjuk när van Stratten konspirerar mot honom via hans dotter. Ibland tar sig förebilderna uttryck i rena travesteringar. van Strattens sista möte med Arkadin på flygplatsen i München resulterar i att Arkadin erbjuder en enorm summa pengar för en plats på ett plan som för honom betyder att leva eller dö. Detta kan härledas till Shakespeares *Richard III*. I pjäsens kanske mest centrala scen utbrister kung Richard:

> *Jag har satt mitt liv på detta tärningskast, din träl, och jag vill se var sexan faller. Sex stycken Richmond måste slåss på fältet, fem*

har jag dräpt, den rätte återstår. En häst! En häst! Min krona för en häst! [100]

Därefter följer i pjäsen en strid och Kung Richard faller för Richmonds svärd. Märkligt är det faktum att Arkadin också mördar fem personer: Bracco, Mily, Sophie, Oscar och slutligen Zouk. Endast den sjätte och sista på hans lista över tilltänkta offer återstår - van Stratten. van Stratten blir också hans bane.

Förlagan till gestalten Arkadin har diskuterats. Det har ansetts att han måste ha en förebild i verkligheten. Kanske pga. att Welles med framgång använde sig av William Randolf Hearst som förlaga till Charles Foster Kane i *Citizen Kane*. Själv hävdar Welles med bestämdhet att Arkadin är vad Josef Stalin varit om han vuxit upp i en kapitalistisk sfär. De flesta kritiker är dock eniga om att Welles hämtat inspiration från den mytomspunne grekiske finansmannen Sir Basil Zaharoff också kallad "den mystiske européen" eller "kanonkungen". Zaharoff var vapenhandlare och ansågs ha ett stort inflytande på den internationella politiken. Han var även en gestalt som Welles hade parodierat i radio under 30-talet. Sammantaget tycks inte teorin vara helt tagen ur luften.[101]

Den elliptiska berättarstrukturen finns det flera exempel på i hans produktion. Redan 1932 skrev Welles en pjäs med befrielsekämpen John Browns liv som underlag - *Marching Song*. Uppläggningen var sådan att en man intervjuade olika personer som kommit i kontakt med den omstridde personen och deras minnen illustrerades retrospektivt.[102] Senare vidarutvecklade han samma idé i den tidigare nämnda *The War of the Worlds* där han använde olika rumsliga plan, men också olika verklighetsplan. I *Citizen Kane* fulländades denna utveckling i skildringen av journalisten Thompsons sökande efter betydelsen av tidningsmagnatens Kanes sista ord. I *The Stranger* skulle filmen inletts med ett retrospektiv som visade exnazisten Franz Kindlers verkliga jag i Mexiko innan han gick under jorden och gömde sig i en amerikansk småstad. *Othello* börjar med slutscenen då Yago ses sittande i en upphissad bur; därefter följer en lång tillbakablick som omfattar hela filmen. I *Mr. Arkadin* slutligen, skildras en berättelse genom att privatdetektiven van Stratten återberättar sin historia för Zouk. Detta framgår emellertid inte tydligt i de nu existerande versionerna, men flera scener dem emellan är bortklippta enligt Welles själv. Welles går t o m så långt att han namnger Zouk som filmens mest centrala gestalt.[103] Fler scener där de deltar skulle också ge filmen det narrativa centrum den idag inte besitter och fungera som ett utgångsläge för de respektive tillbakablickarna. Att scener

[100]Shakespeare, W.: "Richard III" ur Historiska skådespel, i svensk tolkning av Åke Ohlmark, 1964, s 741
[101]Carringer, R., L.: a.a. s 18
[102]Waldekranz, R.: a.a. s 147
[103]Welles, O., Bogdanovich, P.: a.a. s 239

mellan Zouk och van Stratten bortredigerats skulle också förklara det fragmenterade utseende som filmen har idag. Övergångarna fungerar dåligt och behöver hjälp av en berättare som maskerar de narrativa otydligheterna. Det är inte svårt att se vad som hänt med *Citizen Kane* om man försökt lyfta ut journalisten Jerry Thompsons roll ur filmen, eller åtminstone reducera den.

Samtalet mellan van Stratten och Zouk är ett berättargrepp som alltså skulle fungera på samma sätt som Thompsons samtal med samtliga som känt Kane, dvs som ett berättartekniskt bindemedel att hålla ihop tillbakablickarna med. I *Mr. Arkadin* har dock ytterligare ett steg bort från centralgestalten tillförts då van Stratten berättar om sitt möte med personer som i sin tur har känt Arkadin. Istället för andrahandsinformation får betraktaren informationen i tredjehand. Detta stör berättelsen, liksom det faktum att van Stratten inte är objektiv som journalisten i *Citizen Kane*. I *Citizen Kane* måste åskådaren filtrera de olika tillbakablickarna genom berättarens förhållande till Kane. Åsikterna om Kane förmedlas dock direkt till betraktaren via de som berättar för Thompson. van Stratten är trots sin hjälteroll filmens minst sympatiska karaktär (Arkadin inkluderad) och har en stark aversion mot den man vars bakgrund han undersöker.

Ett mönster kan sålunda skönjas bakom den bristfälliga redigeringen av *Mr. Arkadin* som på djupet tycktes nära en idé om att sammanfoga berättarstrukturen i *Citizen Kane* med det formmässigt utsökta bildspråket i *The Lady from Shanghai* och *Othello.* Dessutom återkommer vissa grepp som får ses som påverkan från andra medier. Den oidentifierade berättaren som inleder *Mr. Arkadin* är ett grepp taget från radion, med avsikt att snabbt orientera betraktaren i avsaknad av bilder.

Djursymboliken är också ett återkommande drag i Welles filmer. I *Citizen Kane* får de djurmotiv som dekorerar Susan Alexanders (Dorothy Comingore) sängkammare illustrera hennes infantila psyke.[104] I *The Lady from Shanghai* blir Elsa Bannister jämförd med en sin egen hund. Senare i filmen använder Welles ett gigantiskt akvarium, innehållande en jättelik bläckfisk, för att illustrera hur Michael O'Hara blir snärjd i makarna Bannisters komplott. Genom hela filmen finns metaforiska kopplingar till djurriket. Arthur Bannister (Everett Sloane) och hans fru liknas vid hajar av O'Hara i en av filmens mer laddade scener. "Hajarna äter varandra", säger han och i slutet inträffar just detta då paret Bannister förgör varandra. I *Mr. Arkadin* utgör Arkadins berättelse om skorpionen och grodan en sammanfattning av hela filmen. Grodan i *Mr. Arkadin* är van Stratten och skorpionen är Arkadin själv som ber van Stratten om hjälp. I berättelsen sticker skorpionen grodan och de båda drunknar, liksom

[104]Waldekranz, R.: a.a. s 155

Arkadin genom att vända sig emot van Stratten framkallar sin egen död. Arkadin klarar inte av att hans dotter vet sanningen om honom, men kan trots detta inte göra annat än att försöka mörda van Stratten eftersom det är hans natur. Nu dör visserligen inte van Stratten, men han ruinerar Rainas kärlek genom att uttnyttja henne och slutar således som förlorare. Utöver att berättelsen sammanfattar hela filmen, återspeglar den också skorpionens, dvs. Arkadins, tragiska värdighet, hans förutbestämdhet till undergång genom sin natur. Redan när Arkadin och van Stratten möts första gången tycks han vara införstådd med att van Stratten kommer att bli hans död. Denne står i bakgrunden och lyssnar på berättelsen vilket gör att man får en känsla av att Arkadin berättar den enkom för honom. När de senare slutit avtalet utbrister också Arkadin: "*Cheers to character!* "

När van Stratten träffar professorn som förestår en loppcirkus återkommer hänsyftningar på djurriket. Professorn säger till van Stratten under deras samtal:

> /.../ *did you ever stop to think why cops are famous for being dumb. Simple, because they don't have to be anything else. Crooks aren't the worst people, they are just the stupidest: the fleas of the world.*

Samtidigt placerar han sina loppor på armen och deklarerar inför den oförstående van Stratten: *feeding-time*. I denna scen får man reda på ett par olika saker. Dels att att van Stratten är dum såsom lopporna, eftersom han är en förbrytare, dels att van Stratten liksom lopporna på professorns arm utgör parasiter på samhällskroppen. Även Sir Joseph använder epitetet ”parasit” när han i *Confidential Report* skall beskriva van Stratten. Scenen med professorn tjänar till att beskriva van Strattens karaktär. I en annan scen i filmen där baronessan Nagel och Arkadin äter middag beskriver baronessan hur hon användes som lockbete för att spränga den liga Arkadin tillhörde. Baronessan använder termen "wooden-duck", med klar hänsyftning till de atrapper som används vid fågeljakt. En närbild på en skrattande Arkadin för tankarna till van Stratten som i filmen är just ett lockbete.

Den något beslöjade bakgrunden hos karaktärerna i Welles filmer skulle kunna förstås utifrån Welles egen uppväxt. I *Citizen Kane* var Charles Foster Kanes föräldrar i viss mån skulpterade efter hans egna. Welles far hade problem med alkohol och hans mor inledde ett förhållande med den som kom att bli Welles förmyndare - Maurice Bernstein. I *Citizen Kane* manövreras fadern ut av den starka modern i en pakt med Kanes blivande förmyndare Thatcher. Fadern framställs som svag, viljelös och försupen. I *Mr. Arkadin* repeteras detta i framställningen av van Strattens oklara bakgrund där modern utmålas som en tvivelaktig kvinna och fadern är okänd. När van Stratten, full av självhävdelse,

utropar: "*My name is Streether!"*, replikerar Arkadin ironiskt: "*Your father's identity doesn't seem to have been properly established*." Här finns en tendens till det sökande efter en sedan länge förlorad och berövad barndom som, liksom jag tidigare berörde, är ett återkommande tema i Welles filmer. Diskussionen av föräldrarnas svikande av barnet kan vara ett sätt för Welles att bearbeta just denna del av sitt förflutna. Detta reflekteras också i viss mån av att han väljer att göra en film om en man vars förflutna är helt utraderat.

6.1 Hollywood - slight return

År 1958 återvände Welles till USA där han regisserade en filmatisering av Whit Mastersons bok *Badge of Evil.* Filmen *Touch of Evil* innebar en stilistisk tvärvändning från estetiken i *Othello* och *Mr. Arkadin.* Återigen befann sig Welles inom ramen för en fungerande studioapparat och han missade inte chansen att använda hela arsenalen av den teknologi som fanns tillgänglig. Detta illustreras föredömligt i filmens inledande tagning: en kameraåkning som utan reaktionsklipp eller andra former av inkräktande redigering skildrar ett händelseförlopp från början till slut i en enda tagning. Likheten mellan Welles förhållningssätt i *Touch of Evil* och det han hade under t ex den inledande balscenen i *The Magnificent Ambersons,* i vilken Welles tillsammans med en teknisk stab på 100 personer arbetade i 9 dagar för att med en koreografiskt rörlig kamera skildra en överklassfamiljs sista glansfulla tillställning i en enda tagning, är vid en första granskning inte stor.[105] I *Touch of Evil* finns dock också spår av hans senare montageteknik. Efter den inledande åkningen följer ett montage gjort i cinéma vérité-stil, något som vore otänkbart på 40-talet. *Touch of Evil* innebar inte den öppning för Welles som han hade hoppats på, trots att den blev prisbelönt vid världsutställningen i Bryssel samma år.[106] Misstänksamheten mot Welles förmåga hade överlevt alla åren i Europa. Filmen blev inte ens distribuerad i Europa trots framgången. Universal backade märkligt nog ur.

[105]Waldekranz, R.: a.a. s 158
[106]Welles, O., Bogdanovich, P.: a.a. s 424

7.1 Sammanfattning och diskussion

I min uppsats har jag velat redogöra för motsättningen mellan visionen hos konstnären Welles och ekonomiska och produktionstekniska förutsättningar. Syftet var att beskriva och förklara förändringen i Welles estetik från debutfilmen *Citizen Kane* fram till *Touch of Evil*. Jag har försökt klargöra hur utseendet på hans två första filmer, främst *Citizen Kane,* påverkats av det faktum att de är producerade i Hollywood. Genom att jämföra produktionsförhållandena vid RKO med dem i Europa, före återkomsten till Universal med *Touch of Evil*, har jag velat analysera hur Welles estetik påverkats av skiftande inspelningsförutsättningar. I den europeiska produktionen har jag valt att göra en närmare analys av *Mr. Arkadin*.

Man kan spekulera i om den estetik Welles utvecklade under sin tid i Europa var en slags ersättning för frånvaron av den studioapparat som tycktes vara en nödvändighet för att han skulle kunna genomföra sina idéer enligt det mönster han utvecklade under tidigt 40-tal. Återvändandet till den obrutna tagningen i *Touch of Evil* tycks tyda på detta. Jag har försökt, i den mån det är möjligt, att kartlägga hur ett beroendeförhållande utvecklade sig mellan Welles och den stab han hade i Hollywood. Ett kollaborativt förfarande var en förutsättning för att dessa tidiga filmer skulle bli till. Genom de olika fördjupningsavsnittet rörande filmteknik, musik, organisation etc. tycker jag mig kunna slå fast att utseendet på *Citizen Kane* och *The Magnificent Ambersons* med dess superba teknik och estetik till stor del är ett resultat av en kompetent stab, utan att för den skull förringa Welles storhet. Jag har också velat visa hur rätt Welles kom i tiden, vilken roll RKO:s tidiga organisation hade för Welles möjligheter att förverkliga sin vision. I detta sammanhang har jag även velat framhålla betydelsen av att Welles producerade sin första film i en tid då nya landvinningar inom filmtekniken just hade gjorts och det fanns en stor vilja till experiment bland folket i filmstaden.

Under 30-talet fanns fortfarande inget färdigt koncept för hur ljudfilm skulle göras vilket förklarar den frigjorda och innovativa ljudbild som användes i *Citizen Kane*. Ljudbildens framskjutna position kan till stor del förstås utifrån att de som arbetade med ljud inom filmen under denna period som regel kom från radion. De tillhörde första generationen ljudtekniker inom filmen och upplevde hur ljudet fann ett användbart uttryck.

På bildsidan skedde under 30-talet en simultan utveckling. Användningen av kameror och ljus påverkades i hög grad av införandet av ljud. Jag har här velat visa hur viktigt det är att observera hur olika aspekter inom filmen, på ett eller annat sätt, är sammanlänkade. Jag har förklarat hur filmindustrins explosiva framväxt under 30-talet är intimt kopplad till förändringar i teknologin som i sin

tur resulterade i astronomiska kostnadsökningar för filmproduktion. Den tekniska utvecklingen skedde i nära anslutning till andra näringsgrenar med tyngdpunkten inom elektronikföretag vilket i sin tur ledde till att andra ägarintressen kom in i branschen. Denna förändring ledde också till att filmbolagen växte sig stora och i utformningen av dess organisation kom man att ta lärdom av de företag som under denna period köpte in sig i branschen - filmfabriken var ett faktum.

I redogörelsen för de olika organisationsformerna har jag beskrivit hur RKO fungerade under den period då Welles kom till Hollywood och vilken betydelse Schaefers regissörsstyrda system hade för att han skulle kunna realisera sina ideer utan intrång från producenter. Welles möttes till en början av förståelse från de viktigaste beslutsfattarna men tiden arbetade emot honom och när kraven på avkastning aktiverades uppstod en komplicerad och olöslig konfliktsituation som kulminerade under efterproduktionen av *The Magnificent Ambersons* när Welles befann sig i Brasilien för att spela in *It's All True* .

Att han fick bolaget emot sig kan i sin tur härledas tillbaka till hans förmånliga kontrakt som satte igång ett kravmaskineri han kanske hade sluppit om han hade haft ett mer standardiserat kontrakt. Samtidigt hade hans frihet då beskurits vilket gör situationen paradoxal. Säkerligen var han inte helt okomplicerad att arbeta tillsammans med vilket jag försökt att belysa genom den gradvisa söndervittringen av den suveräna position han förhandlade sig till hos RKO och som gradvis undergrävdes under inspelningen av *The Magnificent Ambersons* och fram till krisen med *It's All True*. Welles oförmåga till diplomati och vägran till kompromisslösningar när han stötte på motgångar demonstrerade en utomordentlig naivitet. Han tycks alltid ha varit lika förvånad över bolagens reaktioner på hans vilja att styra alla aspekter av de produktioner han deltog i. Detta resulterade också i att han, framförallt under RKO-perioden, inte förutsåg den anstundande katastrofen något som också händelseförloppet vittnar om. Samtidigt tycks det vara just denna envishet som under fruktbara betingelser skapade de bästa resultaten. Naturligtvis kunde inte Welles påverka yttre faktorer såsom förändrade ägandeförhållande och filmbolagets överhettade ekonomi. Men han kan heller inte varit okunnig om riskerna med att ta på sig för många projekt samtidigt och utmana ledningen i dessa situationer. Welles abrupta avslutning av sin bana som regissör vid RKO var också intimt kopplad till större ekonomiska rörelser.

I Europa hade Welles inte den tekniska och ekonomiska uppbackning som han var van vid. Filmerna tog därför lång tid att göra vanligtvis eftersom han var tvungen att göra avbrott för att tjäna pengar. Inspelningssituationen i Europa var dessutom väsenskild från den i Hollywood. De filmer han regisserade, med *Othello* som det mest lyckade exemplet, var inspelade enligt en teknik som har

likheter med *The Lady from Shanghai* med lite rörelse, stor vikt vid kraftigt skurna bildkompositioner och ett raffinerat montage. Denna estetik, vilken också präglar *Mr. Arkadin*, kan ses som ett resultat av att Welles inte hade möjlighet att spela in långa sekvenser vilket fordrar omsorgsfulla förberedelser. Ett raffinerat bildspråk och ett genomarbetat montage har fått utgöra ett surrogat för studioapparatens tekniska apparatur och kompetenta personal. Mest lidande kan man nu i efterhand konstatera, har ljudet blivit. Under tiden i Europa hade Welles i kraftigt skurna bilder och intensifierat montage funnit en ersättning för den obrutna tagningen. Ljudet fick emellertid ingen värdig ersättare utan blev bara sämre. Den dåliga ljudkvalitén kunde inte lösas vid eftersynkroniseringen vilket illustrerades i de krångel Welles hade med tidsödande efterproduktioner. Ljudet är också den mest eftersatta delen i Mr. Arkadin trots att bilden också är av skiftande kvalité.

Organisatoriskt finns inte mycket att orda om inspelningen av *Othello*. Welles betalade filmen själv och behöll sålunda total kontroll över filmen tills dess att den slutfördes. Att den tog så lång tid att spela in får ses som ett tecken på att priset för denna självständighet inte var gratis. Filmen blev trots den komplicerade inspelningssituationen färdig vilket torde vara den bästa repliken till de som gäckade honom och framhävde hans oförmåga att avsluta en film.

I min uppsats valde jag vidare att göra en närmare analys av *Mr. Arkadin* som har jag studerat i detalj. Filmen utgör i mina ögon ett utmärkt exempel på hur Welles arbetade under denna period. Jag har valt att skildra framväxten av manuset genom flera medier, från hans roll som Harry Lime i *The Third Man,* vidare till en radioföljetong, *The Adventures of Harry Lime*, från vilken Welles bröt ut ett avsnitt, *Greek Meets Greek*, vilket han i sin tur förvandlade till ett manus - *Masquerade*. Från detta manus arbetade han fram filmen. Var någonstans romanen *Mr. Arkadin* kommer in i bilden är trots omsorgsfulla undersökningar mycket oklart. Ingen författare jag läst har presenterat någonting som kan hållas fram som bevisning varken för eller emot att Welles skulle vara författare. Jag har därför endast kunnat redogöra för ställningarna i debatten. Min egen tolkning av den information jag fått fram är att Welles antingen har skrivit boken - troligtvis av ekonomiska skäl - eller så har författaren till boken samarbetat med Welles eller haft tillgång till ett manusutkast som idag inte finns tillgängligt. Jag har också visat hur romanen kan utgöra en intressant pusselbit i den mån den kan ge ledtrådar om scener som försvunnit eller redigerats bort ur filmversionerna. Vissa i boken centralt placerade händelser är borta eller nerklippta och kan tjäna som ett underlag för förståelse av händelsernas inbördes logik när filmerna inte räckt till.

Mr. Arkadin är kanske det bästa exemplet under hela hans karriär på hur en filminspelning inte får fungera. Inte bara hade Welles förhållandevis kort tid att

avsluta denna film. Han fortsatte att arbeta med en rad andra projekt. Hur han hade tid med detta är en gåta, men resultatet talar sitt tydliga språk. Han hade stora problem att avsluta *Mr. Arkadin* i tid och passerade två deadlines varefter han blev sparkad. Den snålt tilltagna produktionstiden kunde använts bättre men understryker också de problem Welles hade med efterproduktionen i sina europeiska filmer. Dessutom hade han under inspelningen av *Mr. Arkadin* inte samma förutsättningar att styra produktionen som i tidigare filmer. Han var inte ensam producent. Många yttre intressenter var inblandade vilket till slut ledde till en akut situation jämförbar med den som föranledde hans slut vid RKO under inspelningen av *It's All True*.

Ambitionsmässigt var *Mr. Arkadin* en mer komplex film. Emellertid visade det sig under inspelningens gång att hans idéer angående en elliptisk berättarstruktur inte var väl förankrade hos producenterna. Detta syns i rekonstruktionen av filmen som efter omredigeringen är kronologiskt klippt. En jämförelse mellan de två filmversionerna, *Confidential Report* och *Mr. Arkadin*, styrker också detta. Min tes, efter en noggrann studie, är att filmens narrativa centrum till stor del är borta och att det som återstår är ett fragment av löst sammanfogade scener vilkas brist på samstämmighet överbryggs av en berättarröst som ledsagar betraktaren. En rad scener mellan Jacob Zouk och van Stratten skulle, om filmen fullföljts enligt Welles intentioner, utgjort berättarstrukturens ryggrad och narrativ kärna. Två av dessa scener finner man i *Confidential Report*, en i inledningen och en i slutet. I *Mr. Arkadin* finns endast en i slutet kvar. Huvudidén var att van Stratten skulle återberätta berättelsen för den döende Zouk och filmens uppbyggnad skulle varit den att man skiftat mellan Zouks lägenhet och de möten van Stratten gjort med diverse gestalter ur den undre världen.

Den långa genomgången av de två olika filmversionerna *Mr. Arkadin* och *Confidential Report* kan till en början verka förvirrande men denna typ av redogörelser utgör av naturen trög läsning. Jag känner att jag, genom att inkludera den i uppsatsen, påvisat att stora skillnader föreligger mellan dessa versioner dels när det gäller ordningsföljden på scenerna, dels när det gäller på vilket sätt de är ihopskarvade med klipp, övertoningar, ned-/ upptoningar etc. Utöver detta finns i de respektive versionerna skillnader i det eftersynkroniserade ljudet, förtexterna, och mig veterligen har man också vid tillfälle använt sig av olika tagningar. Vissa scener saknas helt och andra är nerkortade, vilket styrks i en jämförelse med boken och manuset. Genomgången av *Confidential Report* och *Mr. Arkadin* utgör ett exempel - om än övertydligt sådant - på hur en film kan bli behandlad efter det att regissören släppt den ifrån sig. Welles tog vanligtvis avstånd från sina filmer när andra klippt dem utan hans tillstånd. Därför känns det motiverat att åtminstone utifrån någon film exemplifiera och bekräfta de brister han påpekade i många av sina filmer.

I studiet av Welles filmer ville jag även belysa dem i ljuset av hans bakgrund som privatperson och konstnär. Det självbespeglande draget tycks ofta vara närvarande i Welles konst. Vissa teman kommer igen i många filmer. Man ser ofta hos Welles en strävan att ta upp och behandla den förlorade barndomen. En annan hos Welles vanlig förekommande tematik är den om makthungerns och girighetens förödande följder. Dessa har han skildrat i sina Shakespeareuppsättningar, men även huvudpersonerna i andra filmer såsom *Citizen Kane*, *Mr. Arkadin* och har lånat drag av dessa kungar i Shakespeares tragedier. Att Welles hämtat stor inspiration från teatern, främst den elisabetanska, visas även i hans estetik, där man kan spåra en vilja att behålla rummets enhet. Även hans bakgrund inom radion har påverkat hans filmer, varifrån jag t ex kunnat härleda hans användning av berättaren och den framskjutna ljudbilden. Summan av hans influenser har blivit något genuint och eget genom sin originella sammansättning.

Uppsatsen avslutas med en redogörelse för hans återkomst till Hollywood. Denna avdelning styrker mitt antagande att han återgick till sin ursprungliga stil när förutsättningarna var de rätta. Det intressanta är hur han i Europa lyckades lösa de till synes omöjliga problemen med brist på pengar och en teknisk arsenal som inte var i paritet med den på RKO. Genom sin utveckling av montaget visade Welles att visionen inte automatiskt står i ett beroendeförhållande till de yttre faktorerna, men att visionen, åtminstone i Welles fall, tog sig varierande uttryck beroende på yttre omständigheter. Jag tror inte att Welles någon gång hade för avsikt att göra film som bygger på montage. Detta var något som han tvingades till. Tvärtom tror jag att han om han hade fått verka helt fritt, hade utvecklat en estetik som bygger på djupfokusteknik.

För att på något sätt återanknyta till det inledande resonemanget beträffande auteurteoretiska utgångspunkter och ett mer kritiskt förhållningssätt till denna tradition, kan man konstatera att auteurteorin som regel gör korrekta observationer men kopplar förklaringarna till individen. Dessa förklaringar får slagsida när man inte tar hänsyn till historiska eller yttre omständigheter som påverkat konstnären. Under arbetet med uppsatsen har jag dock kommit att bli alltmer kritisk mot den auteurkritiska ytterlighetsgruppering som t ex Carringer tillhör. Carringer menar att konstverket inte är annat än summan av dess deltagare och utesluter genom sina resonemang att produktionen har ett kreativt centrum. Detta innebär i klartext att filmens storhet ligger i deltagarnas kollaborativa förmåga, dvs. samarbetsförmåga. Han bortser från, det i mitt tycke viktiga faktum, att en hantverkare bara kan ge ett bidrag medan en konstnär kan göra en film. Samtidigt måste jag konstatera att det under arbetets gång *har* visat sig att Welles verkligen utvecklade ett arbetsförfarande i Hollywood som han hade svårt att överföra till senare produktioner. Det finns större historiska

vågrörelser, vilka jag har försökt att i viss mån ta fasta på i denna uppsats, som påverkar det slutliga utseendet på en film. Området är förödande stort och en av anledningarna till att det försummats är nog också att det krävs tid och utrymme för att göra alla de kopplingar som fordras för ett sammanhang. Vad jag eftersträvat är inte att reducera den aura som idag omgärdar Welles, utan att ge en förståelse för den tid och de omständigheterna som gjorde honom möjlig.

Källförteckning

Böcker och tidskriftsartiklar

Allen, Robert C., Gomery, D.: "Film History - Theory and Practice", McGraw-Hill, New York, 1985

Bazin, André: "Orson Welles- A Critical View", översättning från franska av Jonathan Rosenbaum, Elm Tree Books, London, 1978

Bessy, Maurice: "Orson Welles- An investigation into his films and philosophy", Edition Seghers' Cinéma d'Aujourd' hui, 1963, översatt av Ciba Vaughan, Crown Publishers Inc., New York, 1971

Bjelfvenstam, Bo: "De ofullbordade" i Film & TV, nr 3-4, 1994 (78)

Bogdanovich, Peter: "The Cinema of Orson Welles", The Film Library of the Museum of Modern Art, New York, 1961

Bordwell, David, Staiger, Janet, Thompson, Kristin: "The Classical Hollywood Cinema - Film Style & Mode of Production to1960", Columbia University Press, New York, 1985

Borges, Jorge Luis: ”Citizen Kane” i Sur , 83, 1945, i Focus on Citizen Kane, Ronald Gottesman

Brockett, Oscar Gross: "The History of the Theatre", 5th ed., Allyn & Bacon, Boston, 1987

Bruce, Graham: "Bernard Herrmann - Film, Music and Narrative", Ann Arbor, 1983

Carringer, Robert L.: "The Making of Citizen Kane", John Murray Publishers, London, 1985

Cheshire, David: "The Book of Movie Photography", Dorling Kindersley, London, 1979, översättning : Forums stora bok om smalfilmning, Bokförlaget Forum AB, Stockholm 1980

Cobos, J., Rubio, M., Pruneda, J.A.: "Interview with Orson Welles" i Orson Welles- An investigation to his films and philosophy, Maurice Bessy

Cowie, Peter: "A Ribbon of Dreams - The Cinema of Orson Welles", A.S. Barnes & Co. Inc., New Jersey, The Tantivity Press, London, 1973

Fowler, Roy, A.: "Citizen Kane - Background and a Critique" i Orson Welles - A First Biography, Pendelum, London, 1946

Furhammar, Leif: "Musik i film" i Fem essäer om film, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1964

Gilling, Ted: "The Colour of Music: An interview with Bernard Herrmann" i Sight & Sound 41, nr.1, winter 1971/72, s 39

Gottesman, Ronald: "Focus on Citizen Kane", Prentice Hall Inc., New Jersey, 1971

Knight, Arthur: "Citizen Kane Revisited", Action Magazin 4, 1963, i Focus on Citizen Kane, Ronald Gottesman

Leaming, Barbara: "Orson Welles", Penguin , New York, 1987

McBride, Joseph: "Orson Welles", Secker & Warburg, London, 1972

Naremore, James: "The Magic World of Orson Welles", 1:a upplagan 1978, Southern Methodist University Press, Dallas, 1989

Nordmark, Dan: "Bildspråkets betydelse - ett bidrag till filmhistoria", Bokförlaget PAN/ Norstedts, Stockhom 1976

Reisz, Karel, Millar, Gavin: "The Technique of Film Editing", London, 1973

Rosenbaum, Jonathan: "The Seven Arkadins" ur Film Comment, jan/feb, 1992

Shakespeare, William: "Rickard III" ur Historiska skådespel, i svensk tolkning av Åke Ohlmark, Bonniers, Stockholm, 1964, s 741

Sklar, Robert: "Movie-Made America: A Cultural History of American Movies", Random House, New York, 1975

Spoto, Donald: "The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock", Ballantine Books, New York, 1983

Truffaut, Francois: "Citizen Kane" i L'Express, November 26, 1959, i Focus on Citizen Kane, Ronald Gottesman

Waldekranz, Rune: "Filmens historia - de första hundra åren från zoopraxiscope till video: Del 3 förändringens vind 1940-1990", Nordstedts, Stockholm, 1995

Weinberg, Herman G.: "The Legion of Lost Films", Sigtht & Sound, höst 1962, s 175

Welles, Orson: "Mr Arkadin", Thomas Y. Crowell Company, New York, 1956

Welles, Orson: "For a Universal Cinema" i Film Culture, jan 1955, Vol. 1, nr. 1

Welles, Orson , Bogdanovich, Peter: "This Is Orson Welles", red. Jonathan Rosenbaum, Harper Collins publishers, London, 1993.

Referensverk

Bergan, Ronald, Karney, Robyn: "The Holt Foreign Film Guide", Henry Holt and Company, New York, 1988

Clute, John, Nichols, Peter: "The Encyclopedia of Science Fiction", St. Martin's Press, New York, 1993

Fokus- konsten , Almqvist & Wiksell, red . Stig Stocke Stockholm 1977 (första upplagan 71) s. 562 - 564, del 1.

Halliwell, Leslie: "Halliwell's Film Guide", Paladin, London, 1979

Katz, Ephraim: "The International Film Encyclopedia", Macmillan Publishers Ltd., London, 1984

Maltin, Leonard: "Movie and Video Guide 1992", Signet, New York, 1992

Nash, J. R., Ross, S. R. : "The Motion Picture Guide", CineBooks Inc., Chicago, 1986

Okey, Virginia: "Dictionary of Film and Television Terms", Harper & Row, New York, 1983