



Jean-Pierre Léaud som Antoine Doinel i Truffauts seneste film.

på skulderen af alle. Truffaut slipper ham her, men uden at »forklare« ham helt. Der er stadig et eller andet mærkeligt ved ham. I denne forbindelse kan det måske hævdes, at Christine røber et vist slægtskab med den fremmede bejler i »Stjålne kys«. Mens Antoine foreløbig nøjes med at søge det absolutte i forbindelse med roser, kan Christine i sit krav om rene linjer i deres forhold lægge sig meget tæt op ad den tidligere bejlers foragt for det midlertidige, det ikke-definitive: »Jeg afskyr det vage og det tvivlsomme«, siger hun et sted, og med eftertryk.

Et påfaldende træk ved det truffautske baggårdsmiljø er dets snuskethed. Her brænder man små sjofelheder af, der er ingen smukke krummelurer på Ginettes forsøg på at lokke Antoine i kassen, her rumsteres rigeligt med skraldebøtterne både i egentlig og overført betydning. Også heri i parallellen mellem baggården og detektivbureauet i »Stjålne kys« tydelig. Men i skildringen af det smånuskede, folkelige, ligger også en lille hyldelse til det gamle Paris. Kontrasten mellem baggården og det moderne firmamiljø, hvor Antoine havner efter fiaskoen med roserne, har samme mening som den, Tati etablerede i »Min onkel«. At Truffaut i hvert fald placerer en åbenbar tatisk kritik mod de moderne (kontor)landskaber, fremgår af scenen i firmaets forværelse, hvor Antoine sammen med en anden ansøger til den annoncerede stilling venter på at få fortræde for den amerikanske direktør. Han parafraserer her den tilsvarende scene i »Playtime«, koreografien er helt tatisk og det samme er brugen af lydeffekter: de hvassende lyde, stolene giver fra sig, når man sætter sig i dem osv. I métroen optræder en af Tatis faste stand-ins helt åbenlyst som M. Hulot.

Lyden benyttes i det hele taget virkningsfuldt filmen igennem, nogle steder akkompagnerende og indirekte kommenterende (operasangeren, der øver inde ved siden af), mens andre scener ligefrem er bygget op omkring lyden, mest udpræget i den scene der giver reaktionerne på Antoinettes indkøb af pladen med åndedrætsøvelser for mødre,

der praktiserer fortræning til den smertefri fødsel.

Hvor »Silkehud« især analyserede relationerne mellem manden og elskerinden, er Truffaut i de beslægtede afsnit af »Elsker – elsker ikke?« mere optaget af at skildre utroskabens virkninger: Christines reaktioner og forsøg på at være på højde med situationen, som er ny for hende. Truffaut er her solidarisk med *la femme légitime*, som han skildrer med ømhed og varme. Helt karakteristisk er den scene, hvor Antoine efter et besøg hjemme følges til døren med påtaget nonchalance. Christine lukker efter ham, stiller sig tæt op ad døren, knuser en tåre og trøstespiser brødt af en mægtig plade chokolade. Kommer han tilbage?

Det gør han. I filmens begyndelse ser Antoine undrende til operasangeren, der vander utålmodigt frem og tilbage på repos'en, mens hans velpolstrede kone endnu ikke er færdig med at gøre toilettet. Til sidst gider han ikke vente længere, men smider demonstrativt hendes håndtaske og mink ned ad trapperne og følger selv efter. I en epilog viser Truffaut Antoine i samme rolle. Også han ender med at kyle Christines kåbe og taske ned ad trapperne, hvor operasangeren med kone netop er på vej 'op'. »Nu er det ægte kærlighed«, siger den velpolstrede henvært. Operasangeren ser tvivlende ud. Er det? I hvert fald ægteskabet som hverdag. Antoine har tilsyneladende accepteret sin rolle fuldt ud.

Oystein Hjort

■ DOMICILE CONJUGAL (ELSKER – ELSKER IKKE?), Frankrig/Italien 1970. PRODUKTION: Les Films du Carosse-Valoria Films/Fida Cinematografica. PRODUCER: Marcel Berbert. PRODUKTIONSLÆDER: Claude Miler. INSTRUKTØR: François Truffaut. MANUSKRIPT: François Truffaut, Bernard Revon, Claude de Givray. FOTO: Nestor Almendros. FARVESYSTEM: Eastmancolor. KLIP: Agnes Guillemot. ARKITEKT: Jean Mandaroux. MUSIK: Antoine Duhamel. TONE: René Levert. MEDVIRKENDE: Jean-Pierre Léaud (ANTOINE DOINEL), Claude Jade (CHRISTINE DOINEL), Hiroko Bergbauer (KYOKO), Barbara Laage (SEKRETÆREN), Daniel Ceccaldi (CHRISTINES FAR), Claire Duhamel (CHRISTINES MOR), Bill Kearns (ANTOINES CHEF), Claude Vega (»KVÆLEREN«), Jacques Jouanneau, Daniel Boulanger, Silvana Blasi, Daniele Gerard, Serge Rousseau, Pierre Fabre. LÆNGDE: 100 min. CENSUR: DANSK UDLEJNING: Palladium. DANSK PREMIERE: Dagmar 2. 12. 70.

LUFTENS VOVEHALSE

Skønt »The Gypsy Moths« ikke kan siges at være blandt John Frankenheimers mest markante film – den mangler først og fremmest den dramatiske fremdrift og eksplosive udtrykskraft, som kendetegner hans bedste film – er den dog på mange måder seværdig, og den gør det heldigvis rimeligt at betragte dødssejleren »En usædvanlig sømand« som et tilladeligt fejltrin og ikke som indledningen til Frankenheimers forfald. Den burleske humor synes ikke at være Frankenheimers boldgade. I »The Gypsy Moths«, der er skrevet af William Hanley efter en roman af James Drought, er Frankeneimer på et territorium, som han er mere fortrolig med, og filmen har tematiske ligheder med flere af Frankenheimers tidligere film. Dens afgørende svaghed er måske netop, at den i for høj grad søger at samle en række Frankeneimer-motiver under en hat.

Filmens tre faldskærmsakrobater er i familie med Formula 1-kørerne i »Grand Prix«. De er *daredevils*, der af grunde, som ikke står dem selv helt klart, i deres himmelshows sætter livet på spil for at fornøje de jordbundne tilskuere, for at tjene penge og for at finde en form for livsudfoldelse, som de ikke er i stand til at administrere inden for en mere normal, borgerlig livsform. Frankeneimer er naturligvis ikke tilfreds med blot at fremstille dem som traditionelle artister, der ene eksisterer for publikums skyld. Om end måske ubevidst er der en god del selvspjalling hos de tre, i mere eller mindre udpræget grad, og hos den ældste og interessanteste af personerne, Mike Rettig (Burt Lancaster), synes hensynet til publikum næsten at være ude af billedet. Han er den af de tre, der er mest i slægt med kunstneren og den afsindige. Rettig er en introvert person, hvilket understreges af Lancasters meget lukkede spil. For Rettig er det ret besat absurde job blevet andet og mere end et middel til eksistens. Det er blevet hans måde at leve på, og der er da også en uafvendelig logik i hans skæbne. Dødens konstante nærvær i hans tilværelse er blevet hans livsbetingelse, ikke fordi han er et offer for nogen dødsdrift, men fordi hans liv kun har mening for ham i dets relation til døden. Og da han i filmen søger at bryde den onde cirkel, i hvis centrum han har placeret sig, er der ingen vej tilbage for ham. Da Elizabeth Brandon (Deborah Kerr) afslår at følge Mike, fordi hun opfatter deres forhold som en affære, og ikke fatter Mikes næsten desperate forsøg på at vende tilbage til en normal menneskelig tilværelse, må konsekvensen for ham være, at han selv underkaster sig den død, som han hele sit tidligere liv har brugt al sin energi på at undgå. Ligesom andre af Frankenheimers hovedpersoner er Mike Rettig et menneske, der ikke vil underkaste sig andre betingelser end sine egne. Han ligger i direkte forlængelse af fuglemanden fra Alcatraz og jøden fra Kiev.

Den unge Malcolm Webson (Scott Wilson) ligger lige så tydeligt i forlængelse af den halvvoksne Clinton Willart (Brandon de Wilde) fra Frankenheimers anden film »All Fall Down« (»En moderne helt«, 1962). Det samme forhold som mellem Clinton og Berry-Berry (Warren Beatty) i »All Fall Down« finder vi mellem Malcolm og Mike Rettig i »The Gypsy Moth«. Malcolm er i handlende

forstand lammet af sin beundring for Rettig, og Malcolms egen personlighed kan først folde sig ud, da han helt frigøres fra Mike. I »All Fall Down« lå frigørelsen i en langsom modning og i en erkendelse af Berry-Berrys ynkelige afmagt over for livet. I »The Gypsy Moth« frigøres Malcolm gennem en handling. Han gennemfører det djævlenummer, som kostede Mike Rettig livet.

Den tredje af akrobaterne, Joe Browdy (Gene Hackman), er den mindst komplicerede og vel i og for sig først og fremmest anbragt i sammenhængen for at få de to andres personlige dilemmaer til at træde klarere frem.

Filmens konflikter er koncentreret i løbet af nogle dage i den lille, lidt søvnige Kansas-by Bridgeville. Det er en af hundreder af små byer, som de tre akrobater har besøgt, men alligevel bliver den for de tre noget for sig selv. Malcolm kommer fra denne by. Hans onkel og tante bor der. De tre akrobater får en mindre upersonlig kontakt med byen, fordi de indføres i dens tilværelse. Den bliver derfor også for i hvert fald Rettig og Malcolm et symbol på det tabte land. Der er ikke så lidt nostalgi i beskrivelsen af den amerikanske provinsby, der måske ligner provinsbyen fra Frankenheimers første film »The Young Stranger« (»Min søn er en fremmed«, 1957). Og der er en tydelig forskel i beskrivelsen af lillebyen i de to film. Mens den i debutbyen var set indefra, er synsvinklen i »The Gypsy Moths« ganske klart outsidernes. Vi ser byen med de besøgendes øjne. Vi har den samme let undrende holdning til ægteparret Brandon, der synes at have etableret en art ægteskabelig blanding af kold krig og våbenstilstand mellem sig.

Når »The Gypsy Moths« ikke kan siges at være nogen særlig tilfredsstillende film skyldes det, at den forekommer en smule splidagtig med sig selv. Man fornemmer, at det har været vanskeligt for den temperamentsfulde Frankenheimer at koordinere den ydre spænding, der er en naturlig atmosfære omkring akrobaterne, og som naturligvis er yderst kompetent afviklet, og den mere intime psykologiske beskrivelse. Der er mange smukke enkeltheder, men der er nok flere øjeblikke, hvor den begiver sig ud i den melodramatiske rutine. Smuk i sin vemodigt-bitre lyrisme er gengivelsen af lillebyens naturlige landskaber. Der er enkeltscener, f. eks. Mike og Elizabeths natvandring, der bringer de mest intetst nostalgiske afsnit i Thomas Wolfes romaner frem i erindringen. Men filmen slår ikke til i den psykologiske karakteristik af personerne. Tilbageholdenheden gør filmen for lakonisk. Karakteristisk er således beskrivelsen af Elizabeths mand (William Windom). Vi får ham præsenteret som en piberygende observator, der har forskanset sig med sit sårede ego bag en maske af skeptisk og tilsyneladende livserfaren flegma. Frankenheimer vækker vor nysgerrighed over for ham, men han snyder os. Han indfrier ikke vort rimelige krav på at få personen uddybet. Og Deborah Kerrs Elizabeth bliver heller aldrig til mere end en skitse.

Man synes at ane, at der i »The Gypsy Moths« fra Frankenheimers side ligger en bevidst bestræbelse på at bringe det usædvanlige (som han så fremragende har beskæftiget sig med i sine politiske og samfundskritiske thrillers) i forbindelse med den amerikanske hverdag (som han lagde ud med at behandle i sine to første film). At denne

bestræbelse ikke i første omgang har resulteret i en helt vellykket film, skal man ikke græde over. Man kan kun ønske, at Frankenheimer vil fortsætte ad dette spor. Så kan man forventningsfuldt se frem til hans næste film. Der er ingen grund til at tro, at Frankenheimer ikke også i 70'erne vil være blandt de mest spændende amerikanske instruktører.

Ib Monty

■ THE GYPSY MOTHS (LUFTENS VOVEHALSE), USA 1969. DISTRIBUTION: MGM. PRODUKTION: John Frankenheimer Productions - Edward Lewis Productions. EXECUTIVE PRODUCER: Edward Lewis. PRODUCERE: Hal Landers og Bobby Roberts. PRODUKTIONSELEDER: Jim Henderling. INSTRUKTØR: John Frankenheimer. MANUSKRIPT: William Hanley efter roman af James Drought. FOTO: Philip Lathrop. FARVESYSTEM: Metrocolor. KLIP: Henry Berman og Alex Beaton. ARKITEKTER: George W. Davis og Cary Odell. DEKORATION: Henry Grace og Jack Mills. MUSIK: Elmer Bernstein. KOSTUMER: Bill Thomas. TONE: Franklin Milton og Tommy Overton. INSTRUKTØR-ASSISTENT: Al Jennings. VISUELLE EFFEKTER: J. McMillan Johnson og Carroll L. Shepphird. LUFTFOTOGRAFER: Carl Boenisch, Gerald Rouillard, Garth H. Taggart og David W. Thompson. MEDVIRKENDE: Burt Lancaster (MIKE RETTIG), Deborah Kerr (ELIZABETH BRANDON), Gene Hackman (JOE BROWDY), Scott Wilson (MALCOLM WEBSON), William Windom (V. JOHN BRANDON), Bonnie Bedelia (ANNIE BURKE), Sheree North (SERVITRICE), Carl Reindel (PILOT), John Napier (DICK DONFORD), Mike Milts (FALDSKÆRMSUDSPRINGER), Ford Rainey. LÆNGDE: 106 min. CENSUR: Grøn. DANSK UDLEJNING: MGM. DANSK PREMIERE: Carlton.

JAMEN, MAN SKYDER DA HESTE?

Horace McCoy hørte til de hårdkogte, »the tough guy writers of the thirties«, en fælles betegnelse for nogle forfattere, som skrev under The Depression. Bøgerne var som regel korte, titlerne lange. »The postman always rings twice«, »I cant get it for you wholesale«, »You play the black and the red comes up«. »They shoot horses, don't they?« fra 1935 har genreens typiske træk: stilistisk præget af den lakoniske Hemingway, livsholdningens illusionisme og kynisk, kompositionen raffineret. McCoy's roman om den bitre Gloria og den flinke Robert, som skyder hende af medlidenhed efter 900 timers dans, blev oversat af samtiden og først kendt i USA, da franskmændene oversatte den i 46, (herhjemme kom den ganske vist allerede i 36). Både Cain, O'Hara og McCoy havde tilknytning til Hollywood, men deres 30-romaner blev ikke filmatiseret i samtiden. Da Edmund Wilson i 1940 gjorde status over depressionstidens forfattere, »the boys in the back room«, karakteriserede han de hårdkogte romaner som »mainly as two-dimensional as a movie«. Men det hjalp ikke. Den nederlagsstemning og mørke skæbnetro, som kendetegner de hårdkogte romaner, var ikke Hollywoods sag i 30'erne. Man foretrak den opbyggelige genre; de destruktive viljeløse personer i »They shoot ...« har ikke meget tilfælles med de prægtige, heroiske proletarer i »Vredens druer«. Hollywood kendte kun denne dystre fatalisme i en moraliserende funktion, som et memento mori til Little Caesar, Scarface eller andre public enemies. Først nu kommer så »Thew shoot horses, don't they?« som en forsinket 30'er-film, som årene har givet nyt perspektiv.

Sydney Pollack har rekonstrueret tidsbilledet minutøst. Men det betyder ikke, at det er blevet en film om et bestemt modefænomen i en bestemt tidsepoke. Ligesom Pollacks forrige film, den uretfærdigt oversete krigsfilm »Castle Keep« (Den enøjede falk), er

den allegorisk. Men mens det allegoriske indgik i krigsfilmene som en struktur, der gjorde fortællingen »unreliable«, kan »They shoot ...« også betragtes som en realistisk film. Pollack har selv ment filmen som en kommentar til USA-ungdommens selvdestruktive tendens og til det amerikanske handlingsmenneskes latente fascisme (jfr. interview i »Cinéma 70«). Den humoristiske western »Scalphunters« var en mystisk fremstilling af racekonflikter; »Castle Keep« var - ligesom bogen der hører til »Catch-22«-genren - en fantasi om krigens og tilværelsens absurditet, med menneskets ødelæggelsesdrift som hovedfaktoren. I »They shoot ...« har Pollack fundet en endnu rummeligere metafor: den endeløse dansekonkurrence. Fortolkningsmæssigt byder der sig mange muligheder: dansen som livsallegori, som kunstsymbol (»The show must go on«), som social allegori: dansen om gevinsten = guldkalven, de fattige konkurrerer til underholdning for de rige (parallel til Roms gladiatorer). Man kan måske også se den som en parabel om Hollywoods Show Biz-diktatur over masserne. Livets runddans: en gigantisk *danse macabre*, eller - på det realistiske plan - en historie om Hollywoods store proletariat af statister og statist-aspiranter, som drømmer om miraklet, (det samme tema som i en anden af McCoy's romaner, »I should have stayed home«). Tidsbilledet er præcist, men det er lykkedes Pollack at lave en meget autonom allegori, som han ikke har forsøgt at styre i retning af en bestemt fortolkning. Ved et enkelt træk har han dog forstærket det allegoriske præg: romanen slutter med at dansen må afbrydes. I filmen ser vi som sidste billede, efter at Robert er ført bort, et shot af dansegulvet: dansen fortsætter ... Den amerikanske »mytologi«s problematik indarbejdes i det realistiske plan. Dansegulvet er et mini-USA, hvor man moder et repræsentativt udsnit af befolkningen (i stil med Grand Hotel-genren); her er bl. a. den klassiske amerikanske helt, det dynamiske kraftcenter (ring-master'en Rocky), som kommer til at stå som den virkeligt hårdkogte, den vege drømmer (Robert), overklassepigens som bryder sammen mentalt, den søde gamle dame, den gæve flåde-veteran. Alle kredser om det samme: den amerikanske drøm, friheds- og uafhængighedsdrømmen. Det er ungdommen for de gamle, og det er pengene for de unge.

For Robert er det sollyset, som han tilbeder. I indledningens fortidssekvens ses et solbelyst landskab med en løbende hest. Der krydsklippes mellem fortidsplanet, hvor hesten falder og må skydes, og nutidsplanet, hvor Robert nærmer sig danseetablissemnet ved stranden, og sekvensen slutter - tematisk - med at lyden af skuddet (fra fortiden) »omtydes« til lyden af en stol der vælter (i nutiden). Hestens død knyttes sammen med Glorias. Den er jo en model for hele historien. I McCoy's knappe stil er medlidenhedsdrabet fortalt således: »Now?« - »Now. I shot her.« Pollack viser et nærbillede af Gloria, som skydes i tindingen, hun synker sammen i slow motion og - i total - falder hun om i fortidsplanets solbeskinnede landskab. Det er nok primitivt, men virkningen er slående og poetisk, og udtrykker smukt, at døden har forløst hende: Robert har fået hende over i sit sol-landskab, sit amerikanske drømmelandskab. Slutreplikken virker dobbelt anstrengt oven på.