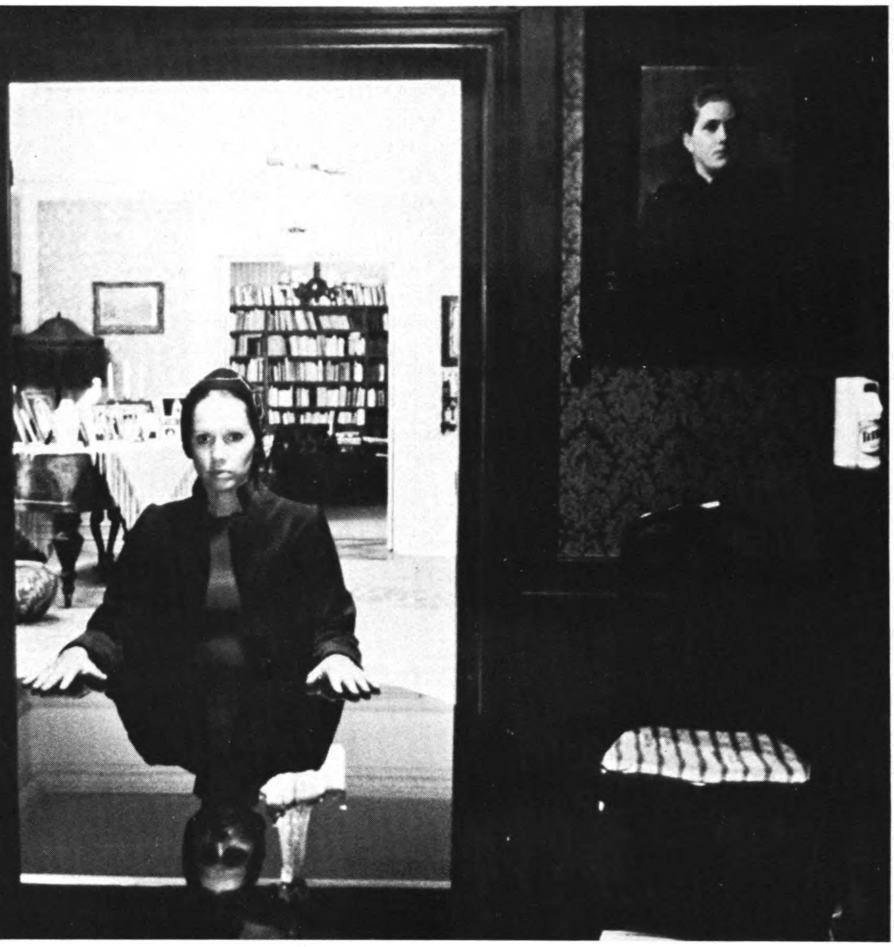
Set i TV

Bergmania: Ansigt til ansigt



SLÆGTEN

Det borgerlige interiør. Melankolsk og hyggeligt men også uheldssvangert. Tykke gardiner, blanke porcelænsfigurer, mørke billeder i sorte rammer. De dybe gange ind i huset og inderst inde garderobeskabet, klaustrofobiens, åndenødens, angstens væksthus, hvor al syndsbevidsthed næredes og al skyld skulle sones. I *vargtimmen* mellem nat og gry kommer erindringen tilbage. »Dörren stängdes. Det blev tyst och mörkt. Jag blev vansinnigt rädd och dunkade och sparkade ...«. Så var bedsteforældrenes hus, langt derfra i tid og rum, bedre, venligere. Duften af birkebrænde, det store, hvide bord i spisestuen, gardinerne der rørtes i vinden, de lyse blomster, emmen af skov og den gamle kvinde på trappen, der renser fisk så skællene lyner i solen ...

Siden dukker hun op igen, den sortklædte. Men nu er hun ikke så rar længere. Nu hedder hun fru Åström og kommer på midsommeraftenen til fotografen Jennys atelier for at være de udpegede til trøst. De ved hvis side døden allerede længe har gået. Thi *dagen slutar tidigt* for nogen, omend det er de lyse nætter.

Døden har også – helt siden den tidligste ungdom – været nær balletpigen Marie. Den kom ind i hendes verden den skærgårdssommer, hun mistede Henrik. Mindet om ham og deres *sommarlek* har hun fortrængt. Onkel Erland hjalp hende dermed. »Ser du Marie, man kan bara göra en sak, skydde sig, mura omkring sig, så att inte all djävulskapet kan nå en ... jag skal lära dig«. På den måde glemte hun, imens muren voksede. »Och till slut var jag inte bara skyddad utan inspärrad ...«. Nu bringer et tilfælde fortiden tilbage, og Marie bryder op for at gense de glemte steder. Efter morgenens prøver forlader hun teatret og går over Nybroplan, hvor hun tager en af de små dampbåde ude i skærgården. Det er en klar, lys høstdag med tunge skyer bag byens silhouet. Marie står af ved Blåkråkans Brygge. Vejret er mørknet, bladene falder. En lille sortklædt kvinde med blegt ansigt og døde øjne kommer hende imøde på stien. – Henriks tante, der allerede dengang talte om sin kræft og syge livsvilje. Det gibber i Marie, men hun fortsætter. For hun er begyndt at forstå, at det ikke er den lille kvinde foran hende, der er den virkelige fjende, men at det er inden i sig selv, hun må opsøge dæmonerne.

Også Karin kender de indre dæmoner. Blot behøver hun ikke opsøge dem, de kommer helt af sig selv og slider hendes liv i stykker. Til sidst sprænger de virkeligheden for hende. Det sker efter en voldsom erotisk oplevelse. Karin forfører sin mindreårige bror Minus. De ligger på bunden af et havareret skib i lugten af tang, råddent træ og havbund. Siden bekender hun sin brøde for faderen og beder om at komme på hospitalet. Hun når til, at man ikke kan leve i to verdner. Man må vælge. Karin blir hentet af en helikopter. Da det store insekt er borte, står Minus og faderen tilbage i det grå landskab. Drengen udtrykker sin fortvivlelse over livets grusomme uvirkelighed. Det er for ham som om alt er den drøm, hvor alt kan ske. Men faderen, der selv er hårdt ramt, trøster dem begge med sin forvisning om, at tilværelsen er andet end spejlinger og fortoninger. Kærligheden eksisterer som noget virkeligt i menneskenes verden. Pludselig kan tomhed forvandles til rigdom, selvopgivelse til liv. Det som vi før så *så som i en spegel,* i en gåde skal vi da se ansigt til ansigt. Vi skal kende hinanden fuldt og uden forstillelse, så vi ikke længere skal synes men virkelig være.

Faderens tanker videreføres af en læge – et helt andet sted og i en helt anden situation – under en samtale, eller rettere i en monolog til en patient, der ligesom Karin har svært ved at leve i to verdener men længes mod én, der er fuld og krævende. Psykologien har et ord for konflikten – *Persona,* der af lægen forklares som afgrunden mellem, hvad du er i andres øjne, og hvad du er i dine egne. Følelsen af svindel og den deraf nærede higen mod afsløring. Mod endelig at blive gennemskuet, reduceret, måske udslettet. Hvert tonefald en løgn, hver gestus en forfalskning, hvert

smil en grimasse: Hustrurollen, kammeratrollen, moderrollen, elskerinderollen – hvilken er værst? Patienten – Elisabet – vælger tavsheden som sit skjul, muren hun gemmer sig bag. Som skuespillerinde hører hun forstillelsen bag alle ord. Ingen af dem kan dog dølge den virkelige smerte. At vi begynder og ender med et suk. At livet beherskes af lidelse. Den fjernsyn og avisbilleder bringer bud om og ved siden af hvilken al tale – al kunst – bliver retorik.

Elisabet vælger tavsheden. Måske fordi hun skammer sig, som hendes medsøster Eva gør det, da hun virkelig kommer til at gennemleve krigen og *skammen* over det menneskelige nederlag, den er. Virkeligheden som et mareridt, som en drøm, men »det är inte min dröm. Det är någon annans, som jag tvingas vara med i. Ingenting är riktigt verkligt. Alltihop är påhittat. Hur tror du det går, när den, som drömde oss, vaknar och skäms över sin dröm?« Den krig Eva lider under oplever hun ikke som et udslag af politiske spændinger eller som en egentlig militær udfoldelse. For hende er den netop ukonkret, en fysisk og psykisk tilstand af ydmygelse og fornedrelse uden klar årsag og bestemmelse. En allestedsnærværende, uforklarlig vold.

Ligesom den vold der hærger en anden verden – men et lignende landskab – hvor en anden kvinde, Anna, gennemlever et år fuld af lidelse. *En passion.* Stedet hun bebor rammes af en række ubegribelige dyremishandlinger. En hund findes hængt, får stikkes ned, heste indebrændes. Desperate handlinger og afmægtige. Netop udslag ikke af magt men af afmagt. Reaktioner på frygt og fremmedgørelse, den almene tilstand. »Jag kände en stark längtan efter gemenskap. Efter famn. Efter vila. Samtidigt en vetskap att detta var borta för alltid, antagligen förslösat genom något obegripligt slarv.« Det slarv, det jask Anna sigter til har måske også noget med hendes eget, intime liv at gøre. Hun er ved at komme til erkendelse om det selvbedrag, hun har hyllet sig i, ved at spille rollen som lykkelig hustru.

Anna har det som lægefruen – endnu en Karin – der får en amerikansk kirkerestaurator på besøg. En anmassende fyr uden reservationer. »Äktenskapet är lyckligt?«, spørger han med et strejf af ironi. Og Karin svarer uden tvetydighed: »Äktenskapet är alldeles ovanligt lyckligt. Vi har varit gifta i sexton år«. Man prominerer i haven. Det er en mild søndag eftermiddag med en duft af tilbagebleven sommer over den høstlige pragt. Karins mor er lige død, og hun selv mere rystet end hun ved af, pint af savn og skyld. Mødet med den insisterende fremmede skal blive *beröringen,* der ændrer hendes sårbare liv. For Karin – som for en af hendes socialt ligestillede, sagføreren Marianne oprulles nu en række *scener ur ett äktenskap,* der ved nærmere betragtning må siges at have været en komfortabel fiasko. Velopdragne folk med indkomster. Anstændige mennesker, ansvarsbevidste. Børn af faste normer og den materielle trygheds ideologi. Men undergravede. Fra det underste land – i dem selv og i den verden, som er udenfor deres – høres den hvisken og det råb, de ikke vil vide af. *Reservatet* er truet. Allerede i selvkarakteristikken hos endnu en af dem – Anna From – anes sårbarheden: »Jag heter Anna From tretiofyra år lektor i slaviska språk och lyckligt gift sen elva år. Jag har två barn, en pojke och en flicka. Min man heter Andreas. Det finns inte skymten av något oroväckande i mitt dagliga liv. Mina närmaste är hyggliga, snälla mänskor, fullständigt normala allihop frånsett min äldste bror Albert, som håller på att supa ihjäl sig. Det är klart att jag oroar mig för det som händer i världen. Det kommer till mig i korta ögonblick. Jag kan känna ett hisnande illamående, da själva nyheten drabbar mig. Men sen slutar vardagen«.

JENNY ISAKSSON OG MORMOR

Anna From kunne også have heddet Jenny, og Jenny kunne have heddet Eva, Elisabet eller Karin ... de er alle af samme slægt. Hvad der kan siges om den ene, er bilag til karakteristik af den anden, og den sidste i rækken er Jenny Isaksson, docent på sjælens alla konstigheter. Men også – som Bergmanias indbyggere i øvrigt – sjælelig analfabet. Og som de andre trængt op i en krog. Det begynder da en patient hadefuldt erklærer hende for at være uden evne for kærlighed. »Du är nästan overklig!«, lyder anklagen. Da Jenny går hjem den dag, møder hun på trappen den sorte dame, varslet om død og fortabelse. Jenny, hvis mand er bortrejst, bor for tiden hos bedsteforældrene i deres hjem, der stadig ligner verden, som den så ud før de store krige. Alt lever her sit stille, ydmyge liv i det milde dagslys og de lange aftners skumring. Trygt og solidt men også anakronistisk, et formynderisk og umyndiggørende reservat. Jennys mor voksede op og afstumpedes der. Sin sjælelige forkommenhed gav hun videre til Jenny, der igen overfører den på sit barn, som er tidligt forhærdet.

Men synet på borgerskabets mausolæum er alligevel – som altid hos Bergman – ambivalent. For det er også ramme om en mild generøsitet og stor uselviskhed. En trivselsplads for den omsorg og kærlighed, der ikke står noget om i Jennys lærebøger, men som hun alligevel lærer. Af mormor, der fortæller om, hvordan hun en dag så sin mand – som hun røber et meget nøgtern syn på – spankulere ned ad gaden i al sin naragtige forfængelighed, og hvordan hun da pludselig og som en gave evnede at acceptere ham og forstå al ting – sig selv og andre. Det øjeblik har været mormors smultronställe, nådens sekunder. Selvets genforening med sig selv, livets genforening med livet. Virkelighed i stedet for uvirkelighed. Hvad hun før anede som i et spejl, en gåde, så hun nu ansigt til ansigt. Bergman har måske aldrig givet en præcisere beskrivelse af tilstanden. Af dens overrumplende, øjeblikkelige grænseløshed. Ikke noget blivende men et forråd at tære på endda. En oplevelse der bærer mormor igennem, så hun kan blive morfars styrke i alderdommens helvede. Og også for barnebarnet en resurs til de kommende dage. Men først må Jenny igennem et sjæleligt inferno og et erindringens purgatorium.

LIDELSEN

Hele vejen gennem Ingmar Bergmans filmiske digterværk går troen på, at kun ved at huske kan man glemme, komme videre. Derfor er hans film rejsen tilbage. De er selvransagelser. »Ansikte mot Ansikte« ikke mindst. Anderledes end tidligere er blot skildringen af traumernes ophævelse. Hvor genkaldelsen og viljen til den i de tidligere film var tilstrækkelig, bliver det her mere lidelsens intensitet end modet til erindring, der betones. Psykoterapeuten Arthur Janov har med sine teorier om »primalskriget« gjort indtryk på Bergman. Og Janovs beskrivelse af neurotikeren bærer da også påfaldende ligheder med Bergmans uvirkelighedsplagede personer:

> Neurotikerens erindring er ofte drømmelignende, og individet kan have lige så svært ved at huske sin tidligste barndom som visse af sine drømme. Jeg tror at en forudsætning for konkrete erindringsbilleder er konkrete oplevelser – d. v. s. at individet må være helt med i sine oplevelser og ikke skilt fra dem af frygt eller ophidselse. Der findes patienter som er gået gennem livet næsten uden at bemærke, hvad der er sket omkring dem. De klager ofte over at livet ikke har hændt dem. Det er hændt den *uvirkelige* del af dem. De er gået gennem livet »fraværende«. I reglen har de levet inden for en slags gitterværk som har filtreret det, de har oplevet, og kun sluppet det ind, som har været behageligt. Når en primalpatient begynder at rive dette gitterværk ned, begynder han at indse hvad en del af hans oplevelser og optræden virkelig har betydet. Tidligere har smerten gjort dem uskarpe.

Neurotikeren føler sig spaltet, spærret ude fra sine følelser. De mure han har bygget omkring sig til beskyttelse er blevet fængsler. Det er dem primalterapeuten vil kuldkaste gennem en voldsom omstyrtning. Jo færre forsvarsværker et menneske har brug for, jo raskere er det, hævder Janov. Men processen er desperat, en pinefuld katharsis. Der skal hugges ned i de primale, de oprindelige skader, hvorpå alle senere snylter som svamp i sindet. Janov beskriver et tilfælde, der i selve sin fysiske udfoldelse

er analogt med Jennys sammenbrud:

Under en terapitime beskrev en kvinde en drøm fra den foregående nat: »Jeg blev overfaldet af noget, som tvang mig op i en krog i mit værelse. Jeg forsøgte at undslippe og nåede over til naboens, hvor jeg ville ringe til politiet efter hjælp. Jeg drejede hele tiden forkert nummer og nåede aldrig frem til politiet«. Jeg lod hende falde tilbage i drømmen, så hun kunne fortælle den en gang til. Hun vægrede sig ganske vist derved. Af en eller anden grund var den altfor skræmmende. Men jeg holdt fast. Da hun fortalte, at hun var løbet over til naboen, indskød jeg: »Drej rigtigt!«. Hun hylede, at det kunne hun ikke. Jeg tvang hende. Til sidst drejede hun det rigtige nummer og ud kom et forfærdende primalskrig: »Hjælp!«. Hun skreg i ti minutter og lå på gulvet og sparkede og vred sig. I alt hvad hun havde gjort i tyve år, havde hun skreget »hjælp!«, fordi hun aldrig fik nogen hjælp af sine forældre. Hun havde været så optaget af sin stræben efter at hjælpe dém, at hun ikke kunne mærke sit eget behov for hjælp.
Hvorfor havde hun ikke skreget ud i drømmen? For håbets skyld. Hvis hun havde skreget og ingen var kommet, havde hun været fortabt. Hun havde da været tvunget til at erkende sin fuldstændige hjælpeløshed og håbløshed. Ikke at skrige var altså en måde at holde hendes bestræbelse (og håb) igang på. Det holdt også hendes følelser skjult. Skriget brød igennem det uvirkelige dæksel og hjalp hende ind på vejen til virkeligheden.

Jenny forfølges i drømme af primalfølelser, og de – siger Janov – slutter ikke før de slutter i virkeligheden med en primaloplevelse. Forældrenes forskrækkede liv og forræderiske død. Had-kærlighedsforholdet til mormor, der er drømmenes sorte dame med de døde øjne. Patienterne hun aldrig kan nå, fordi hun selv står i vejen ... Jenny ser dem pludselig alle – og sig selv – »som barn i mörkret som har bestämt sig för att inte ropa, eftersom de kanske blir ändå räddare om ingen kommer när de ropar«.

Men så er bristepunktet også nær. Nu kan hun skrige sin smerte over menneskenes ubodelige ensomhed ud og ånde sig – udtrykket er en Janov-patients – tilbage til livet.

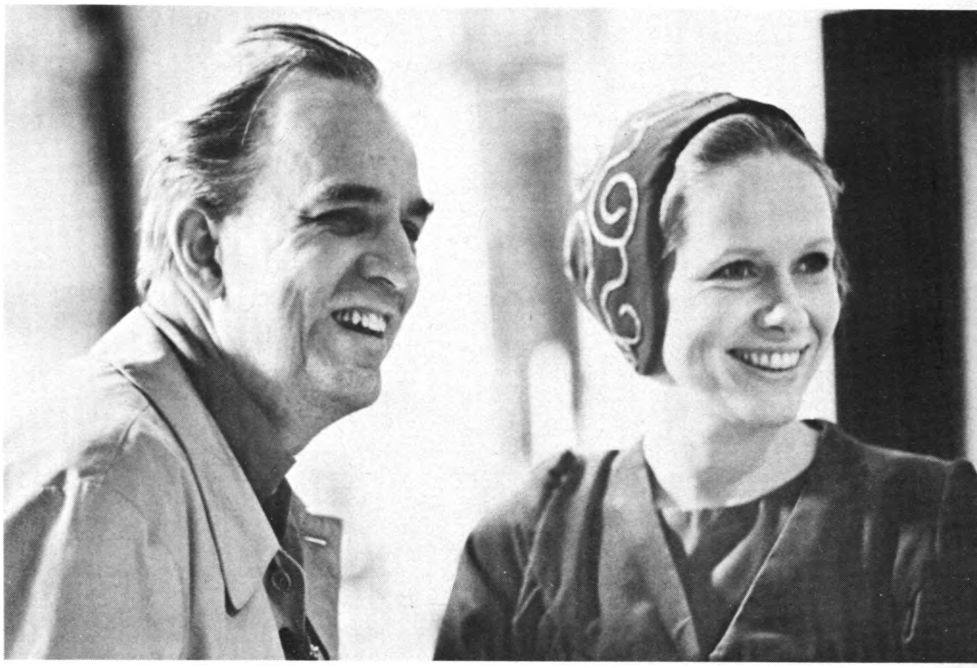
Eller kan hun? Janov er ikke selv i tvivl om sin metodes virkningsfuldhed, men Bergmans film er naturligvis heller ikke, som Janov da også er den første til at se, en illustration af en bestemt psykoterapeutisk teori og metode. Og hvor befæstet er Jenny, da hun går ud af filmen? Ikke sikrere end at hendes resolutte hjælpsomhed og professionelle omsorg, da hun atter møder den sortklædte kvinde på trappen og nu ser, hvem hun virkelig er, nemlig en tilfældig blind, er lige ved at ligne en rolle hun spiller til sin egen beroligelse.

Hun opgiver den da også, terapeutrollen, og rejser til USA for at forske. Dertil hvor også Ingmar Bergman selv er draget efter sin krise. På et avisbilde har man kunnet se ham stå og føle på vinylhajens tænder. Den der har forskrækket så mange. Men Ingmar Bergman er ikke bange for dødens gab, hvor sikker han end er på, at »vi är på det sluttande planet. Det går inte att stoppa utvecklingen som redan har gått för långt – motkrafterna är för få, för illa organiserade, för plana, för tafatta. Vi vet att det som sker i Västerlandet är åt helvete och att det snabbt störtar utför«.

KÆRLIGHEDEN

Men hvordan kan man, hvis denne apokalyptiske indsigt vitterlig er eksistentiel for en, overhovedet udholde den? Paul Tillich, hvis hele livsførelse og filosofi virker som et teologisk modstykke til Bergmans forestillingsverden, har givet et svar, der er aldeles ligeartet med Bergmans i »Ansikte mot Ansikte«, hvor Jenny udtrykker sin tro på kærligheden som den yderste og inderste virkelighed. Tillich siger:

Øverst Erland Josephson og Liv Ullmann i en scene fra »Ansigt til ansigt«, nederst Ingmar Bergman og Liv Ullmann.



Vi er blevet en afslutningens generation ...
Men hvem kan udholde at betragte dette billede? Kun den, der kan betragte et andet billede bag det og hinsides det – billedet af kærligheden. For kærligheden er stærkere end døden. Enhver død betyder at tage afsked, betyder adskillelse, isolation, modstand og ikke delagtighed. Sådan forholder det sig også med nationernes død, generationernes forsvinden og sjælens hentæring. Vore sjæle bliver fattige og opløses for så vidt vi ønsker at være alene, for så vidt vi klager over vor vanskæbne, kæler for vor fortvivlelse og nyder vor bitterhed, men alligevel vender os koldt bort fra andres fysiske og åndelige trang. Kærligheden overvinder adskillelse og skaber delagtighed, hvori der ligger mere end det, den enkelte implicerede kan tilføre den. Kærligheden er det uendelige, som bliver givet det endelige. Derfor elsker vi de andre, for vi elsker ikke blot andre, men vi elsker den kærlighed, som er i dem, og som er mere end deres eller vor

kærlighed. I gensidig hjælp er det vigtigste ikke lettelsen af nød, men kærlighedens virkeliggørelse. ... Og taknemmeligheden hos dem, som modtager hjælp, er først og fremmest og altid taknemmelighed for kærlighed og først derefter taknemmelighed for hjælp. Kærligheden, ikke hjælpen, er stærkere end døden. Men der er ingen kærlighed, som ikke bliver hjælp.

TV-SERIEN

Den kristne eksistensforståelse i Bergmans kunst er stadig åbenbar. Sidst han tog titel fra Korinterbrevet var med »Så som i en Spegel«. Den gang brugtes kærligheden som gudsbevis. Siden kom stilheden. Gudsbeviset fornemmedes af instruktøren selv som en deus ex machina. Bergman distancerer sig da også senere fra filmen. Oplever den nu som villet opbyggelighed mere end som oplevet virkelighed. Vil det komme til at gå ligervis med »Ansikte mot Ansikte«? Er der også i dens – om end tøvende og ubeslutsomme – positive udgang noget retorisk og demonstrativt?

Hvis der er det, ligner slutningen – efter min mening – filmen som helhed. Pædagogen – og Bergman er en formidabel pædagog – mere end kunstneren har denne gang dirigeret spillet. Hvor suverænt de vekslende scener – snart filmisk naturalisme, snart teatralsk ekspressionisme – end er afviklet hver for sig, så virker de mere som psykologiske anskuelsesbilleder eller prospekter fra Bergmania end som levet liv, og deres successive afvikling er stiv, savner i forbløffende grad overlegenhed. I alt fald hvis man betænker, hvad instruktøren ellers har formået i retning af at integrere den indre og den ydre verden, så billederne af tilværelsens mørkeside og lysside er blevet til tegn, til tilstande og ikke kun til illustrationer. Tænk blot på »Sommerlek« fra de unge år, »Smultronstället« fra modningstiden og den senere »Passion«. Måske har det noget med TV-mediet at gøre. Skærmen er for lille, registeret for snævert, selvom det naturligvis ville være en formastelighed at hævde nuancerne få i Liv Ullmanns spil. Den sjælelige hudløshed og forkommenhed er registreret med enestående autenticitet. Men til nogen virkelig person – plastisk og nærværende under bestemte betingelser – bliver figuren alligevel aldrig, og det er vel en svaghed i en historie, der i en grad som her betoner baggrund, udvikling og gennembrud? Vi har med et tilfælde at gøre, aldrig en skæbne. (Til sammenligning »Persona« eller »Viskningar och Rop«. Film der er uden distinktioner, anelsesfulde og dæmrende. Tilstande aldrig udviklinger. Men netop derfor savnes en sociologisk præcision heller ikke, som den gør det i »Ansikte mot Ansikte«).

»Ansikte mot Ansikte« – eller Gensyn med Bergmania. At seriens forestillinger og forbier er set og hørt før, skal deres ophavsmand dog ikke lastes. De store kunstnere er monomane og insisterende. Motiverne få men påtrængende. Men naturligvis kan variationerne få karakter af selvgentagelse. Bergman har i indledningen til »Persona« lavet en lille suggestiv eksperimentalfilm netop på en fornemmelse heraf. Slagger af gamle idéer, visioner og udtryk samlet op og brændt bort. En katharsisk virkning. »Persona« blev åbningen mod en ny periode. »Ansikte mot Ansikte« har ikke den lille films dristighed. Inspirationen er mattere, gennemførelsen trættere, hemmeligheden afdækket. For meget lys, for lidt skygge. Men med sin opsummerende karakter kan serien meget vel være tegnet for, at en fase er afsluttet. Og dermed forudsætningen for at en ny kan begynde.

Niels Jensen

Nye tider

»Der er vel få filmskabere for øjeblikket, der som Ken Loach og hans faste medarbejdere formår at forene den klassiske fiktionsfilms fortællemæssige styrke med debat- og diskussionsfilmens engagement«. – Sådan opsamlede jeg for to år siden (i Kos. 120), i anledning af »Family Life« fra 1971, indtrykket af den engelske film- og TV-instruktør, der sammen med sin faste producer Tony Garnett allerede da havde en række kunstnerisk vægtige og politisk effektfulde TV-spil og spillefilmen »Kes« bag sig.

Med TV-serien i fire afsnit »Days of Hope«, der blev vist af BBC i efteråret '75 og af dansk TV i januar i år, har Ken Loach befæstet sit ry og talent som europæisk film og TV's dygtigste og betydeligste fiktionsdokumentarist. Man kan indkredse hans talents egenart ved skitsemæssigt at sammenligne ham med landsmanden Peter Watkins og med Ingmar Bergman i dennes »Scener af et ægteskab«. Da Watkins med »Culloden« og »The War Game« skabte TV-revolution ved at lave reportage på henholdsvis fortiden og fremtiden (et slag i året 1746 og atombombeangreb på et par engelske byer), var det overrumplende evnen til at parre TV-reportagens egenart (der i virkeligheden er en begrænsning, dikteret af optagelsesøjeblikkets vilkår) med en klart fiktiv situation (TV var ikke opfundet i 1746, og bomben var ikke faldet over England). Peter Watkins er dygtig til at skabe illusioner om virkeligheden, som den var eller måske bliver. Hans mål er at ryste mere end at overbevise. Med undtagelse af Munch-filmene gælder det også hans senere arbejder som »Punishment Park« og de helt ubetydelige »Gladiatorerne« og spillefilmen »Privilege« (Popguden). I »Scener af et ægteskab« går Bergman rystende tæt på tilskueren ved at rense sin historie for alle de individualpsykologiske træk, der ellers gør det muligt for en tilskuer i identifikationen dog at holde den distance til fiktionen, der gør den til en kunstnerisk mere end en personlig oplevelse. Man kan sige, at der var noget skamløst ved Ægteskabsscenerne, som brugte dem hinsides både reportagen og det almindelige TV-spil. Det var Bergmans ønske at *bruge* TV som medium – ligesom det var Watkins' – og han kom igennem, så det bragede. Men den slags lader sig ikke gentage (jvf. »Ansigt til ansigt«), og gentages det, sløves effekten (jvf. Watkins).

Ken Loach går i sin fiktionsdokumentarisme en anden vej. Det bærende i hans spil – hvadenten de skabes som film eller for TV – er hans evne til at få sine spillere, professionelle eller – oftest – amatører, til at illudere virkelige. Det er spillets autenticitet langt mere end den øvrige fortællestil – som veksler efter både medium og sujet – der giver Ken Loachs arbejder deres afgørende *særpræg.* Deres *karakter* får de af, at Loach ikke – trods denne sin fremragende evne – tilstræber en illusion om virkelighed for illusionens skyld, men for debatten og diskussionens. Han var dygtig nok til at kunne nøjes med det første, men stræbsom nok til også at ville det sidste.

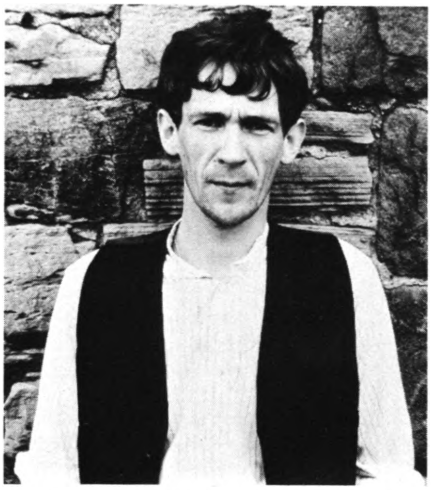
Det er derfor mindre påtrængende – og for nærværende dansker umuligt – at debattere den historiske korrekthed i »Days of Hope«. Men som eksempel kan nævnes den detalje, Berlingske Tidendes London-korrespondent, Frank Esmann Jensen, trak frem i et referat af den engelske debat om serien (Berl.Tid. 4.1.76). I det første af afsnittene beskrives socialisten og pacifisten Philip Hargreaves' vej igennem værnepligten som én af 16.000 militærnægtere i 1916. Han bliver dømt til dog at springe soldat, nægter i trøjen at adlyde ordre, bliver sendt til fronten, nægter at gøre så meget som civil tjeneste dér og bliver derfor bagbundet i selve frontlinien for at

deltage i den almindelige risiko for at blive skudt. Det sker »inden for fjendens skudvidde«, og London-korrespondentens kommentar lyder: »Det er mere klassisk kommunistisk propaganda end objektiv historieskrivning. Britiske nægtere blev rigtignok en gang imellem bundet til en pæl »inden for skudvidde af fjendens *granatild*«, men det er noget ganske andet og mindre risikabelt end scenen i filmen«, siger Berlingske Tidendes korrespondent. Det forstår sig – de var flinke og humane dengang. Men det forrykker jo ikke det mindste ved mekanismen i dette afsnit. Phil tvinges ind i en krig, han ikke kan anerkende som »vores« krig, d. v. s. arbejdernes. Det vil sige, han føler intet moralsk krav om at overvinde sin almene, kristeligt bestemte pacifisme. Men hans svoger, den 16-årige Ben Matthews falder for den massive hvervningskampagne og melder sig til hæren, hvor han kort efter sin uddannelse sendes til Irland for at nedkæmpe de oprørske – på samme måde, som den tyske fjende bekæmper belgierne, hvorfor englænderne bekæmper tyskerne. En irsk dreng (»min farbror er irlænder«, siger Ben til ham) lokker en soldat i et minebaghold, og afsnittet slutter med den engelske kolonnes march gennem det smukke irske landskab med den tilfangetagne dreng.

Det er det afgørende, både her og i de følgende afsnit, hvor vi fortsat følger Sarah, hendes bror Ben og hendes mand Phil i spring fra 1921 til 1924 og 1926, at det er de politiske mekanismer og deres nedslag i de individuelle skæbner, der virker overbevisende. Phil bliver labour-parlamentsmedlem, Ben kommer ud af *sit* fængsel som kommunist. Sarah glider serien igennem væk fra mandens »parlamentariske« vej over mod broderens lidt naive tro på, at arbejderne i direkte aktion kan nå længere end de stivnende organisationer. Omend det ikke i detaljen måtte være historisk korrekt eller bevisligt, når Labourregeringen i 1924 er indforstået med planer til nedkæmpelse af storstrejker, eller når det engelske LO i 1926 »sælger« minearbejderne for at få afblæst generalstrejken, så er det overbevisende klart, at de holdninger, motiver og argumenter, der i stigende grad fra afsnit til afsnit bliver lagt for dagen og på bordet, er genkendelige og sandsynlige ud fra nutidens politiske spektrum. Ken Loach og hans manuskriptforfatter Jim Allen har lagt vægt på fagbevægelsen mere end på den kommunistiske infiltration, har beskæftiget sig mere med fagbevægelsens kompromisser (»forræderier« vil nogen sige) end med kommunisternes Moskva-følgagtighed. Men det er også rigtigt gjort, fordi det er her, tyngdepunktet i nutidens debat ligger.

Seriens dramatiske højdepunkt er dens andet afsnit, der skildrer en strejke i en mindre mineby, hvortil Ben kommer, da han i 1921 deserterer fra hæren. Det lykkes arbejderne ved sammenhold og snilde at vinde strejken – selvom Ben og hans vært i byen, der er strejkens leder, bagefter arresteres for henholdsvis deserteringen og huslyet. Modsætningen mellem den patriarkalske mineejer og arbejderne, hvori hæren og politiet er den førstes følgagtige redskab, afspejler i en sikkert helt fiktiv begivenhedsrækkefølge et samfund sandt og overbevisende, fordi personerne handler og forholder sig politisk følgerigtigt.

Øverst: Ægteparret Hargreaves: Philip er uddannet bibliotekar og vedbliver gennem sin politiske karriere i Labor – med årene reduceret til politisk stik-i-rend-dreng for det engelske LO – at have et teoretisk syn på parlamentarismens muligheder for at skabe et socialistisk England. Hans kone Sarah, Ben Matthews storesøster, gennemlever mere personligt de erfaringer, der fører fra mandens mod broderens politiske standpunkt. Nikolas Simmonds spiller Phil, Pamela Brighton Sarah. Nederst: Ben Matthews er den yngste af de fiktive, gennemgående nøglepersoner i »Nye tider«. Han er naiv, sanddru og oprigtig, men forbliver – selv efter at han er svinget fra politisk ufarvet militærbegejstring til medlemskab af det engelske kommunistparti – en inferiør person. Han spilles af Paul Copley.



Dette er Ken Loachs kunst: han kan skildre et samfund, dets mekanismer og mennesker, så det påtrængende spørgsmål ikke bliver: er det historisk korrekt, men: har vi det også – eller stadig – sådan? Hans spil er en fryd at se, og man må misunde England en instruktør, som kan hente så overbevisende et spillermateriale frem i så overbevisende et spil. Det bliver spændende at se, om Jens Ravn har formået noget tilsvarende med »Fiskerne«.

Flemming Behrendt

Sam Bisbee, opfinder

De fleste filmkomikere skaber sig et image ved hjælp af deres udseende eller deres sociale rolle og ofte ved en kombination. Til og med »The Kid« er Chaplins farcer næsten alle oversat med »Chaplin som ...« eller noget lignende, skønt de originale titler aldrig nævner hans navn. Når disse titler giver mening, er det naturligvis fordi Chaplin gennem disse film udviklede og fastlagde såvel sit udseende som sin sociale rolle. Uanset om filmen hedder »Chaplin som brandmand« eller »Chaplin på rulleskøjter« er personen den samme: en fattig immigrant, der klarer sig halvskidt og har lidt svært ved at følge samfundets regler. Derfor er måske også »The Immigrant« den bedste af Chaplins farcer. Keaton er måske sværere at karakterisere, men han har da sin flade hat og er altid en forelsket ung mand, der af sine medmennesker anses for latterlig og uduelig. Nutidens filmkomikere kan karakteriseres på tilsvarende måde: Tatis Hulot er kendetegnet ved hat, pibe, frakke og sokker, plus et kontorjob i forretningsverdenen.

Kan W. C. Fields beskrives på en lignende måde? Udseendet giver ingen problemer; han karakteriseres ved rød næse (på sort-hvid film), bræddehat, jakkesæt med vest og eventuelt en stok. Hans adfærd er heller ikke til at tage fejl af, han drikker, bander, praler, ha-

Adrienne Ames og W. C. Fields. Publicity-foto i forbindelse med filmen »You're Telling Me« (Sam Bisbee, opfinder).

der børn og kvindekønnet (med undtagelse af teenage-piger), og er upålidelig i enhver henseende. Men hvad med hans sociale rolle? Hans register spænder videre end de fleste komikeres. Bortset for »straight«-roller som Mr. Micawber i »David Copperfield« (1935) og Humpty-Dumpty i »Alice in Wonderland« (1934) har han blandt andet spillet præsident (Million Dollar Legs, 1932), bankdetektiv (The Bank Dick, 1940), cirkusdirektør (You Can't Cheat an Honest Man, 1939), kolonialhandler (It's a Gift, 1934), omvandrende kartotek på et kontor (The Man in the Flying Trapeze, 1935), svindler og spiller (My Little Chikadee, 1940), sig selv (Never Give a Sucker an Even Break, 1944), og i »You're Telling Me« (1934) opfinderen Sam Bisbee. Hvad angår udseende og adfærd er Fields stort set den samme i alle disse film, men det kan synes svært at definere ham socialt. Begrænser vi os imidlertid til »It's a Gift«, »The Man on the Flying Trapeze«, »The Bank Dick« og »You're Telling Me« fremtræder en socialt ligeså veldefineret person som Chaplin eller Hulot.

Disse film foregår alle i en amerikansk »small town«. Fields tilhører den lavere middelstand, bor i det obligate »frame house« og er selverhvervende eller »white-collar«. Han er gift, har en voksen datter og er under tøflen. Under tiden udvides persongalleriet med uvorne unger og et rivejern af en svigermor. Man kunne kalde dette »The American Nightmare«. Fields er den typiske amerikanske »selfmade-man«, blot er han ikke rigtigt nået nogen vegne, men fører en fremtidsløs, fordrukken middelklassetilværelse. Han er et symbol på den almindelige, jævne amerikaner, som vi kender så godt inkarneret i Anders And, Mickey Mouse, Tom Cooper og Søren Brun, for at tage barneudgaven med.

Hvordan går det så gennemsnitsamerikaneren Sam Bisbee? Økonomisk står det skidt til; hans geniale opfindelser som »the nose-lifter-upper«, et instrument, der giver folk opstoppernæse, så de lettere kan ånde gennem den og Bisbees punkterfri dæk, der kan modstå revolverskud, er ikke til at sælge. Hans datter kan ikke få den unge mand, hun elsker og som også elsker hende, fordi jernbanesporene, der som bekendt markerer den sociale kløft i en amerikansk lilleby, skiller dem. Med store håb tager Bisbee til storbyen for at sælge sit dæk, men da han skal demonstrere dækkets resistens over for skud, skyder han på en anden bil, ikke på sin egen, så han vender dybt deprimeret hjem uden at have solgt sit dæk. I toget betror han sig til en fin dame, der i al hemmelighed er en prinsesse fra et fjernt europæisk land. Prinsessen beslutter at hjælpe Bisbee ved at aflægge en visit i byen og opsøge ham i stedet for diverse honoratiores, og hun får ovenikøbet solgt hans punkterfri dæk til en svimlende sum.

Takket være den gode fés indgriben er Sam Bisbee blevet en rigtig »selfmade man«, og den amerikanske drøm er gået i opfyldelse. Den jævne amerikaner kan også få succes. Men det er vel at mærke den jævne amerikaner i Fields' fortolkning, hvilket er en person, der beskriver sin kone sådan: »You don't know my wife. The other night we had some folks to dinner. I said, »Abigale, dear, is it o.k. if I take my vest off?« She said, »You don't mind keeping your pants on, do you!« Når hans venner vil hjælpe ham med at pacificere konen, der er vred på Bisbee, og foreslår, at han skal købe en kanariefugl til hende fordi: »Women are just crazy about pets«, svarer han: »They are just crazy! Pets have nothing to do with it!«, og køber en struds til hende. Da konen endelig er blevet venligt stemt og modtager den europæiske prinsesse og byens højere borgerskab, skjuler han sig bag en bildør og advarer de omkringstående, »Look out, she may be stallin'.« Da Bisbee er blevet en anerkendt mand og er på talefod med borgmesteren, oplyser han: »I voted for you last election – five times!«. Og det er karakteristisk for Bisbees indstilling til politik. Han fremviser stolt billeder af sine aner, deriblandt en straffefange, hvortil han kommenterer: »The black sheep of the family – until he got into politics«. Hans evner til selvforherligelse er uovertrufne. Som den fine borger, han er blevet, skal han indvie byens ny golfbane. At han aldrig har spillet golf før er ingen hindring:

Bisbee: I haven't played since playing in the Thousand Islands many years ago. I used to be in the dressing business up there. In the early days in the Thousand Islands we used to tee off on one island and drive to the other.

Prinsessen: How far is it from one island to the other?

Bisbee: Oh, about a mile.

Prinsessen: Really, you could drive a mile?

Bisbee: We used to put a quarter of a mile ... of course we had to have the wind behind us.

Spiritus er altid i hans tanker. Mens han undersøger de forskellige typer af »golf clubs«, mumler han: »Eh, give me that Canadian Club!« Han kommer døddrukken hjem midt om natten, og konen bebrejder ham for datterens skyld:

Abigale: Suppose she was entertaining a nice young man and you came in looking like that, with your shoes off, your suspenders down, and your breath smelling of cheap licker!

Bisbee: Cheap! Four dollars a gallon!

Det er karakteristisk at ærlighed er udenfor Bisbees erfaring; han forstår aldrig, at prinsessen er en rigtig europæisk prinsesse, men komplimenterer hende for hendes svindelnummer, da hun forlader byen, hvortil hun svarer med replikken, der også giver titel til filmen: »You're telling me!«. Nok er byens borgere småborgerlige og bigotte, men Fields udgave af den lille jævne »everyman«, hans egentlige komikerimage, er om muligt endnu mere utiltalende. Og deri ligger det virkelig bidende i Fields' humor. Han sætter spørgsmålstegn ved vores allesammens pålidelighed.

Ul Jørgensen

Shinbone Alley

Archy og Mehitabel, denne tegnede langfilms »hovedpersoner«, må være et af filmhistoriens *oddest couples* – end ikke overgået af Neil Simons odd couple, Walter Matthau og Jack Lemmon. Thi Archy er en litterær kakerlak, og Mehitabel en blandt de jordnære fornøjelsers mest repræsentative baggårds-hunkatte. Archy er en mislykket digters reinkarnation, Mehitabel var engang Cleopatra og nu reinkarneret i sit niende katteliv. Jeg tror hun siger »wotthehell« til statistikken og lever både et tiende og elvte og tolvte katteliv. Mindst.

Parret fik første gang liv i 1916, da den tidligere Atlanta-journalist og siden 1909 i New York skrivende humorist Don Marquis (1878–1937) i sin faste avisspalte lod den skrivemaskine-digtende kakerlak kaste sig over tangenterne. Senere, i 1927, blev det første bind vers-fortællinger udsendt i bogform med illustrationer af George Herriman (kendt og med rette berømmet for tegneserien »Krazy Kat«), og parrets meriter ejer fortsat den snilde humors tiltrækning for en del amerikanere. Ikke mindst for Mel Brooks, der sammen med Joe Darion (der også er filmens manuskriptforfatter. John D. Wilson har instrueret) skrev en Broadway-musical over Archy og Mehitabel-historierne 20 år efter Don Marquis' død. Men enten var minderne nok for det potentielle publikum, eller musical'en ikke god nok, i hvert fald klarede stykket ikke mere end 49 opførelser (med Eartha Kitt som Mehitabel og Eddie Bracken som Archy). En omtrent samtidig LP-plade, med Carol Channing som Mehitabel, blev dog vist en succes. Det blev også til en koncert-version (med komponisten George Kleinsinger som fortæller) og senere lavedes der en TV-version (i begyndelsen af tresserne), også denne med Eddie Bracken som Archy. I den seneste visualisering af fortællingerne, tegnefilmen fra 1971, gentager Bracken for fjerde gang rollen som Archy, mens Carol Channing for anden gang kæleknurre-mjaver sig igennem Mehitabels rolle. Hun er filmens bærende kraft med sin vitale, hæst frodige stemme, og ikke uforståeligt har filmens tegnere under udformningen af figurerne ladet sig inspirere af Carol Channings i sig selv missekatteagtige fremtoning, mens George Herrimans oprindelige illustrationer er den væsentligste inspirationskilde for filmens Archy. Det misforhold, som disse to vidt forskellige udformninger repræsenterer (missekattens blødt rundede kurver à la Disney-normen, kakerlakens à la Herrimans lidt skødesløst skitserede figur) understreges i filmens mangel på helhed: Archy er først og fremmest den passive, småfilosoferende stillet overfor Mehitabels meget rørige, meget vitale livselsker, og filmen falder (som så ofte i lange tegnefilm i øvrigt) i mange dele, nogle gode og levende, andre statiske og kedelige.

Øverst Archy og Mehitabel i filmen, nederst som de så ud i George Herrimans streg. Og – øverst t.h. – Carol Channing, der tydeligvis har inspireret tegnerne.

De bedste øjeblikke i filmen er musical-sekvenserne, som når Mehitabel (efter et fem killingers-forhold til den frække baggårdskat Big Bill) giver fanden i besværlighederne og synger om at »there's life in the old dame yet«. Eller når Mehitabel, efter at være blevet verbal-forført af den gamle teaterkat Tyrone T. Tattersall (en eminent John Carradine) med snak om en scene-karriere præsterer en dejligt vulgær hoftevrikkende danserutine til Shakespeares prosa. Eller som når hun i et rytmisk tegnet farveorgie sejler på floden i et skraldespandelåg (i denne sekvens er der vist nogle lån fra »Yellow Submarine«).

Ingen af filmens melodier er ligefrem prægnante, men de er ganske medrivende arrangeret og spillet og sunget, og teksterne er, når ordene er skrevet af Don Marquis, ganske vittige også udenfor den oprindelige helhed. Med sine fejl, de stillestående passager, de ofte dårligt integrerede uens figurudformninger, de ofte fade baggrundstegninger og den lidt for slikkede farveholdning, rummer filmen dog så megen charme, at det er nemt nok at sige som Mehitabel – wotthehell.

Per Calum

Allonsanfan

»Allonsanfan« er den sjette spillefilm brødreparret Vittorio og Paolo Taviani har instrueret sammen, og den ligner meget, både i formel og i tematisk henseende, den forudgående »Sankt Mikael havde en hane«, som TV sendte i januar (jf. Kos. 129). Også denne gang drejer det sig om en periodefilm, men en periodefilm hvor tidsprægет egentlig ikke spiller nogen større rolle. Handlingen foregår angiveligt under den italienske »restaurazione«-periode, som oversættes til »begyndelsen af 1800-tallet, altså den post-napoleonske tid, og fortæller om Fulvio, der tilhører en revolutionær gruppe, der kalder sig De ophøjede brødres orden. Efter et fængselsophold og nogle trakasserier med 'brødrene', som mistænker ham for forræderi, vender han tilbage til sin overklassefamilies gods, som han har forladt for år tilbage. Her bliver han passet og plejet og befinder sig glimrende, indtil hans elskerinde Charlotte, med hvem han har en søn, dukker op og forstyrrer idyllen. Han er godt træt af de revolutionære aktiviteter og foreslår hende, at de sammen med sønnen skal drage til Amerika. Men uheldigvis dukker brødrene, på Charlottes invitation, op og falder i en fælde, som familien har lagt. Modvilligt flygter Fulvio med den sårede Charlotte, som dør undervejs. Han henter sin søn og rejser med ham. Gruppen finder ham igen, og han forråder dem i det skjulte. Hans revolutionære bane vedbliver til det sidste, hvor han ved en fejltagelse lider den revolutionære heltedød, at være et kapløb mellem hans forræderiske og hans revolutionære tilbøjeligheder.

Mastroianni giver en perfekt fremstilling af denne vægelsindede, opportunistiske anarkist. Ligesom Giulio i »Sankt Mikael . . .« er Fulvio en selvoptagen fantast, uhjælpeligt et barn af borgerklassen, som når til den erkendelse om sig selv og sine revolutionære brødre, at »vi er kommet for sent eller for tidligt«. »Allonsanfan« er mere diverterende end for-

gængeren, den er dygtigere realiseret og har kendte skuespillere i hovedrollerne (Mastroianni og Lea Massari), og den er helt igennem sympatisk og interessant, men ved nærmere eftertanke byder den måske ikke på så meget. Den holder sig lidt for trygt til Fulvios tvivlsomme *point of view* og lader sig nøjes med at anskue den politiske situation fra et rent psykologisk synspunkt. Nogen dyb analyse bliver det ikke til. Filmens holdning er – som hovedpersonens – lidt undvigende, magelig og ironisk.

Peter Schepelern

Gangsterfilmen

Bortset fra det indlysende rigtige i den ofte beklagede mangel på dansk kendskab til svensk film og deraf følgende principiel glæde over at blive præsenteret for i hvert fald én af de film, som i hjemlandet har fået en seriøs og positiv modtagelse, så har jeg svært ved at se andet i »Gangsterfilmen« end en instruktørs manglende evne til at give sine ideer liv. Filmens historie, som Thelestam i 1975 har fundet i en bog fra 1965 og hvis idé om at debattere demokratiets muligheder for at overleve i Sverige, han tilsyneladende helhjertet har taget til sig, skal man nok være patriotisk svensker for at have mere end blot en fjern interesse for – sådan som det formuleres her.

Filmen fortæller om en fremmed, der står af toget i en lille svensk provinsby. Han er gangster fra Amerika, men af svensk slægt. Han vil sælge svenskerne et falsk demokrati på samme demagogiske måde, som diverse vækkelsespræ-dikanter sælger falsk religion eller kvaksalvere falsk medicin. Lidt efter lidt falder tilsyneladende så godt som alle landsbyens beboere til føje, enten fordi de vil bedrages eller fordi de er bange. Til slut skydes gangsteren, af landsbyens gamle nar, en veteran fra den spanske borgerkrig.

Filmens mennesker er svært belastede af, at Thelestam tilsyneladende først og fremmest har betragtet dem som symboler. Gangsteren med de forudsigelige voldshandlinger, der nogenlunde regelmæssigt bryder frem fra den polerede facon, den idealistisk talende intellektuelle, der naivt tror at han med sin snak kan ændre gangsteren (end ikke en så god skuespiller som Per Oscarsson evner at give figuren kød og blod og liv), skønt han tidligere i filmen har pointeret netop gangsterens farlighed for det lille samfund og derfor burde vide bedre, den gamle revolutionære tosse, som alle griner af, men som netop derfor skal fremstå som demokratiets sande forsvarer – i øvrigt sammen med den lille dreng (denne vidunderligt ukorrumperede barndom!), den passive politimester, den folkelige, sorte reaktion i skikkelse af en gammel mor og hendes debile søn, sladretasken, drukmåsen osv, osv. Det hele vidner om et meget skematisk menneskesyn, en underkasten sig en nobel kedsomhed der lugter slemt af fimset selvtilfredshed. Men Jörgen Perssons fotografering er smuk at se på, men dog omtrent så fersk som underlægningsmusikken, der er af den særligt henslæbende svenske halvtredserinspirerede (hvis det er ordet) jazz, model Miles Davis uden glød. Helt på niveau med filmen.

Per Calum

Ballets dronning

Sam O'Steen, tidligere klipper for bl. a. Mike Nichols, instruktørdebuterer (?) så løfterigt for TV, at der nok kan være grund til at stille forventninger til hans *spillefilmdebut,* »Sparkle«. Forventningerne skyldes ikke blot, at Sam O'Steen nærmest på trods af et egentlig kun nødtørftigt karakteriserende manuskript, der ofte er tilfreds med den nemmeste udvej, alligevel evner at skildre to midaldrende mennesker uden at klodse i manuskriptets næsten konstante indbydelser til sentimentalitet. Havde »Ballets dronning« været en regulær spillefilm, var der sikkert blevet poleret meget mere på manuskriptet, så i hvert fald de værste flovser var fjernet, nu må Sam O'Steen gå let hen over banaliteterne, de ulogiske træf, de nemme sym- og antipatier, hvorefter han til gengæld koncentrerer sig om at skildre de to hovedpersoner med en åben og tiltalende sympati, som han formidler til publikum.

Filmen fortæller om Bea (Maureen Stapleton), der i filmens start netop er blevet enke. En veninde får overtalt en modstræbende Bea til at gå med til dansesalen the Stardust Ballroom. Her møder Bea den stilfærdige Al (Charles Durning), og sammen finder de, om ikke i starten lykke, så dog i hvert fald samhørighed og begyndende livsglæde, der udvikles til mere. Undervejs er der så den nemme antipati overfor Beas uforstående datter og svigerinde, der *ikke* vil forstå Bea, og den ligeså alt for nemme sympati overfor Beas søn, der *vil* forstå.

Men det er øjeblikkene i The Stardust Ballroom, få som de desværre er, der tæller mest. Miljøet er spændende, typerne gode (jeg fattede især sympati for Petie kaldet the Nose) og beskrivelsen er kærlig – her er der intet af hverken den absurde ungdomsdyrkelse eller den forstemmende pukken på ældres eller midaldrendes suverænitet (begge dele er jo ofte nok blevet modbevist), og smuk er øjeblikket, da Bea danser ud sammen med Al i en konkurrence om at blive kåret til ballets dronning. I den modsatte ende af karakterskalaen er til gengæld den umiddelbart efterfølgende sekvens, da Al næste morgen kommer med morgenbrød og der finder Bea død, men med det lykkelige smil om munden, som hun er sovet ind med efter et sidste kig på den krone, der er hendes synlige bevis på triumfen og symbolet på hendes nye og alt for korte lykke.

Nogle halvt sungne, halvt reciterede sange (tekster af Marilyn og Alan Bergman, musik af Billy Goldenberg) er der ikke meget ved, mens dansemusikken i balsalen i al sin professionelle anonymitet fryder beskedent om man ejer det rette sindelag. Og så spilles der ganske enkelt formidabelt i de to hovedroller, Maureen Stapleton som Bea og Charles Durning som Al. Og jeg kunne ikke stå for Sam O'Steens glæde ved et frækt klip fra Bea, der hjemme snurrer et bælte om livet – til Bea, der i sin skrapt gule kjole snurrer rundt på dansegulvet i the Stardust Ballroom.

Per Calum

Maureen Stapleton og Charles Durning i scene fra »Ballets dronning«.