

# Filmene

- »Dreng«
- »En forårsdag i helvede«
- »Jorden er flad«
- »Terror«
- »Skuespillernes rejse«
- »En fyr og hans pige«
- »I kærlighedens lænker«
- »En kvinde under indflydelse«
- »Marquise von O...«
- »Besættelse«
- »Katharina Blums tabte ære«
- »Nummer to«

## Dreng

Det er formentlig kun de færreste danske instruktører, der har personlige erfaringer fra samfundets kriminelle eller på anden vis dunkle kringelkroge, og det er vel bl. a. derfor, at så mange nye danske film har et temmelig teoretisk og konstrueret præg. Derimod har Nils Malmros naturligvis selv gennemlevet barne- og ungdomsårenes skærmydsler, og det er en god del af årsagen til, at hans »Dreng« rummer en stærk appel til erindringen, genkendelsen og det spontane engagement i personernes situation.

Ligesom i »Lars Ole 5. c« trækker Nils Malmros nemlig også i sin ny film på minder om egne oplevelser, men også denne gang gør han det med så sikker sans for vores allesammens fælles erindringsgods, at filmen ikke bliver spor privat. Tværtimod giver den mulighed for talrige indforståede og bekræftende nik, og man kan som tilskuer ikke løbe fra det frydefulde i at opleve en helt præcis skildring af tilstande og konfrontationer, som man selv har befundet sig i engang i de svedige håndfladers og usikre tilnærmelses år.

»Dreng« falder i fire klart adskilte afsnit, som kun har hovedperson og tema fælles. Hovedpersonen hedder Ole og er århusiansk lægesøn, og i det første en halv time lange afsnit møder man ham som seks-syv-årig i et beskyttet og socialt velstående miljø. Uden for den trygge have ligger ganske vist en mørk og spæn-

dende branddam som et symbol på verden hinsides den statiske idyl, men denne verden repræsenteres dog i nok så høj grad af Oles kammerat Kresten. Han bor i en periode hos Oles forældre, og uden at lægge urimeligt meget i ordene kan man sige, at den mere erfarne Kresten »forfører« Ole og giver ham et første indblik i tilværelsens seksuelle aspekter og de dertil knyttede tabuer. Det sker i al uskyldighed, men alligevel melder sig straks den skyldbevidsthed, som er filmens hovedtema.

I det næste afsnit, ligeledes på en halv time, har Ole nået gymnasiealderen og møder ved en fest den jævnaldrende Marianne. De to begynder at komme sammen, men forholdet går i stykker, da Marianne mor finder en af Oles bukseknapper i datterens seng. Man må formode, at de unges ophold i sengen næppe har været præget af større seksuelle udfoldelser, men alligevel får den pinlige opdagelse Marianne til at trække sig tilbage fra Ole. Skyldbevidstheden er på spil igen, og i øvrigt vil han altid røre ved hende i stedet for at snakke med hende, konstaterer hun bittert.

Tredje afsnit er kun halvt så langt. Her er Ole et sted i tyverne, og sammen med en ven møder han på et værtshus et par meget imødekommende unge damer, der som sygeplejeelever så at sige bor på en moderne borg bevogtet af en drage i hvid kittel. Ole og venen entrer borgen og narrer dragen, men heller ikke her kan

Ole uden videre hengive sig til den erotik, som situationen ellers kraftigt lægger op til. Han vil gerne, men er hæmmet og holder hele tiden en distance, og hvordan det egentlig ender med ham og hans søde partner, fortæller filmen ikke noget om. Det er heller ikke nødvendigt, for det præg, som de tidligere oplevelser har sat på Ole, er allerede tydeligt demonstreret.

Det sidste korte afsnit vender tilbage til barndommen og tager tråden op fra det første. Igen beskrives, hvordan drengene selv opfatter deres afklædningslege som forbudte, og da Kresten har forladt familien, sopper Ole i slutbilledet alene rundt i et oversvømmet kælderrum. Er det en erstatning for den lokkende branddam, som er »off limits« for Ole, og dermed et symbol på den bevidsthed om det socialt ønskværdige i at skjule drifterne eller kompensere for dem, som sætter ind allerede i barneårene med senere frustrationer som resultat? Er kælderrummet den borgerlige morals falske tryghed, sat i kontrast til det frie og farlige og forbudte derude i mørket bag buskene?

Sådan er det nærliggende at se slutningen, og under alle omstændigheder handler »Dreng« tydeligt nok om tabuernes og skyldbevidsthedens negative indflydelse på et sundt seksualliv. Men for det første griber Nils Malmros ikke til bekvemme anklager mod tyranniske forældre eller et undertrykkende samfund, og for det andet er temaet og dets symbolske udformning ikke nær så påtrængende, som disse linier måske giver indtryk af. Tværtimod holder filmen sig hele tiden til en klar og hverdagsnær realisme, og det er netop i denne realismes detaljerighed og præcision, at Nils Malmros' film har sin styrke. Den århusianske instruktør besidder et helt Ribbjergsk talent for at genkalde sig stemninger, og der er meget få falske toner i skildringen af børnenes og de unges adfærd og indbyrdes relationer. Nils Malmros holder af sine personer og beretter om dem med megen varme og stilfærdig humor, og han har fået sin blandede stab af amatører og professionelle til at agere helt overbevisende. Lars Junggreen som den unge Ole har den rigtige kejtede stivhed og defensive ironi, og Mads Ole som drengen Ole har det mest udtryksfulde og indtagende ansigt, man længe har set på et filmbarn.

Stilistisk er »Dreng« kønt og professionelt gennemført. Dirk Brüels kamera bevæger sig ikke meget, men skaber til gengæld en lang række smukt stemningsfulde billeder med fin hjælp fra Leif Barney Ficks lys, klipperen Janus Billeskov Jansen har renset scenerne for længdemæssige overflødigheder, og Gunner Møller Pedersens musik er der kun, når der er brug for den, hvilket vil sige meget sjældent. De visuelle udsagn er stærke nok til at stå uden akkompagnement.

»Dreng« drives ikke fremad af en dynamisk handling på vej mod en konklusion, og man kan indvende, at dens struktur er noget løs – især med hensyn til sidste afsnits tematisk ikke helt indlysen-

de tilbagevenden til barndommen. At fortælle en god historie er ikke denne films ærinde, for Nils Malmros interesserer sig for episoden snarere end for forløbet, og trods filmens tema er han primært hverken revser eller reformator. Han er en følsom og begavet beskriver, og inden for de enkelte scener når han en sørgmunter stemningsfylde og en psykologisk sandfærdighed, som gør »Drenge« til en sjældent god oplevelse blandt danske film. (Danmark 1977).

Ebbe Iversen

## Jorden er flad

Man kan godt forstå, at Henrik Stangerup holder så meget af Ludvig Holberg, at han har fået lyst til at filmatisere »Erasmus Montanus«. Der er heller ikke noget at sige til, at Stangerup gerne har villet lave en film i det brogede og modsætningsfyldte Brasilien, som han er så fascineret af. Men der er ingenting i »Jorden er flad«, som for alvor demonstrerer det indlysende eller fornyende i at slå de to lyster sammen og omplante Erasmus-historien til det brasilianske Bahia i 1600-tallet.

»Erasmus Montanus« handler jo om bondestudenten, der vender hjem til sin landsby efter at have sluttet, men ikke for døjet alverdens viden på universitetet inde i den store by. Ved hjælp af logikkens ædle kunst kan han eksempelvis bevise, at hans mor er en sten, og det er selvfølgelig slemt nok. Men rigtig forargelse hos de gæve landboer vækker han dog først, da han har den frækhed at påstå, at jorden er rund. Erasmus er idealist og sætter sågar de videnskabelige sandheder højere end sin egen forlovelse, men efter et ophold i militæret falder han alligevel på plads i folden.

Den historie er naturligvis god til alle tider og på alle steder, og i vore dage, hvor højtlærde og teoretiserende akademikere har fjernet sig milevidt fra det folk, hvis sag de prætenderer at tale, kan man sågar finde fornyet og fornøjelig aktualitet i Holbergs skarpsindige skuespil. Også nu om stunder eksisterer der folk, som billedlig talt er overbeviste om vor klodes flade beskaffenhed, og der findes renhøjtede og inderligt anstrengende idealister, som sætter den sande tanke over det nære forhold til medmenneskene. Der skulle således være rige muligheder for at lægge skarptandet satirisk bid ind i en »Erasmus Montanus« årgang 1976.

Men det forunderlige og skuffende er, at Henrik Stangerup trods disse muligheder og trods det fremmedartede miljø, som han har valgt at placere Holbergs tekst i, er meget lidt fri og fræk og fornyende i forhold til det litterære forlæg. Vist har han lagt til og trukket fra hist og her, men alligevel spørger man sig selv, om filmen rummer så originale og bæredygtige visioner, at det var den seje kamp med de bevilgende myndigheder og de lange rejser over Atlanten værd. Svaret bliver i hvert tilfælde ikke et rungende ja.

Stangerups selvstændige indsats i relation til Holbergs skuespil ligger primært i, at han giver handlingen en politisk drejning omkring Erasmus' bror Jacob (i filmen Maneco). Denne gøres til en slags revolutionær oprører, som i nattens mulm og mørke slipper faderens slaver løs, og han bliver således en handlekraftig og jordnær modpol til den goldt livsfjerne Erasmus, der ved sin hjemkomst citerer sit abstrakte latinske credo på slaveskibets dæk uden at ænse sine arme medpassagerer.

Den kontrast mellem de to brødre er rimelig i handlingens sociale ramme, hvor Jeppe Berg og især Jeronimus (i filmen Joaquim Montanha og Geronte de Oliveira) er slaveholdende storgodsejere, og den skaber et par optakter til en personlig og vedkommende brug af Holberg. Men det bliver ved anslagene, for temaet er rangeret ind på et af handlingens sidespor og får lov at blive dér. Erasmus er altdominerende, broderen kun en bifigur.

Derudover følger Stangerup skuespillet ganske nøje, og han fremhæver filmens teatraliske baggrund ved – med en venlig og temmelig boomerang-virkende hilsen til Jean Renoir – at lade rammen om handlingen være en omrejsende skuespillertrups opførelse af beretningen om Erasmus. Indfaldet fungerer pænt, men gør hverken hans brug af Holberg mere eller mindre engagerende, og det samme gælder stort set instruktørens øvrige selvstændige og undertiden temmeligt ubegribelige påfund – f. eks. de dansende negres Erasmus-messe i skoven eller moderens rent konkrete forvandling til en sten, da Erasmus har afleveret sin vanvittige syllogisme.

Man aner jo nok, at det altsammen skal være med til at give filmen en eventyrlig og magisk kvalitet, som ikke rigtigt er til at opdrive under vore hjemlige regntunge himmelstrøg, og man fornemmer, at Stangerup har villet hæve Holberg op over den trækobærende danske »realisme« à la Frilandsmuseum og halm i ørerne. Men skønt hans forsøg på at fylde historien med energi, mystik og broget sceneri lykkes i passage, ender man alligevel i en form for højtråbende folkløse. Instruktøren har ikke indre styrke eller idé til at bære den tilstræbte ydre pragt, og selv om Holbergs figurer pakkes ind i eksotiske kulører, bliver de ikke af den grund mere interessante eller tankevækkende. Vist er Bahia mere pittoresk end de sjællandske pløjemarken, men det hindrer ikke Stangerups fortolkning af Holberg i at være mere flad end rund. Om det så har manglende tid og penge som en delvis årsag, kan ikke rigtigt vedkomme tilskueren i biografen.

Man kan sige, at »Jorden er flad« naturligvis understreger Holbergs universalitet, men det havde nu ikke krævet så eftertrykkelig en bevisførelse. I stedet vil man hellere fremhæve, at flere enkeltscener står opfindsomme og ganske effektfulde, og at folk som fotografen Flemming Arnholm, scenografen Erik Bøttzauw og ko-

stumetegneren Ulla-Britt Söderlund har gjort behjertede og slet ikke uefne indsatser. Man kan også rose de brasilianske skuespillere for livlige og veloplagte præstationer, selv om de nok rummer mere retorik og store armbevægelser end egentlig fordybelse i rollerne, men til gengæld har man svært ved at kapere Fausto Wolff som Erasmus. I begyndelsen er hans ranglede fremtoning og bizarre håndbevægelser ganske underholdende, men efterhånden bliver det til rene manerer, som helt lader den stakkels Erasmus i stikken. Nok er han en selvhøjtidelig nar, men dog også en mand med sandhedens ild brændende i sig og med en standhaftighed, som både er absurd og imponerende.

Med den velvilje, som Henrik Stangerup mod og vilje til at forsøge noget usædvanligt fortjener, kan man altså placere »Jorden er flad« som flydende lidt usikkert og ikke videre skumbrusende omkring et sted midtvejs mellem modpolerne makværk og mesterværk. Der er visioner, som falmende undervejs, og der er vel også intentioner, som i glimt får liv og effekt på lærredet. Og så er der altså en historie, som på en vittig og evigt vedkommende måde klæder menneskets dårskab af, men den side af sagen siger mere om Holbergs format end om Henrik Stangerups. (Danmark 1977).

Ebbe Iversen

PS: Gyldendal har udsendt Henrik Stangerups manuskript til filmen i en 128 sider stor bogudgave. Prisen er kr. 58,00.

## En forårsdag i Helvede

Som sportsfilm betragtet må Jørgen Leths film være meget nær det optimale. Egentlig kan vel kun Kon Ichikawas olympiade-film sættes ved siden af »En forårsdag i Helvede«. Det siger noget om kvalitetsniveauet, men en sammenligning i øvrigt tjener næppe noget formål. Jørgen Leth er sgu sin egen, og filmen er helt og fuldt hans, og trods sit emne er den ikke nær så forskellig fra Jørgen Leths foregående film som man umiddelbart skulle formode. Bare bedre, synes jeg. Bedre fordi den ikke skilter med at være anderledes – som både »Livet i Danmark« og »Det gode og det onde« gjorde det. Bedre fordi den ikke fornemmes monoman og monoton, og bedre fordi filmens form så at sige udspringer af emnet og er indeholdt i det.

Filmene drejer sig om cykelsport, om cykelløbet Paris-Roubaix, der første gang blev kørt (vist nok) i 1894 og siden har været kørt hvert år undtagen i de to verdenskriges onde år. Det hævdes, at dette løb er verdens hårdeste, og jeg tror det gerne. En god portion af løbet flere hundrede kilometer køres på ældgamle og for længst nedslidte landeveje, der for længe siden er blevet fundet ubrugelige til alt andet end de lokale landmænds traktorkørsel. Og så altså cykelløb. Jeg



kender ikke meget til cykelsporten, men jeg fornemmer i Jørgen Leths film, at cykelløb køres lige så meget på ritualer som livet i Danmark leves efter ritualer. Blot mere intenst. Så ankommer Jørgen Leth som manden med kameraet, der på en gang medviddende nysgerrigt og dog med førstegangens oplevelsens uskyld i behold forsker i både ritualerne og sin egen oplevelse og fascination af oplevelsen og af det gode og det onde en bestemt forårsdag i Helvede. Med stort H, thi på en måde er dette en film om religiøse fornemmelser, og for cykelrytterne er Helvede reelt nok, den dag løbet køres, og da livet kan være drilagtigt er det nødvendigt med ritualer, der kan give en tryghedsfornemmelse. Derfor de mange besværgelser, som cykelrytterne har så travlt med at udføre – f. eks. Eddie Merckx' evige nussen med bremser og sadel forud for og i en ufrivillig pause under løbet. Kun i teorien og for ideologer er tilværelsen sort-hvidt forenklet i godt og ondt, og næsten før løbet er begyndt afbrydes det af demonstrerende typografer, der har valgt netop denne dag til at gøre opmærksom på det uretfærdige i, at avisen »Le Parisien Libéré« ikke har råd til at betale dem, men nok til at stå som medarrangør af Paris-Roubaix cykelløbet. Typografernes dilemma er, at de foruden at demonstrere også gerne vil heppe deres helte blandt cykelrytterne, skønt disse så at sige er i fjendens sold. Rytterne får derfor lov til at fortsætte efter nogen tid, nu med etiketter med slagord klistret på ryggen. Også en form for besværgelse. Så cycles der, med sekunda-ryttere i førerfeltet, mens stjernerne lurar på hinanden og husker på den taktik, som deres holdledere har lagt, for at de kan vinde, og undervejs er det spændende.

Spændende fordi Jørgen Leth disponerer sit stof så klart og overskueligt, spændende fordi han i sin speakerkommentar hele tiden er på pletten med kun de nødvendige forklaringer – når de er nødvendige. Og spændende fordi man fornemmer et menneskeligt drama i den ubønhørlige kamp for at vinde og derfor kan føle både med dem, der blot er med for at hjælpe favoritterne til sejr, og med de favoritter, der ikke kan blive vindere. Og spændende også på et æstetisk plan. Med et kæmpeopbud af fotografer har Jørgen Leth dækket sig ind, så ingen væsentlig detalje tabes og så selv en ignorant som jeg mener at fornemme i hvert fald noget af den mystiske skønhed og betagelse, som Jørgen Leth har fundet i cykelsporten. De mange intense nærbilleder, de rolige overbliksbilleder og det helt forunderligt smukke totalbillede, hvor kameraet hæver sig højt op over de mange ryttere på vej over en bro i et grønt og skønt landskab, mens Gunner Møller Pedersens musik, en kantate for mandkor, svulmer på lydbandet, som var det hele en del af et liturgisk forløb. Det er næsten for stærkt, men balancen holdes lige netop.

Det blev forresten en hjælperytter, Marc Demeyer, der vandt. Favoritten Eddie Merckx blev til min (og Jørgen Leths?) overraskelse hurtigt kørt bagud, og en anden favorit, Freddy Maerten, styrtede og gav altså hjælperytteren Demeyer en chance for at blive sin egen herre og vinde for næsen af en favorit ved navn Roger de Vlaeminck og næsten-favoritter med navne som Hennie Kuiper og Francesco Moser. Efter denne film kender jeg dem en lille smule, på en måde som fjernsynet endnu aldrig har givet mig mulighed for. Måske endda på en måde som tilstedeværelse ved selve cykelløbet ikke kan give, fordi filmen alene har ejet en digter, der nøgternt og dog betaget kan redegøre for detaljernes helhed. (Danmark 1977).

Per Calum

## Terror

Terroren i Gert Fredholms film praktiseres først og fremmest af fire unge småkriminelle. I en ganske effektiv før-for tekst-sekvens går terroren ud over nogle S-togspassagerer. Senere terroriserer gruppens anfører Boy sine kammerater, og det ender med et utilsigtet mord på kammeraten Benny, der som den eneste af de tre rødder har sat sig op mod Boy.

Optakten er det bedste i filmen. »Terror« er først og fremmest et rutineværk indenfor den genre, der mere end nogen anden synes at skulle dominere halv-fjerdsernes folkelige danske film, nemlig kriminalfilm-genren. Genren kan, som det sås i »Strømer«, udmærket bruges til at kombinere elementær spænding med realistisk og meningsfyldt samtidsskildring, men i »Terror« er der hverken megen spænding eller megen realisme eller megen samtidsskildring med mindre man stiller sig tilfreds med en ganske kompetent rutine.

Konfliktstoffet kommer godt nok frem i skildringen af de unge rødder og deres indbyrdes forhold, men forholdet til omverdenen (også politiet) er alt for ringe fortalt. Det skyldes ikke mindst, at politifolkene spilles over al måde dårligt. Lad gå med de indlysende lån fra både Dirty Harry og Sjöwall-Wahlöö, men i øvrigt at stille sig tilfreds med Poul Reichhardts Flyttemand Olsen-manerer eller Holger Juul-Hansens evigt råbende folkekomedie-kliche eller Ulf Pilgaards og Ole Ernsts indifferente spil er for meget for langt af tilskuernes og for lidt for langt af Gert Fredholm. Lad være at der ikke i manuskriptets rolleudformning har været tilstrækkeligt kød på rollerne, så turde det være instruktørens (og evt. skuespillerens) indlysende ansvar at ændre dette forhold. Og ekstra stærkt virker det overfor de tre unges gennemgående meget sikre ægthed så lang tid de blot skal forsvare deres respektive typer, mens det af og til kniber noget for dem, når der kræves mere end typens karakterisering. Især synes Bo Løvetaand som anføreren Boy at være et oplagt talent indenfor de beskedne rammer filmen udstikker.

På det helt kontante spændingsniveau svigter Fredholm også. Om det er af finhed (eller for ikke at blive beskyldt for at spekulere i vold?) eller hvad grunden nu kan være, så taber filmen sin sidste mulighed for effekt ved ikke at benytte de muligheder, som genren rummer på dette plan. Et større perspektiv, en rummeligere og mere nuanceret personskildring havde selvfølgelig været at foretrække, men uden hverken dette eller knaldfilmens effekt er der ikke noget tilbage. Ikke engang en raffineret intrige, som der dog i hvert fald fandtes i den foregående Lademann-Torben Nielsen film, »Nitten røde roser«, hvad man så ellers kunne indvende mod den film. (Danmark 1977).

Per Calum

Øverst: Fausto Wolff som Erasmus i »Jorden er flad«; derunder Jørgen Leth, der har opgivet at instruere cykelrytterne; nederst Gert Fredholm under indspilningen af »Terror«.





En scene fra den bemærkelsesværdige græske film »Skuespillernes rejse«.

## Skuespillernes rejse

Rygraden i Thodoros Angelopoulos' mere end fire timer lange Grækenlandsfilm, »Skuespillernes rejse«, er en skuespillertrup, som er på rejse i det al-græske. Endelig en rammende titel-fordanskning. Skuespillerne drager i al uendelighed omkring i et meget formørket græsk landskab med deres kufferter og pak, men de rejser samtidig på kryds og tværs (i bogstaveligste forstand!) af 13 langt fra glørværdige år af den græske historie. Filmens overordnede og klart politiske hensigt er at vise, hvorledes historien – både som bagage og som barsk aktualitet – tvinger grækeren til denne netop uophørlige rejse, til hele tiden at være i opbrud i et overraskende mørkt landskab, hvis egentlige herrer ikke kender ham. Eller rettere: at vise, hvorledes historien som aktiv politisk bevidsthed kan vendes imod det kun tilsyneladende skæbnebetonede, hvorledes grækeren med netop historien i ryggen kan (og bør) fravriste rejsen dens karakter af uendelighed og give såvel dén som historien retning og mening: Trods bitre kendsgerninger, begivenheder og historiske konklusioner en optimistisk, mobiliserende og fremadpegende film.

Rent billedmæssigt danner skuespillertruppen rygrad i filmen, fordi den utroligt rigt og smukt fotograferede og bemærkelsesværdigt lidt klippede, men (bl. a. tids-

mæssigt) komplicerede billedkomposition holdes sammen af en række *billeder*, på hvilke truppens medlemmer jævnlige samles til gruppebilleder, således at dens »tilstand« kan gøres op. Disse billeder er genkommende frem gennem filmen – af og til kun skyndsomt markeret – og hele tiden med samme konstruktion: ligesom i de identiske indlednings- og slutbilleder myldrer skuespillerne langsomt frem (i overensstemmelse med fortællerytmen og kamerabevægelsernes demonstrative rolighed), enten fra et fælles udgangspunkt hen imod en spredt opstilling, eller fra højre og venstre hen imod en samlet opstilling. Og hver gang har man den samme fornemmelse af, at billedet fryser til et still. Effekten understreges af filmens konsekvent betydningsfulde lydside (der er kun naturlige lyde, ingen kunstig opdratisering; til gengæld foregår flere af filmens dramatiske begivenheder væsentligst på lydbåndet, ligesom mange afgørende betydningselementer findes udelukkende dér): til gruppebillederne er der naturligvis bare stilheden som akkompagnement, for nu skal tilskueren have tid og ro til at overveje det siden sidste billede passerede, og til at sætte det i forbindelse med den kendsgerning, at truppen gradvist reduceres og splittes. Et godt holdpunkt for en langsomt fremvoksende fornemmelse for forløbet i den lange film, og et første, præcist signal om, at dette her i mere end en (men også i en bogstavelig) forstand er en teater-film, i alle tilfælde en film, der med sine mange brud på den traditionelle fiktions-fortællestil lægger sig tæt op ad det brechtske episke teaters teknik.

Tematisk – og det vil også sige politisk – danner skuespillertruppen rygrad i filmen ved meget firkantet sagt at være et billede på det græske folk, altså at være filmens kollektive hovedperson. Ligesom skuespillertruppen har grækerne et fælles udgangspunkt, som de myldrer frem fra; men heller ikke de udgør i praksis, i den historiske situation, noget hele, også de kommer fra højre og venstre, og selv om de nogle gange tager samlet opstilling, så er realiteten bag, at de udgør en i sandhed djævelsk omgang spredt fægtning. Ulykkeligvis, for det gør dem til ustandselige ofre og tabere i politisk afgørende situationer *omkring dem*. Ikke egentlige deltagere, skønt subjekter for historiens bevægelse. Ofte i filmen bliver skuespillerne *tilskuere* til de politiske begivenheder, og den politisk-militære virkelighed forvandles til en scene, et skuespil: et sted bytter de roller med engelske soldater, et andet sted ser man frem gennem to husfacader på de skiftende frem- og tilbage-rykninger af udenlandske og højredrejede troppestykker; skuespillerne kigger bare frygtsomt til, de er på flugt fra det overflødighedshorn af et udstyrsstykke, der opføres til deres ære, men som i virkeligheden handler om deres undertrykkelse.

Truppens »skæbne« frem gennem filmen tematiserer således det græske folks splittethed og den politisk-ideologiske situation bag denne »skæbne«. Nok retter en væsentlig del af filmens mere bombastiske politiske kritik sig imod de klasser og specielt udenlandske tropper/interesser, som formynderisk udkæmper kampen om »Grækenland«, men tyngdepunktet i analysen – som Angelopoulos tydeligvis



har foretaget forud for filmningen; der er ikke tale om, at erkendelsen her foregår på filmstrimlen, selv om denne nok (og helst) skal kunne fremprovokere en sådan hos tilskueren – er til gengæld til stadighed teatertruppens, det græske folks fundamentale mangel på såvel materiel som interesse-mæssig deltagelse i kampen om deres land. Skuespillernes repertoire består udelukkende af en romantisk pastorage, en Romeo-og-Julie-historie fra forrige århundrede, men ifølge instruktøren og symptomatisk nok elsket langt op i dette århundrede. Hvis man kender sådan nogle romancer lidt nærmere, vil man vide, at de altid prædiker harmoni, at de altid slutter med at tildække og skjule de reelle splittelser, og at de for en politisk betragtning gør det umanerligt dårligt. Teatergruppens stædighed med pastoralen er i første omgang et udtryk for dens forsøg på at skjule de indendørs modsætninger, på at holde sammen om en kunst og en »kollektivitet«, på at hele noget splittet. De forsøger – til et punkt, hvor splittelsen må og skal bryde igennem – at opretholde illusionen om, at fascistene og kommunisten kan skabe og leve sammen, indtil fascistene stikker kommunisten og kommunisten dræber fascistene. Det sidste sker på teaterscenen (til hvilken filmens græske titel henviser): ingen af de mangfoldige forsøg på at føre gennemspilningen af harmoniens hymne igennem fuldbyrdes. Hver gang afbrydes spillet af luftsirener eller (ofte) af drab, af politiske aktioner. Imens klapper publikum begejstret: dette publikum (der er det politiske »spil«s aktører) er og har altid været det højere borgerskab, og dét er naturligvis interesseret i dén folkets splittelse, det selv har været med til at så under dække af ideen om nationalistisk harmoni. Jo, jo, for så har de fred til at drive deres udbytningspil.

Der er politisk pædagogik fra instruktørens side i disse afbrudte skuespilopførelser: det er en brechtsk fremmedgørelses-effekt i anden potens for tilskueren – og nok så chokerende. Og det er en konkret politisk-oppositionel handling, eftersom harmonien, ideen om harmoni og det ritual, som skal opretholde ideen om harmoni hos publikum og spillere, her ganske praktisk og brutalt brydes ned. »Historiens love« kommer her bogstaveligt til syne oppe på scenen (på lærredet) som konkret symbol. I det hele taget fungerer teatergruppen/teateruniverset/teaterbegrebet som blanding af billedlighed, stærkt opladet tematisk betydningshelhed og gestaltningsprincip som et perfekt *film-pædagogisk modul*, en virkelig konsekvent tænkt og solidt udnyttet politisk-pædagogisk effekt, der forener den konkrete historisering af begivenheder og bevidsthed med fikcionaliseringen, altså det at sætte »historien« i scene som en énstrengt historie, en enkel fabel. Det er ikke nogen særlig original bestræbelse, men den er sjældent godt gjort – så meget bedre end f. eks. Bertoluccis, når han i »1900« (en smukt og særdeles vellykket film i samme genre som »Skuespillernes rejse«: tema-

tiseringen i social-»realistisk« fiktion af det langstrakte historiske perspektiv) driver fikcionaliseringen så vidt, at det politisk-pædagogiske eller bevidstgørende element er faretruende tæt på at forsvinde bag den netop »gode historie«. Til gengæld er vi (jeg!?) nok ikke rigtig (endnu) indstillede på denne form for konsekvent episk film: »Skuespillernes rejse« forekommer mig sine steder meget tung som fortælling.

Udgangspunktet for »Skuespillernes rejse« er historisk konkret den italienske invasion i Albanien i 1939, en begivenhed, som satte det fascistiske diktatur under Ioannis Metaxas i den lidt særprægede situation, at han måtte i kamp mod andre fascistiske magter. Filmen følger dels i meget detaljerede beskrivelser, dels i næsten skematisk symbol-gestaltning (jfr. ovenfor frem- og tilbagerykningsscenen) de politisk-militære begivenheder frem til 1952, hvor det fascistiske diktatur blev erstattet af general Papagos' nok »legaliserede«, men ikke mindre højredrejede, undertrykkende og – hvorfor ikke – fascistiske, valgte styre af Grækenland. 13 år uden megen forandring; undertrykkelsens historie har opført et stort skuespil for at få folk til at tro, at der er ske en forandring. Men undertrykkelsen, uværdigheden, bedraget og drabet er uforandret.

Til gengæld insisterer Angelopoulos tilsyneladende på, at denne politiske massakre har haft *nogle* forandringer til følge; der er sket en ændring, en udvikling i skuespillertruppen. Denne – hvis indre psykologiske struktur (for der er i overensstemmelse med den brechtske model ikke tale om personspsykologisk differentiering i personskildringen) er den såkaldte Atride-myte, altså historien om Agamemnon, Orestes og Elektra – når i sin indre splittelse omkring 3/4 af filmen henne frem til den totale atomisering. Elektra er alene tilbage og søger samling på et nyt grundlag. Hun leder efter Orestes, der deltager i den kommunistiske modstandskamp. Hun søger sidst i filmen at genetablere gruppen, man må formode med hensigt til at realisere en ægte harmoni, et oprigtigt samling, for hun henvender sig til de af gruppens medlemmer (som er i live), der står den socialistiske frihedsbevægelse nær. Men Orestes (og flere med ham) dræbes af magthaverne efter afskyeligt dobbeltspil, og en tidligere idémæssigt progressiv leder af teatergruppen forbliver fikseret på fortiden og revolutionsideen: han tror ikke på teater mere. Kun en oldgammel (det er han ikke for ingenting) harmonikaspiller og entertainer er med på at genoptage tourneerne, og et barn af Elektas søster indsættes i den rolle, truppens fascistisk begejstrede sidst spillede: der er sket en forandring, radikaliseret af spillet om harmoni og splittelse. Folket er ganske vist ikke samlet, men Angelopoulos trækker stærkt og bevidst filmens konklusion mod konstateringen af, at historiens ulykker ikke kan ud-slettes, men at de heller ikke skal have lov til at gentage sig. Den er lavet i 1974

(efter nye ulykker), og håber stadig på, at teatertruppens mobilisering kan undertrykke undertrykkernes historie og samle folket.

Filmen fortjener at blive set og at blive mere dybtgående analyseret – såvel for det teknisk-æstetiske som det politiske indhold – og den fortjener at blive oplevet som realitet. Specielt naturligtvis af grækere. (O Thaisos – Grækenland 1975).

Jesper Tang

## En fyr og hans pige

Lasse er ca. 30 år, journalistuddannet, arbejdsløs, diskotekfyr, hypokonder og helt indstillet på, at hans liv skal være let og ansvarsfrit. En del af hans hypokondri kan dog muligvis tilskrives hans dybtliggende angst for fremtiden. Han får lidt afgrund i blikket, når han tvinges til at tale om sin uddannelse. Han bringer aviser ud, fjaser med pigerne og drikker med Bosse, indtil han møder den regelrette, glade Lena med det velordnede liv. Lasse og Lena forelsker sig hovedkulds i hinanden, men feje Lasse tør ikke opgive sin lejlighed, selv om de flytter sammen hos hende. Han søger en række undskyldninger for at skændes og bryde med hende, men under en adskillelse finder han ud af, at han må lægge stilen lidt om og blive lidt mere seriøs i sin livsholdning. Han søger arbejde og vender tilbage til Lena. Lasse er på vej ind i borgerligheden, hvis det står til Lena. Men selv rummer han flere muligheder. Det er åbent.

Det er den relativt enkle intrige i Lasse Hallströms debutfilm fra 1975 efter et manus af ham selv og Lasses fremstiller, Brasse Brännström, og på den er der broderet en ofte meget klog komedie, som tematisk ligger i forlængelse af Per-Arne Ehrlins debutfilm fra to år tidligere, »Hold alle døre åbne« (vist i TV), idet den tilfører Stockholm-billedet, tidsanalysen og kærlighedsskildringen en snert af moralitet.

Lasse Hallström (f. 2. juni 1946) kommer fra TV, hvor han bl. a. vakte opmærksomhed med et par dramatiske produktioner i komedie-genren, »Skal vi gå hjem til mig, eller skal vi gå hjem til dig, eller skal vi gå hver til sit« og »Oj är det redan fredag«. Han er oprindelig musikuddannet, men forlod faget til fordel for først teater, siden film som fotograf. Manuskriptet til »En fyr og hans pige« blev stærkt fremprovokeret af Filminstitutets konsulent, Bengt Forslund, der havde set Hallströms talentfulde TV-arbejde, men at dømme efter Lars-Olof Löthwalls notater fra indspilningen (se »Chaplin 138«, nr. 3 1975) bragte Hallström sin arbejds metode med over fra TV – til nogen bekymring for dele af filmholdet. Men metoden viste sig at fungere, de mange improvisationer indenfor de enkelte sceners afgrænsninger svarede til kameraarbejdet (ved Hallström selv) og til klipningen, der i høj grad har til formål at hjælpe på timingen, ikke

mindst hvis den skulle smutte for de medvirkende. Improvisationerne lykkes bedst i en række scener mellem Brasse Brännström og hans gemytlige tykke ven i filmen, spillet af Christer »Bonzo« Jonsson, hvor sidstnævnte kan spille op til Brasse Brännströms hurtige, flyvske verbal-ekvilibriste, som f. eks. de karakteristiske »reklame«-digte med fordrejede rim-ord som f. eks. sjøferten »Morgonstånd har guld i månd« under arbejdet med træstammerne på motionsbanen eller »Er tilværelsen sølle, så drik en ølle« (anm.s variant). Bemærk iøvrigt hans varemærke, isenkræmmer-vittigheden om lynafleder contra lynlås; den vil man støde på ofte i fremtiden.

Mindre held er der i improvisationerne med den ellers udmærkede Mariann Rudberg som Lena, hvor især middagsbordscenen med vin og kærlighed – en svær kliché at arbejde med efterhånden – bliver »coy« trods forsøg på at gøre den kvik med overtoninger, og i en fuldescene, hvor kameraets brændvidde skal skildre Lasses forvrængede syn på omgivelserne efter ha-ha-metoden.

Hallströms evne til at klippe bort sekundet før en scenes indhold er udtømt er beundringsværdig. Den bærer tilskuerens interesse et godt stykke ind i den efterfølgende scene, som derfor mageligt kan bygges roligt op, og kun når han fornemmer en lidt svagelig slutning på en scene, samler han den op med et stærkt lydclip, til f. eks. trafik, i den efterfølgende scene. Han kan holde en delikat sekvens som restaurationsscenen med officerens snak om Ramlösas etiket (Roland Hedlund er fremragende i det korte glimt) nøjagtig så længe, at det pinlige ikke bliver til træt, artistisk påståelighed, og han kan på to minutter skildre Lasses broder, svigerinde og deres forhold til barnet med samme effekt som Fassbinder opnår efter ca. et kvarters hersen med spillere og tilskuere i »8 timer...«. Det må efter tidens mode-målestok gøre Lasse Hallström til et stort talent. (En kille och en tjej – Sverige 1976).  
Poul Malmkjær

## I kærlighedens lænker

Mens den store franske forfatter Victor Hugo midt i 1800-tallet var i landflygtighed på den britiske Kanal-ø Guernsey, havde hans yngste datter Adèle en affære med en engelsk officer, løjtnant Pinson. For ham var det et kortvarigt forhold blandt adskillige andre, for hende blev det altafgørende. Da løjtnanten blev forflyttet til Halifax i Canada, fulgte hun i 1863 efter og forsøgte med alle midler at erobre hans kærlighed. Det mislykkedes, men alligevel rejste hun det følgende år efter ham til Barbados, hvor sindssygen sænkede sig over hende.

Om disse autentiske begivenheder handler François Truffauts næstnyeste film, og netop autenticiteten understreges både i





forteksterne og i filmens slutning. Efter sammenbruddet på Barbados tilbragte Adèle Hugo – der levede fra 1830 til 1915 – sine sidste 40 år på et hjem i Frankrig. Her fordrev hun tiden med at spille klaver, passe haven og skrive dagbøger i kode, og denne passion for at nedfælde tanker og begivenheder, som hun allerede dyrkede i Halifax, er grundlaget for filmens viden om hendes særprægede livsbane.

Særpræget var den unægtelig, og naturligtvis vil en film som »I kærlighedens lænker« rejse indvendinger om, at den savner social relevans og bred identifikationsflade – at den fordyber sig i et privilegeret væsens eksklusive og selvoptagede luner. Noget kan der ud fra en kølig betragtning være om det, men alligevel må kritikken forekomme smålig over for den vældige og ubønhørlige lidenskab, som Truffaut lægger frem for os, og over for beretningens konsekvens og udsøgte billedsprog. Hvem siger i øvrigt, at vi ikke bliver klogere på det almene ved en konfrontation med det ekstreme?

Kærlighed har altid været det bærende element i Truffauts lidet modebevidste film, og denne kan umiddelbart tage sig ud som en slags kærlighedsfilmens svulmende apoteose. Spørgsmålet er imidlertid, om det virkelig er en kvindes ulyseslige forgabelse i en mand, der er filmens centrale tema.

Jeg tror det ikke. For det første skildres løjtnanten ikke bare som en uansvarlig og temmelig usympatisk skørtejæger, men som en decideret kedsommelig fyr, blottet for personlighed og charme i sammenligning med den følsomme og intelligente Adèle. Det skal måske understrege den gammelkendte sandhed, at kærlighedens veje er uransagelige, men det er alligevel påfaldende, at Adèle investerer så vældig energi i at erobre så intetsigende en type. Mål og midler er absolut ude af proportioner.

For det andet oplever man, hvordan Adèle i Halifax optræder under navnet Miss Lewly og bliver rasende, da hendes identitet afsløres. Hvordan hun har maredridt om storesøsteren Léopoldine, der druknede som nygift og siden næsten blev en husgud i det Hugo'ske hjem. Og hvordan hun på et tidspunkt erklærer, at hun »fornægter familieforholdets hykleri«.

Det peger altså sammen på, at det egentlige motiv for Adèles desperate handlinger snarere end sand kærlighed er et fortvivlet forsøg på at undslippe den byrde, som det er at være datter af »verdens mest berømte mand«. Flugten fra den tunge skygge, som faderens geni og søsterens død kaster over omgivelserne, er hendes egentlige drivkraft, og løjtnant Pinson reduceres dermed til et påskud eller en anledning. Derfor er den danske titel på »L'histoire d'Adèle H.« misvisende, for kærligheden er den fil, hvormed Adèle forgæves søger at bryde familieskabets lænker.

Isabelle Adjani som Adèle i Truffauts »I kærlighedens lænker«.

Man kan så indvende, at opgøret med en verdenskendt fars dominans er en endnu mere specifik problematik end brændende kærlighed, men i Isabelle Adjanis fremragende spil som Adèle bliver den alligevel vedkommende. Man forstår, at her er en begavet og dog overset person, som kæmper for at etablere sig som selvstændigt individ og bruger kærligheden som målestok. Kan hun erobre Pinson, har hun også besejret faderen og mindet om søsteren, og derfor bliver nederlaget to-talt, da løjtnanten afviser hende. Tilbage er kun den sindsformørkelse, som hele tiden har luret på et ekstremt emotionelt menneske.

Under alle omstændigheder er Isabelle Adjanis præstation en nydelse i sig selv. Hun har helt dækkende udtryk for de stadige skift mellem det fortvivlede, det listige og det aggressive, og hun fremtræder fascinerende som en på én gang sårbar og beslutsom, skrøbelig og handlekraftig kvinde. Adèle viger hverken tilbage fra bønner, trusler, tricks eller afpresning, men alt formildes af hendes hjertes renhed og tørst efter et eget liv.

Omkring denne altdominerende hovedrolle står de øvrige personer lidt blegt og fattigt, men »I kærlighedens lænker« er også mere en solokonzert end en symfoni. Til gengæld bruger Truffaut megen billedskønhed på at forklare og forsvare Adèle, og hendes blege ansigt midt i de dunkle interiører med de smukt afstemte farver er på én gang et stærkt udtryk for isolation – kombineret med fraværet af orienterende totalbilleder, som gør filmens univers uoverskueligt og labyrinthisk – og en rent æstetisk fryd. Det er sikkert en uartig formulering visse steder, men ingen tør teoretikere kan afskaffe glæden ved det velafstemte billede eller det elementært gribende ved en tragisk skæbne. Det giver Truffaut os, ikke uden skønhedspletter som f.eks. den bølgebrusende tur til Guernsey, men alligevel så klart og selvfølgeligt, at man med sindsro lader de store samfundsperspektiver vente til en anden god gang. Billederne af Adèle, der tranceagtigt vandrer rundt i Bridgetowns støvede og solhede gader, vil man i hvert tilfælde huske længere end mange lærde afhandlinger. (L'histoire d'Adèle H – Frankrig 1975).

Ebbe Iversen

## En kvinde under indflydelse

Den kolde filmskurk John Cassavetes – manden med U.S.A.s mest sadistiske diagonalsmil – har som instruktør en profil, der ligger så langt fra hans skuespillerimager som tænkes kan. Fra »Shadows« (1958–60) over »Faces« (1968), og »Husbands« (1970) til »Minnie & Moskowitz« (1971) har han demonstreret en helt enestående ømhed og varme overfor de personer, hans værker skildrer. Disse egen-

skaber, kombineret med en stedse større kunstnerisk modenhed, er nu kulmineret i »A Woman Under the Influence« (1974).

De mere kommercielt orienterede projekter, instruktøren Cassavetes har været inddraget i, »Too Late Blues« (1961) og »A Child is Waiting« (1963), fik begge et yderst omtumlet produktionsforløb. Cassavetes er simpelthen ikke en konventionel instruktør-type, og hans film lykkes bedst, hvor de er mindst konventionelle. Han kræver totalt engagement i stoffet af sine medarbejdere og sig selv, og fremtræder i interviews som en kunstner, der snarere betragter sit værk som et kald end som et håndværk.

Den krævende improvisationsform, som Cassavetes anvendte i »Shadows« og »Husbands«, har han i »A Woman...« forladt til fordel for (ikke mindre krævende) at arbejde ud fra et helt gennemkomponeret manuskript – uden at det strammere greb af den grund føles kvælende. Den velgørende friske fortællestil er baseret på, at forholdsvis selvstændige episoder føjes sammen i takkede stemningskurver, hvor komik og patos, energiske udladninger og lange pauser veksler brat og ofte. Filmene får deres vægt ved scenernes akkumulation, snarere end ved deres progression. Naturalisten Cassavetes lader ofte en scene løbe videre, efter man kunne synes, at dens indhold var udtømt. Den dialogrytme, han opnår hermed, går hele tiden på tværs af det glat retoriske og mekanisk handlingsbefordrende, der skæmmer så mange fiktionsfilm. Men naturalisten går i fare for at miste overblikket ved sin optagethed af detaljen: En fare, som Cassavetes ikke helt har undgået i sine forudgående film. I »A Woman Under the Influence« holder han sig til et klart tema og et begrænset persongalleri, og resultatet berettiger til fulde denne disposition.

Filmens kvindelige hovedperson er den hjemmegående husmor, Mabel Longhetti, gift med Nick og mor til 3 børn i under-skolealderen. Miljøet er den mere velstillede del af den amerikansk-italienske arbejderklasse. Mabel er følsom, kontaktsøgende, usikker og impulsiv. »Hun er ikke gal. Men hun er heller ikke helt almindelig«, som Nick siger. Hun er meget stærkt knyttet til familien, der da også gengælder hendes kærlighed. Men Nick er travlt optaget af sit arbejde, og børnene er begyndt at blive selvstændige væsener. Mabel kan ikke nøjes med at elske sin familie: Hun vil også eje den. Da en af Nicks arbejdskammerater siger: »I work with Nick«, svarer Mabel: »I live with Nick«. Og til børnene siger hun: »I hope you never grow up«. I sin identitetsløshed søger hun over i børnenes tryggere verden, og så længe hendes adfærd bare kan (bort)forklæres som »barnlig«, kan den godtages. Men da den »barnlige« opførsel begynder at antage socialt uacceptable former, har Nick ikke mod og kræfter til at støtte Mabel, og han sender hende på et nervesanatorium. Da hun efter et halvt år vender tilbage, konfronteres hun straks med

omverdenens mistænksomhed og bryder sammen igen. Ved børnenes hjælp får hun dog for en tid en smule selvtilid tilbage, og filmen klinger ud i en forholdsvis lys, forhåbningssfuld stemning. Dog giver situationen os kun ringe håb om, at Mabel vil forblive »helbredt«, for vi ved, at de forhold, der bragte Mabel på sanatoriet, stadig er de samme, som da hun forlod hjemmet.

Cassavetes benytter ikke filmen til – som Ken Loach i »Family Life« – at argumentere for en bestemt opfattelse af skizofreni eller mod en bestemt behandlingsform. Filmen er deskriptiv, ikke analytisk. Det betyder ikke, at den er upolemisk: Den stiller undervejs et stort spørgsmålstegn ved, hvem der har ret til at definere andres »unormalitet«. Med tragi-komisk effekt viser den, hvordan Mabels psykiske krise fremkaldes af en patologisk hængemet nabo, forstærkes af Nicks patologisk jaloux moder og befæstes ved Nicks patologisk aggressive reaktion. Årsagen til Nicks voldelige adfærd antydes at være hans stækkede kommunikationsevne, og dens årsag gives der en nøgle til i hans moders kærligt tyranniske sarkasme. »Du kan jo ikke sætte to ord sammen«, siger hun på et tidspunkt – og tydeligt nok ikke for første gang.

Filmen registrerer præcist og lydhørt, hvordan en familie kommunikerer; i særdeleshed på det ikke-verbale plan. Omhyggeligt og overbevisende præsenterer den de små nuancer, det indforståede, det halvt udtalte: En hævet tonefald, en advarende håndbevægelse, den underliggende appel i et uskyldigt spørgsmål. Formen stiller store krav til de medvirkendes indfølgelse, men i »A Woman Under the Influence« er skuespillerholdet fuldt ud i stand til at honorere kravene.

Peter Falk giver rollen som Nick hele sin sympatiske udstråling og gør også glimrende rede for figurens mere sammensatte sider. I birollerne – flere af dem besat med Cassavetes' familiemedlemmer – ageres der også med naturlig autoritet. Men filmen bæres af Gena Rowlands, Cassavetes' hustru, der spiller Mabel. Skikkelsen tegnes med total indlevelse og hudløs åbenhed. Fra første scene, hvor vi møder hende i færd med at afhænde sine unger for en dag, pint af anger og opfyldt af lettelse, griber hun vores interesse og fravrister os vores sympati. Rørende er hun, når hun i distraktion glemmer at tage hænderne ned fra skulderhøjde eller at fjerne værtinde-smilet fra læberne. Gribende er hun, når hendes humoristiske gavtyvemimik i kriser udarter til *tics*. Og tragisk er hun, når hun helt trækker sig ind i sig selv og lukker for den umådelige vitalitet, der på én og samme tid er hendes velsignelse og hendes forbandelse.

Gena Rowlands' Præstation giver hende plads i rækken af Amerikas fremmeste skuespillerinder og hæver »A Woman Under the Influence« op på mesterværkerens niveau. (A Woman Under the Influence – USA 1974).

Peter Nørgaard

## Marquise von O . . .

Rohmer har gjort det igen! Langsomt, men ubønhørligt trukket os ind i dyb fascination af en af sine moralske konflikter. Filmen forekommer ellers til at begynde med at være så umulig. Det statiske og tableau-agtige samt bogsprogsdialogen. Det antikverede ved konflikten – en enke er blevet frugtsommelig uden at kende det fædrene ophav, for nu at blive i stilen. Personernes adfærd – kvinder dåner på gammeldags tilbørlig vis. Den tilsyneladende centnertunge og livløse indledning, før spændingen etableres.

Det minder imidlertid om hans tidligere film. Også »Min nat hos Maud« begyndte med tung og grum alvor (en katolsk messe), dens ydre iscenesættelse byggede også på et statisk og tableau-agtigt princip, f. eks. det 44 min. lange midterafsnit i Mauds lejlighed. Og problemet med, om han skulle gå i seng med Maud eller ej, forekom heller ikke hypermoderne. Men alligevel – eller måske netop derfor! – indrangerer man den blandt sine allerstørste biograf-oplevelser.

»Marquise von O . . .« er Rohmers første film efter serien »Seks moralske fortællinger«, der afsluttedes i 1973 med »Kærlighed om eftermiddagen« (for en god ordens skyld: blandt de andre var »Min nat hos Maud«, »Nymfomanen« og »Claires knæ«, mens »Le signe du lion« ligger før og uden for serien). Det er første gang, han behandler fortiden og et litterært værk, tilmed et tysk, optaget på tysk i Vesttyskland. Ganske kuriøst med disse førstegangs-foreteelser, men alligevel ikke overvældende interessant, selv om han udbreder sig om sine nye arbejdsmetoder i et interview. Det står i det fortræffelige danske program, der i øvrigt også aftrykker hele Kleists novelle. Man kan ved selvsyn konstatere, hvor forbavsende tæt han har lagt sig op ad forlægget. Praktisk talt intet strøget eller tilføjet. Teksten var lige til at bruge som manuskript, fortæller han.

Så er det jo interessant at opdage, at novellen kun er på 25–30 sider, der godt nok er store, men alligevel. Det siger noget, men selvfølgelig ikke alt, om forholdet filmtid (in casu: 102 min.) og litterær tekstlængde. Til yderligere illustration kan nævnes John Fords »Diligencen« på 95 min. Ernest Haycox' tilgrundliggende novelle »Stage to Lordsburg« varede ved en dansk radio-oplæsning (for 20 år siden) 45 min. og fylder 13 sider af nogenlunde samme størrelse som i Kleist-novellen. Men Fords film havde også mange og lange tilføjelser til novellen. Naturligvis håndfaste sammenligninger, der dog understreger det for en cinéphile sørgelige faktum, at film ikke kan hamle op med litteratur i stofrigdom – og det ikke kun, fordi bøger fandtes længe før 1895.

Mere interessant end filmatiseringsproblemet er filmens forbavsende overensstemmelse med hele Rohmers univers – forbavsende på grund af den store tro skab over for et fremmed forlæg. Rohmer

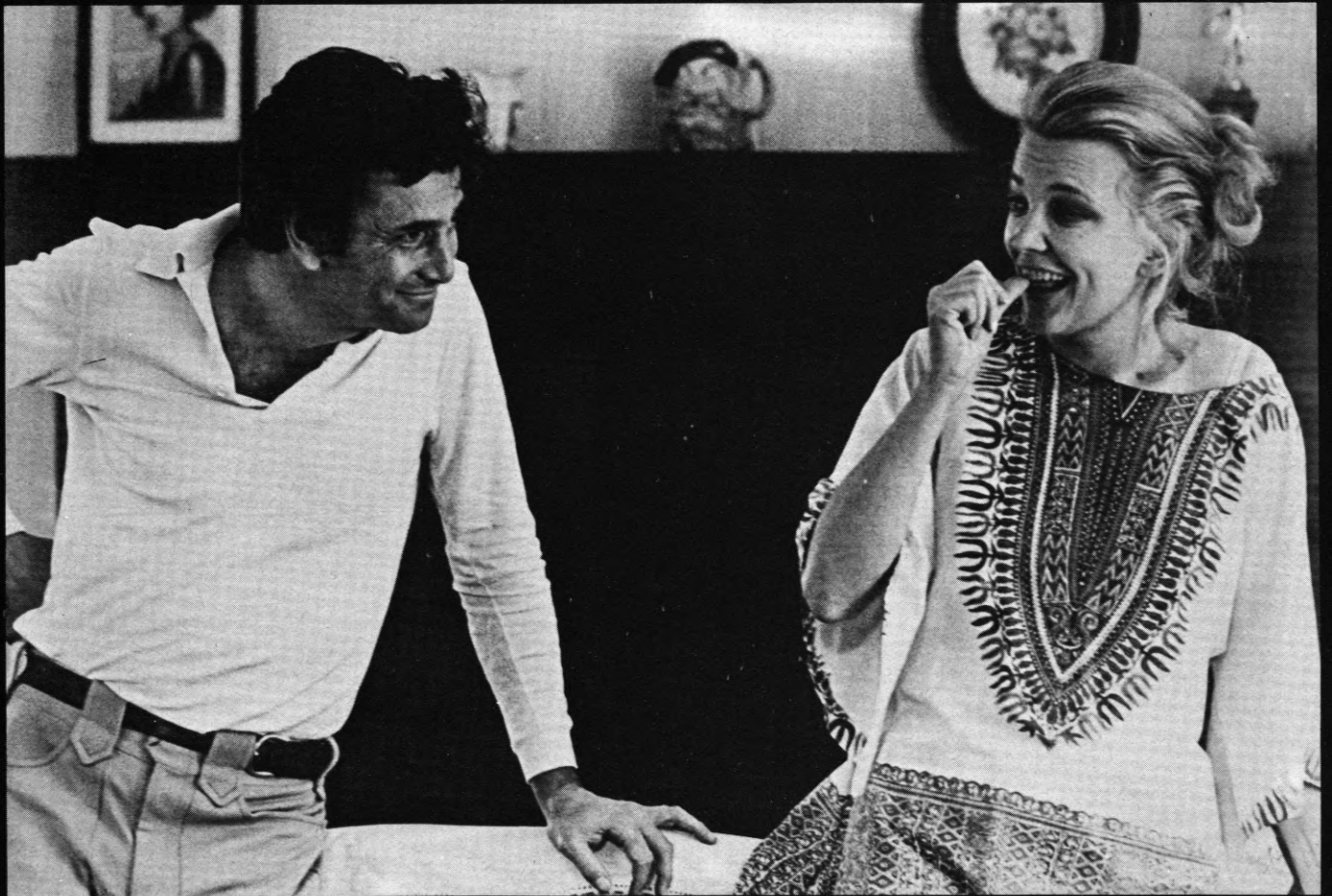
viderefører på sin vis den klassiske franske tragedies konflikt mellem pligt og kærlighed og vel at mærke på en ganske anderledes engagerende måde end originalerne Corneille og Racine, som ikke-franskmænd alle dage har været temmelig forbeholdne overfor. I videre forstand er han optaget af det, franskmændene ynder at kalde manikæisme, et ord, vi sjældent bruger, dvs. kampen mellem det gode og det onde. Store vage begreber, som imidlertid ikke uden videre kan bruges om hvem som helst. F. eks. ikke om psykologerne Truffaut og Demy eller eksistensfilosoffen Bergman. Men hos Rohmer, Chabrol og Hitchcock er det centrale begreber – i forskellige variationer. Og det er naturligvis ikke tilfældigt, at de to førstnævnte skrev en berømt (og bergytet) bog om den tredje. Hos Chabrol er temaet depravation/naivitet, hos Hitchcock skyld/uskyld. Hos Rohmer er det dyd over for last, moral over for lyst, karakter contra indskydelse, civilisation contra junglelov.

I »Le signe du lion« følte en sjusket og karaktersvag person sig overmodigt sikker på en arv. Den går hans næse forbi, og først efter en dyb (og hærdende?) fornedrelse får han den alligevel. Vejen til målet var så smal og kroget, at kun et tilfælde (nåden?) hjalp ham frem. I »Seks moralske fortællinger« var mønstret det, at en mand havde udset sig en kvinde, men »undervejs« blev fristet af en anden. Naturen var lige ved at gå over optugtelsen.

I »Marquise von O . . .« er det nærmest omvendt: optugtelsen går over naturen! Markisen er nær ved at blive voldtaget under Napoleonskrigene, reddes af en ædel fjendtlig officer, men opdager nogen tid senere, at hun er blevet gjort med barn. Hun aner ikke af hvem! De forargede forældre bortviser den skamløse quind fra den hjemlige arne. Forinden har den ædle fremmede friet hektisk og anmassende og er rejst bort med et halvt løfte. Markisen anmoder i sin kvide – via en annonce – barnefaderen om at melde sig en bestemt dag. Hvem triner frem? Ingen ringere end den ædle redningsmand, der åbenbart selv havde forsynet sig efter at have jaget de forvorne voldtægtsmænd fra byttet. Markisen bliver forfærdet over opdagelsen, råber patetisk »Vater, diesen Mann kann ich nicht vermählen!« og stænker med en komisk besværgelse vievand mod ham. Hun overtaler dog til ægteskab, mod at misdæderen afstår fra sine rettigheder. Også det opgi-ver hun med filmens vægtige slutreplik: »På en lastefuld person var jeg forberedt, men ikke på en djævel.« Sammensætningen af det gode og det onde, det ekstremt dydige og det ekstremt lastefulde havde chokeret hende, men efterhånden vænnede hun sig til det. Som i »Le signe du lion« havde manden først overmodigt forgrebet sig på byttet, dernæst set det

Øverst en scene fra Eric Rohmers »Marquise von O . . .«, nederst Peter Falk og Gena Rowlands i Cassavetes' »En kvinde under indflydelse«.





slippe sig af hænde, angret sit overmod, fornødret sig for til sidst at få det alligevel.

Vi har haft noget længere end markisen til at vænne os til dyd/last-sammensætningen, for både novelle og film begynder omtrent med slutningen; mere nøjagtigt med annoncen om hendes »lykkelige omstændigheder«. Vi ved altså, hvad der skal ske, og hen gennem filmen lægges der den ædle redningsmand flere forblommede udtalelser i munden, som leder os på sporet af den rette sammenhæng. Vi ved dog intet sikkert og klart – der skabes nysgerrighed og mystik. Vi ved heller ikke, om redningsmandens heftige frieri vil føre til målet – det skaber spænding (som kan defineres som kapløbet mellem tiden og vejen). Men samtidig ved vi mere end markisen og hendes familie – og det skaber komik. Vi godter os over dens forstokket-hed og forvirring.

I det hele taget er filmens mest fremtrædende træk *den ironiske distance*, skabt af vor forhåndsviden (-anelse), af billedmæssig stilisering og af forskellen i tidsaldre. Al den ståhej og renhed, skændighed og forstødelse, al den snak om ære, alle de omstændelige falbelader, hele den romantiske epokes adfærdsmønster skildres med en blanding af indforståethed og mild overbærenhed. Se således især den rørende-komiske scene, hvor faderen nedbøjet i angerfuld hulken kommer ind og forsoner sig med datteren i et tvetydigt kysseri (en freudiansk lækkerbid-sken). Skildret med en sjælden sikkerhed og elegance. De himmelstræbende formaliteter var datidens desperate forsøg på at hæve sig over den usle virkelighed, menneskets oprør mod døden og tiden. Kleist var for øvrigt selv en eksalteret romantiker, der skrev objektivt-realistiske noveller, hvor romantikken blev sat på prøve. Rohmer er en klassicistisk moralist, der laver realistiske film, hvor moralens muligheder med jernhård konsekvens afprøves på virkelighedens grove sand-papir.

Redningsmanden optræder ædelt, kort efter usselt. Siden prøver han bodfærdigt at sone sin brøde. Det er sympatisk og komisk (og i Bruno Ganz' træede under-spil den eneste plet i et suverænt ensemble). Familien optræder også konventionelt ædelt, indtil de »lykkelige omstændigheder« manifesterer sig. Så reagerer den usselt over for datteren, men foretager siden nok en kovending. Frastødende og komisk. Datteren er det uskyldige offer for virkelighedens brutale stormløb, men hun reddes alligevel efter fornødret, om end hun må give afkald på nogle illusioner.

Det må alle, og det romantiske system redder stumperne, moralen klarer sig flosset igennem, lyset sejrer over mørket. (Die Marquise von O... – Vesttyskland/Frankrig 1975).

Frederik G. Jungersen

En scene fra Brian De Palmas Hitchcock-pastiche »Besættelse«.

## Besættelse

Brian De Palmas erklærede beundring for Hitchcock har tidligere manifesteret sig i to »Psycho«-inspirerede gysere, »Murder a la Mod« og »Sisters«; ingen af dem er blevet udsendt i Danmark. Med »Obsession« har De Palma sat sig for at præsentere sin udgave af »Vertigo«, Hitchcocks mest bevægende og fascinerende film. Paradoksalt nok bliver det denne bestræbelse for at efterligne, som bliver det mest personlige De Palma'ske træk ved denne film, der i øvrigt fremtræder skuffende konventionelt og upersonligt.

I Kosmorama 127 har jeg tidligere foresøgt at tegne et portræt af De Palma. Jeg forsvarede da hans brug af Hitchcocks temaer og stil, fordi han brugte dem lidt ironisk som forudsætningen for sin egen markante filmholdning. Men hvad »Obsession« angår, synes det, som om De Palma helt har fortaget sin kvikke, vittige, bizarre stil til fordel for et romantisk, næsten patetisk drama, som han ikke kan administrere, og som understreger hans svagheder som instruktør.

Selve historien forløber parallelt med »Vertigo«s og handler altså om en mand, der føler sig skyldig i sin elskedes død, og som derfor bliver et offer for kom-

plekse følelser, da han træffer en anden kvinde, som af ydre minder om den døde. Hans bestræbelse for at rekonstruere sit tidligere kærlighedsliv er filmens tema – men hvor Hitchcock når frem til et uafvendeligt tragisk klimaks, slutter De Palma med en forkrampet grandguignol finale og en besværlig udredning af den usandsynlige intrige, der ligger bag det hele.

Et er, at historien er rablende usandsynlig – det er der før lavet god kunst med. Værre er det, at filmen virker påfaldende uinspireret – som om samtlige medvirkende på forhånd har opgivet håbet om at skabe noget mere værdifuldt end en gennemsnitsseriefilm. Den eneste undtagelse er komponisten Bernard Herrmann, der jo blandt sine scores til Hitchcocks film også kan tælle musikken til »Vertigo«. Hans nervøst sitrende melodiske figurer ligger under filmen i et omfang og en stil, man ikke rigtigt har oplevet siden 50'erne. Men ikke blot ved sin allestedsnærværelse, men også ved sin professionalisme og sin følelsesmæssige styrke kommer underlægningsmusikken til at dominere filmen og afsløre hulhederne i Brian De Palmas instruktion. De Palma er tydeligt nok ikke nogen fremragende menneskeskildrer. Hans film har – når de har været bedst – levet i kraft af en opfindsom in-





trige og en stilbevidst spillet på genrekonventionerne. Den poetiske, romantiske livsholdning har han åbenbart ikke noget personligt forhold til, og hans valg af Cliff Robertson til den elskende hovedperson tyder på, at hans skuespillerfornemmelse svigter, når han begynder at lave film om følelser og forlader den funktionelle, campede filmtype, hvormed han har demonstreret sit talent. »Obsession« demonstrerer kun, hvor god en film »Vertigo« egentlig er – og det var vel næppe De Palmas hensigt med sin pastiche. (Obsession – USA 1976).

Jørgen Oldenburg

## Katharina Blums tabte ære

Volker Schlöndorff, der debuterede med den interessante Musil-filmatisering, »Der junge Törless« (De unge tyranner), i 1965, har fået sit store, men sene publikums-gennembrud med denne Heinrich Böll-filmatisering, som han har lavet i samarbejde med hustruen Margarethe von Trotta. Schlöndorff, der i 60'erne fremstod som et intellektuelt, sofistikeret medlem af »Bubis Kino«, den nye, ret kraftsløse tyske film-bølge, der hurtigt gik i sig selv igen, har med denne film åbenbart søgt at skabe et ukompliceret, direkte forståeligt, folkeligt værk – en tilsvarende kursændring kan iagttages hos den jævnaldrende Bertolucci (jf. omtalen af »1900« andetsteds i dette nummer).

Det er naturligvis prisværdigt, at kunstnerne bestræber sig på størst mulig klarhed og forståelighed, men det burde ikke ske på bekostning af de nuancer, der gør et kunstværk til mere end et manifest eller en pamflet. »Katharina Blums tabte ære« er desværre blevet en oversimplificeret pamflet, der skærer sine firkantede synspunkter om ytringsfrihed, presse-etik og menneskerettigheder ud i pap af samme tykkelse som det, valgplakater er lavet af.

Bölls korte roman (fra 1974), inspireret af Baader-Meinhof-sagen, fortalte en meget enkel og effektiv historie om, hvorledes smudspresen i sin rovdrift på sensationalistisk stof går højrefløjens ærinde i hetzen mod både venstreorienterede og mod slet ikke-orienterede borgere i forbundsstaten. Den – forholdsvis – sagesløse Katharina bliver offer for politi og presse, der rask væk kan sætte borgerrettighederne ud af kraft. Hun vågner derved op af sin apolitiske dvale og skyder en led journalist. I romanen var handlingsgangens enkelhed modificeret af forfatterens ironisk-spidsfindige, dialektisk-pedantiske prosastil, der gav udtryk for vreden på en måde, der var langt stærkere end den emotionelle propagandas. Prosastilens raffineringer er imidlertid faldet bort ved adaptationen, således at filmen kun byder på en skærende grell, entydig historie – ganske vist trofast nok over for Bölls handlingsgang, men helt uden hans eller nogen andens ånd. Resultatet, der er håndværksmæssigt

i orden (effektfuld musik af Hans Werner Henze), er blevet til – hvad der tager sig ud som – trættende DDR-propaganda (hvor man da også har modtaget filmen med tilfredshed). Bevares, man føler skam ikke trang til at forsvare de samfundsnomener, der med stadig uhyggeligere klarhed manifesterer sig i Vesttyskland, men filmens primitive kontrast-effekter mellem Mario Adorfs højtråbende politibussemand og Angela Winklers mørkøjede, helgeninde-agtige personifikation af den krænkede Katharina er ikke til at bære. Og den argumentationsform der består i at vise den ejegode, forsvarsløse kvinde i brutale politifolks føregræb føles unægtelig noget passé, blandt andet fordi den kan bruges (og bliver brugt) i film af alle ideologiske arter og afarter. Den gode folkelige kunst er enkel og klar som følge af koncentration, ikke som følge af en amputation der har bortskåret alle nuancer og flertydigheder. (Die verlorene Ehre der Katharina Blum – Vesttyskland 1975).

Peter Schepelehn

## Nummer to

Baggrunden er snart legendarisk.

Godards vej fra berømmelse, sensation og dyrkelse i begyndelsen af 60'erne. Hans frivillige brud med den kommercielle filmindustri og hans stædige kunstneriske selvdestruktion, der med logisk konsekvens førte hans filmsprog mod det absolutte nulpunkt: det sorte lærred. I 1968 dannede han sammen med Pierre Gorin Dziga Vertov-gruppen. Godard gik under jorden og arbejdede en årrække udelukkende i »alternativ« sammenhæng.

En del mennesker havde allerede indstillet sig på, at biograffilmen havde mistet en instruktør – og måtte lade sig nøje med en myte i stedet.

I 1972 kom Godard imidlertid op til overfladen igen med »Her går det godt« – en film, der på trods af den optimistiske titel var en skuffelse både for det publikum, der endnu havde erindringen om den gamle Godard i behold, men også for dem, der havde ventet, at Godard efter års politisk og stilistisk selvransagelse, igen skulle optræde som den store fornyer af filmmediet og dets muligheder.

Fra videoværkstedet i Grenoble kommer nu hans opus nr. 2 – efter genfødslen.

Lærredet er stadig sort, men det oplivende moment er denne gang, at der rundt om på den sorte flade optræder elementer af en virkelighed, af personer og ideer.

Lærredet minder om kontrolrummet i et tv-studie. Der er snart to, snart tre eller fire små tv-billeder på én gang, og alle repræsenterer et udsnit af samme virkelighed. I denne form for monitor-kubisme fremlægges så de fragmentariske dele af den historie, han nægter at anlægge nogen entydig vinkel på. Den er altid i det mindste repræsenteret ved to billeder, to synspunkter: ikke som et »hverken-eller« men som et »både-og«. Det lyder fortænt,

krukket og opgivende. Og det er det.

Personerne i denne antihistorie er Pierres, hans kone Sandrine, deres to børn og bedsteforældrene, Pierres far og mor. Det er en arbejderfamilie, og filmen udspilles i deres hjem i Grenoble.

Mit – dit – hans – hendes billede/lyd veksler i denne videomontage om, hvorledes samfundets og kapitalens tryk ødelægger vores samliv og afstikker de muligheder, hvorunder vi udfolder os.

Der er ikke mange områder af vores tilværelse og af vores seksualliv, som ikke får et ord med på vejen: Pierres impotens, Sandrines frustrationer, besværet med af føringen, materialisme, oralsex, strejker, kvindekamp, produktionsvilkårene i filmindustrien, masturbation, vaskemaskiner, Vietnam og fodbold.

Under disse virkelighedsfragmenter kører en opslidende selvhøjtidelig dialog, der kun i korte øjeblikke er intelligent eller vittig, men som for det meste har karakter af filosofisk lommeuld, politiske manifest skåret til efter reklameindustriens EDB-normer og »puns« i den klassiske McLuhan-stil.

Kun i ganske få scener samles de mange brudstykker til et mentalt helhedsbillede. I korte øjeblikke kan man opleve en varme mellem personer, og man overrumplens af en klarhed og enkelthed i argumentationen. Når man støder på den, har man nærmest på fornemmelsen, at den er sluppet med ved en fejltagelse, for den står i et så åbenlyst modsætningsforhold til den kølige intellektuelle udlevering af Godards egen usikkerhed og eget kunstneriske dilemma, som Godard bruger denne franske arbejderfamilie til at udtrykke.

Det er en arrogant film – en film, der om nogen, er med til at bevare (klasse)skel og dele folk op i dem, der har tid, lyst og uddannelse til at decifere koderne – og dem, der ikke har det. Eller som Geoffrey Minish skrev i sin anmeldelse af filmen i »Take One«:

»How many (Renault workers) need a bourgeois filmmaker to tell them they're exploited – even if they can decipher the message?«

Et sted i indledningen skal Sandrine forklare, hvad »Nummer to« er for en slags film. Hun siger:

»Det er ikke en film om højre eller venstre, men en film om foran og bagved.«

»– Er det da endnu én af disse politiske film«, spørges der.

»Nej, det er ikke en film om politik«, svarer hun.

»Jamen hvad så? Er det en film om kusse eller om politik?«

Hvorfor spørger du altid om enten eller? Der findes jo også den mulighed, at det er begge ting på én gang.

Forfra eller bagfra.

Kusse eller politik – filmen er ikke nogen af delene. Den er dokument om Godards kunstneriske isolation – og hans manglende evne til at bryde den. (Numéro deux – Frankrig 1975).

Claus Ib Olsen

# 5 fra International Kvindefilm Festival

set af Peter Schepelern, Poul Malmkjær, Jørgen Oldenburg, og Peter Hirsch

Fra »International kvindefilm festival«, hvor et hav af film blev vist for at overbevise kvinder (og måske også mænd) om, »at der virkelig findes et reelt alternativ til de traditionelle mandsdominerende film«, har vi i vor visdom fundet det rimeligt at anmelde en række film, der (endnu?) ikke har været vist kommercielt i Danmark.

Apropos mandsdominationen – manuskriptforfatteren Eleanor Perry har for et par år siden spiddet den mere stupide facon med følgende opbyggelige og måske autentiske historie om en kvindelig producer og en omstillingsdame:

*Operator:* Who's making this call to New York?

*Woman Producer:* I am.

*Operator:* Whose secretary are you?

*Woman Producer:* I'm nobody's secretary.

*Operator:* Then what's the name of the guy who's going to speak on the call?

*Woman Producer:* I'm going to speak on the call.

*Operator:* I'll have to ring my supervisor and get this call approved.

## FLICKORNA

Mai Zetterling, der efter en karriere som skuespiller i 40'ernes og 50'ernes svenske film selv begyndte at instruere anstrengte, hysteriske og overlæssede film som »Ålskande par«, »Nattlek« og »Doktor Glas« bidrog til kvindefilm-festivalen med den overraskende vittige »Flickorna« fra 1968. Manuskriptet havde hun skrevet i samarbejde med sin engelske ægtemand, David Hughes, der publicerede det i bogform. Det drejer sig om tre kvinder, både som privatpersoner og som skuespillere i en turné-opførelse af Aristofanes' »Lysistrata«, og filmen spiller ganske fantasifuldt på paralleliteten i skuespillerindernes og de fremstillede personers problemer med børnene, ægtemændene, arbejdet og friheden. Tre store Bergman-stjerner, Bibi Andersson, Harriet Andersson og Gunnel Lindblom, spiller rollerne. Og der er god, kras satire over alle de sædvanlige kvinde-emner, hovedsageligt vedkommende og elegant formuleret.

P.S.

## LEGACY

Karen Arthurs »Legacy« er blevet købt til udsendelse i TV, og den vil da blive anmeldt på behørig vis. Den præges først og fremmest af manuskriptforfatteren Joan Hotchkis (efter skuespil af Eric Morris), der i hovedrollen som den hjemmegående (hun gør virkelig næppe andet) hustru går psykisk i stykker af mangel på mening med tilværelsen. Filmen er næsten én lang monolog, hvor et par udendørs-scener og en del flashbacks til tidligere episoder af kvinderollen nærmest er dissonanser i monologens crescendo. Igen må man beklage den sløse æstetik, der f. eks. her får det helt groteske udtryk i bibeholdelsen af et teater-»nummer« som en usynlig og tavs sort hushjælp bag en lukket dør, som hovedpersonen konverserer med. Det er illusionsbrud så det batter.

P.M.

## PIANETA VENERE

Ambitiøs i sit emne og oplæg var den debuterende Elda Tattolis »Pianeta Venere«, der satte sig for at analysere sider af den italienske piges opdragelse til hustru og moder, illustreret dels ved billeder af Amelia som klosteskoleelev med en mor, der ikke står tilbage, når det drejer sig om at præge, dels gennem hendes unge liv som kommunist, hvor hun render ind i en styg forfører og siden finder sammen med en borgerlig intellektuel, med en vis venstrefortid, der altid lader hende hente saltet. Konfrontationen synes uundgåelig, selv om han har en øjensygdom, der indimellem taler til et eller andet i hende, som kan være medmenneskelighed. Filmen er ganske løs i strukturen, med mange tableau-agtige scener, der skal illustrere skaberens idé-række mere end fortælle en sammenhængende historie, og symbolerne flommer frem i slutningen, hvor den lille pige ledes frem på vej af så kendte personligheder som Mao og Stalin og Lenin og Marx og Ho Chi Min. Også »Pianeta venere« er købt til udsendelse i TV, og den vil senere blive behørigt anmeldt.

P.M.

## SHIRINS HOCHZEIT

»Shirins Hochzeit« handler om en ung tyrkisk kvinde, der for at undgå det ægte-

skab, hendes forældre har aftalt, flygter til Köln, hvor hendes tidligere forlovede nu arbejder. Der bliver hun fabriksarbejderske, og hvor hun i sit hjemland var undertrykt som kvinde, bliver hun nu undertrykt som udlænding, og følgelig ender hun som ludder. Hvor instruktøren Helma Sanders' første biograffilm »Unter dem Pflaster ist der Strand« var en indforstået, men temmelig speciel og derfor krævende skildring af et ungt pars vanskeligheder med at leve politisk, er »Shirins Hochzeit« mindre knortet og mere engagerende, og uden egentlig at fortælle noget nyt lykkes det Sanders ubesværet at formidle stoffet, så det fremtræder både redeligt og underholdende.

J.O.

## WANDA

Barbara Lodens »Wanda« opnåede ved sin fremkomst i 1970 et ry for sin billige produktionsform (et 3 personers filmhold, 16 mm) og sin autentisk virkende on-location-realisme. Den blev også den erklærede årsag til, at Barbara Lodens mand, Elia Kazan optog sin følgende film »Ubudne gæster« i 16 mm, dog uden at resultatet blev mere realistisk eller nyskabende af den grund.

»Wanda« er et betydeligt værk i den realistiske genre, og den bliver ikke mindre betydelig af, at den »professionelle« eller »kommercielle« Hollywood-film i mellemtiden har tilegnet sig det samme mål af realisme i menneske- og miljø-skildring, således at den blot ikke virker så overrumplende ved sin realisme, som den må have gjort i 1970. Som »kvindefilm« (og kunstværk i det hele taget) er den redelig og udogmatisk, en nøgtern skildring af en amerikansk proletarkvinde, der i sin identitets- og bevidstheds-løse tilstand langsomt men sikkert går i hundene efter sin skilsmisse. Skildringen får lov at stå for sig selv, uden budskabstyggede kommentarer fra instruktøren (det kunne Kazan have lært noget af), den virker (stærkt) alene ved sit rå, realistiske billede af den uformulerede fortvivlelse midt i afstumpetheden. En film, man gerne ville have lejlighed til et eller flere gensyn med, måske i TV.

P.H.