

ner han vil påtvinge dette barn. Men hver gang overvindes tvivlen hurtigt. Tilbage til arbejdet. Tilbage til de absurde øvelser med at lære barnet at stave, før det har lært at tale. Tilbage til arbejdet med at lære det at kende forskel mellem ret og uret, moral. Itards anfægtelser er mindre end tilskuers, der i langt højere grad bekymres over denne forcerede normaliseringsproces og som sit eneste talerør får husholdersken fru Guerin, der med kvindelig intuition griber ind, når Itard forivrer sig.

Aret er 1792, Rousseau har allerede fremsat sine moderne ideer om at lade børn være børn snarere end små voksne. Revolutionen er gennemført og man tiltaler demokratisk hinanden som »borgere«. Men ikke mindst ved hjælp af musikken (Vivaldi, vi går altså et helt århundrede tilbage) karakteriseres Itard som et sandt barn af oplysningstiden. Og skønt Truffaut åbenlyst dyrker den naturromantik, det utilpassede barn repræsenterer, og skønt han i høj grad forholder sig ironisk over for den altid videnskabelige og opdragende Itard (alle disse ture hen til skrivebordet for at notere de sidste fremskridt eller skuffelser) kan der næppe være tvivl om, at romantikeren Truffaut trods alt sympatiserer med Itards ønske om at lære Victor at kommunikere, ikke blot med kroppen, men også med sproget. Filmen, der foregår i en revolutionstid, og som er blevet skabt i en tid, der selv rystes af revolutioner, er og blir trods sin indbyggede ironi en antirevolutionær film, der hylder kommunikation og artikulation, hvilket passer meget smukt med at Truffaut nok som filmskaber har udsat sig for at blive stemplet som et romantisk gemyt, men også altid har fastholdt nødvendigheden af at artikulere tydeligt, altid har fastholdt traditionen og ikke blot har knyttet sig til filmiske traditioner (Renoir, Rossellini, Hitchcock), men også dyrket litteraturen («Den vilde dreng» er den første film hvor han ikke citerer Balzac, hvad der sikkert udelukkende skyldes, at Balzac endnu ikke havde skrevet en linie i 1792).

Trods al skepsis og indbygget ironi er »Den vilde dreng« altså en hyldelse til tilpasning og artikulation. I en tid hvor psykiatrene skældes ud fordi de vil gøre psykisk afvigende så normale, at de kan klare sig i det samfund, vi nu en gang lever i, vover Truffaut at engagere sig i doktor Itards noget ubehjælpelige forsøg på at civilisere naturbarnet Victor. I en tid hvor det anses for nødvendigt at revoltet mod den borgerlige civilisation med alt hvad den har ført med sig lige fra luftforurening til napalmbomber, en tid hvor andre filmskabere romantiserer revolte, nymysticisme, trips bort fra det hele og bevidsthedsudvidelse bag om de tillærte normer, erklærer Truffaut lidt tøvede normaliteten og tilpasningen sin kærlighed. Hvor romantikere til alle tider har sværmet for en Kaspar Hausers gådefulde uberørthed, forsvarer Truffaut den tese, at jo mere civiliserede vi er des lykkeligere blir vi. Vi skal spise af kundskabens træ for at blive uskyldige (kærlige) igen. Lige gyldigt hvor mange ulykker kundskaben har bragt ned over os, må vi ikke forkaste den. Det er borgerlige ord i en tid, hvor mange tænkende mennesker søger tilflugt i teltjyre, rusgifte og uopdagede områder af deres egen dunkle natur.



Den vilde dreng i Truffauts film af samme navn.

Filmen underspiller systematisk sine store øjeblikke. Ved tredje gennemsyn virker den næsten jappende i sit utålmodige tempo. Karakteristisk er scenen, hvor Victor skal lære at spise suppe med ske. Den tilsvarende scene i »Helen Kellers triumf«, som filmen står i gæld til, var et langtrukket og udslidende mareridt. Hos Truffaut ordnes det på et par minutter og signeres med en irisnedblending, der et øjeblik fastholder drengen med skeen i hånden. Det er på sine mange kølige understatemente filmen trods alt skaber en slags poesi, en poesi der altid har sit temperament farvet af den venlige, men lidt naive og besindige doktor Itard. Vi snydes for det frapperende, de lange køreture, de magiske montager, de chokerende kontrastklip. Fotograferingen er funktionel, musikken kun forsigtigt pointerende. Varmen er der, men den er tempereret. Den lidt afsnupede slutscene er karakteristisk for hele filmen, her skal ikke dvæles. »Du er ikke længere noget dyr, men du er stadig ikke et menneske«, siger Itard. Nu skal drengen efter sit sidste flugtforsøg hvile sig. Senere vil vi gå videre«. At drengen aldrig nåede ud over sinkestadiet, er historien ganske uvedkommende. Truffaut standser som i »Ung flugt« og »Den falske brud« på et punkt, hvor alle muligheder endnu er åbne og sender sin tilskuer tænkende bort. Vil kærligheden vinde? Vil civilisationen vinde? For Truffaut er de to spørgsmål uhjælpeligt knyttede til hinanden.

Det skal ikke nægtes at filmen efterlader visse savn. I sin blide ironi og blufærdighed underspiller den noget af det, jeg holder mest af hos Truffaut. Det er godt at vide at hans næste film igen er en regulær kærlighedsfilm. Som han selv har sagt, dem kan der aldrig laves for mange af.

Anders Bodelsen

■ L'ENFANT SAUVAGE (DEN VILDE DRENG), Frankrig 1969. DISTRIBUTION: Artistes Associés (United Artists). PRODUKTION: Les Films du Carosse - Les Productions Artistes Associés. SUPERVISOR: Roland Thenot. EXECUTIVE PRODUCER: Marcel Berbert. ASSOCIATE PRODUCER: Christian Lentrelien. PRODUKTIONSLEDER: Claude Miller. INSTRUKTØR: François Truffaut. MANUSKRIFT: François Truffaut og Jean Gruault efter Jean Itards »Memoire et rapport sur Victor de l'Aveyron«. CHEF-FOTOGRAF: Nestor Almendros. KAMERA: Philippe Théaudière/Ass.: Jean-Claude Riviere. KLIP: Agnès Guillemot. ARKITEKT: Jean Mandroux. MUSIK: Antonio Vivaldi. DIRIGENT: Antoine Duhamel. KOSTUMER: Gitt Magrini. TONE: René Levert. INSTRUKTØRASSISTENTER: Suzanne Schiffman og Jean-Francois Stevenin. MEDVIRKENDE: Jean-Pierre Cargol (VICTOR), Jean Dasté (PROFESSOR PINEL), François Truffaut (JEAN ITARD), Françoise Seigner (MADAME GUERIN), Paul Ville (REMY), Claude Miller (LEMERY), Annie Miller (MADAME LEMERY), Pierre Fabre, Jean Gruault. ORIGINALLÆNGDE: 90 min. DANSK LÆNGDE: 85 min., 2320 m. CENSUR: Gron. DANSK UDLEJNING: United Artists. DANSK PREMIERE: Carlton 28.9.1970.

## ZABRISKIE POINT

Størsteparten af danske filmkritikere har som bekendt, i en tilstand af fantasiløs, desorienteret bedreviden og med en åbenbar mangel på visuel oplevelsessevne, rakkert Michelangelo Antonionis »Zabriskie Point« ned. Spark slut. »Zabriskie Point« er ikke og skal selvfølgelig ikke være en illustreret analyse af amerikanske samfundsforhold, kultursammenstød, politiske kriser, generationsforskelle og studenteroprør - selvom den »handler om« disse ting. Antonioni har, og giver klart nok udtryk for, en holdning til det Amerika, han oplever. Den er blot ikke ensbetydende med det færdigfabrikerede, banalt tidssaktuelle engagement, man i disse år pindedød vil pådutte enhver kunstnerisk aktivitet. »Zabriskie Point« er ikke en journalists dokumentariske troværdige rapport, men en kunstners poetisk sandfærdige film om Amerika. Den er et digt, un vero poema cine-

matografico, udformet som en vældig collage af indtryk, af farver, lyde, bevægelser, atmosfære, en samling intenst sansede virkelighedsstumper, bragt på plads i en stor visionær helhed.

Mødet med Amerika har så tydeligt inspireret Antonioni og forvandlet hans gamle verden, den fortvivlende virkelighed, hvor, som Aristarco har udtrykt det med et Thibaudet-citat om Flaubert, »tiden langsomt fortærer os med vore håb og ambitioner... denne gradvise, umærkelige afmagt, som i stilhed underminerer livet uden engang at fremkalde en rystelse af store katastrofer«. Med Marks død i »Zabriskie Point« er katastrofen blevet virkelighed, Darias sorg er ikke afmægtig, men fuld af livsfølelse og protest: i et vidunderligt forløsende syn eksploderer Sunny Dunes' luksusvilla og alt, hvad den i hendes – og Antonionis – øjne står for. Mark og Daria er i konflikt med det sindssvage amerikanske middelklassesamfund, som også Antonioni fandt uudholdeligt, men de er ikke i konflikt med sig selv. De er ikke »Schlafwandler«, de kommunikerer direkte, med åbne øjne, og de elsker uden neuroser, for kærlighedens skyld, og ikke som Antonionis tidligere elskende for at søge trøst og glemsel. I den forbindelse må jeg indskyde, at jeg har svært ved helt at begribe og godtage det såkaldte »orgie« i Death Valley. Denne vision, som udføres af The Open Theatre af Joe Chaikin til Pink Floyds musik, virker som et mærkeligt forkrampet Grotowski-ritual, »a despairing ballet of hunger and frustration in which the extinction of all purpose other than a tiny pulse of gratification is morosely celebrated« (Philip Strick). Det er som om Antonioni her pludselig påtvinger Daria en traumatisk erotisk fantasi, som hun aldrig selv kunne have forestret. Death Valley og »Deserto Rosso« blander sig foruroligende i denne sekvens.

Det er blevet indvendt, at vi får »for lidt at vide« om Mark og Daria. Den indvending kunne gerne gælde for alle Antonionis film – den gælder bare dårligt. Han har aldrig givet sig af med at skaffe os viden om sine personer. Der er for eksempel heller ikke meget at hente til kartoteksregistret om Piero og Vittoria i »L'Eclisse«! Mark Frechette og Daria Halprin spiller i øvrigt overbevisende, først og fremmest udstråler de den renhed og integritet, som Antonioni kom til at beundre hos de unge amerikanere, han mødte.

Det er, som Antonioni selv har sagt det, Amerika, som er tema og hovedperson i »Zabriskie Point«, historien og dens personer er på en måde kun påskud. Den supermoderne arkitektur, det blanktskinnende, efficients, statusprangende Amerika gengives med en fascination og en seriøs ironi, som godt kan lede tanken hen på Tatis »Playtime«. De altdominerende reklamer, overflodssamfundets gigantiske kulisser, er filmet med pop-art-inspireret æstetisk entusiasme – interessen for reklameskiltes visuelle effekt og symbolværdi er dog langt fra ny hos Antonioni: i debutfilmen »Cronaca di un amore« (1950) ses i en central scene den dødstruede ægtemand Enricos bil på landevejen, flankeret af to flere meter høje vermouthflasker. Reklamefilmen for Sunny Dunes-projektet fremtræder som en truende Ray Bradbury'sk drømmeidyl i strålende farver, et luksuøst skinnmiljø, befolket af uhyg-

geligt smilende mannequindukker. Da Daria senere kommer til den store villa i ørkenen, hvor Lee Allen (Rod Taylor) forhandler om projektet, føler hun sig netop hensat til en sådan robotverden, beskyttet og behersket af penge.

Det urolige, spændingsopladede og farveslående Los-Angeles-afsnit kontrasteres rytmisk og visuelt af de brede, flugtende helikopter-optagelser over den næsten monokrome Arizona-ørken. Fra den overstadige flyver-bil-flirt i begyndelsen til den store kamerabevægelse, der til sidst skiller de to ad igen, idet den slipper Darias bil på landevejen og følger Marks flyver ud over ørkenen, smukt underlagt med sidste kor af Keith Richard's »You got the Silver«. Frihedfølelsen i disse optagelser accentueres tragisk i scenen fra lufthavnen ved en sidste spiralkredsede kameratur ned over den holdende flyver med den døde Mark.

Antonionis musikudnyttelse er som altid sparsom og uhyre virkningsfuld. Rolling Stones er nævnt, der bruges også numre med The Youngbloods og The Grateful Dead. Et kup er »The Tennessee Waltz« med Patti Page for fuldt drøn, mens kameraet dvæler ved en gammel cowboy, hensunken i ensom ubevægelighed på en bar et sted langt ude i Arizonas ørken. Og selvfølgelig Pink Floyds musik til »orgiet« og ganske særlig til de lange, skiftende slow-motion-stadier i den fantastiske eksplosions-sekvens, den forløsende kulmination og afslutning på Antonionis poetiske reality trip til Amerika.

Henning Jørgensen

■ ZABRISKIE POINT (ZABRISKIE POINT), USA 1970. DISTRIBUTION: MGM. PRODUKTION: MGM. En Carlo Ponti Produktion. EXECUTIVE PRODUCER: Harrison Starr. PRODUCER: Carlo Ponti. PRODUKTIONSLEDER: Don Guest. INSTRUKTØR: Michelangelo Antonioni. MANUSKRIFT: Michelangelo Antonioni, Fred Garner, Sam Shepard, Tonino Guerra og Clare Peplo. FOTO: Alfio Contini. FARVESYSTEM: Metrocolor. FORMAT: Panavision. KLIP: Michelangelo Antonioni og Franco Arcalli/Ass.: Jim Benson. PRODUKTIONSTEGNER: Dean Tavoularis. DEKORATION: George Nelson. SPECIELLE EFFEKTER: Earl McCoy. MUSIK-KONSULENT: Don Hall. ELEKTRONISKE EFFEKTLYDE: Music Electronic Viva. SANGE: »Dance of the Death« (John Fahey), »Dark Star« (The Grateful Dead), »You Got the Silver« (The Rolling Stones), »Sugarbabe« (The Youngbloods), »The Tennessee Waltz« (Patti Page), »I Wish I Were a Single Girl Again« (Roscoe Holcomb). ORIGINALMUSIK KOMPONERET OG SPILLET AF: Pink Floyd, Kaleidoscope, Jerry Garcia. TONE: Franklin Milton og Jerry Kosloff. KOSTUMER: Ray Summers. INSTRUKTØRASSISTENT: Robert Rubin. MEDVIRKENDE: Mark Frechette (MARK), Daria Halprin (DARIA), Paul Fix (CAFE-EJER), Rod Taylor (LEE ALLEN), G. D. Spradlin (HANS KOMPAGNON), Bill Garaway (MORTY), Kathleen Cleaver (KATHLEEN), samt medlemmer af Joe Chaikin's THE OPEN THEATRE. LÆNGDE: 110 min. CENSUR: Grøn. DANSK UDLEJNING: MGM. DANSK PREMIERE: Imperial 19.8.1970.

## BOB & CAROL & TED & ALICE

Komedien har altid haft et godt øje til ægteskabet. Fra Aristofanes til Neil Simon har komedier og lystspil været befolket af ægtefolk i krig med hinanden, og snydende hinanden, af utro hustruer og af hanrejer. Utallige intriger er blevet opfundet for at forlyste os med konnens kamp på ægteskabets slagmark, og fra o. 1920, da Stiller med sin »Erotikon« og DeMille med bl. a. »Don't Change Your Husband« og »Why Change Your Wife?« angav niveauet for den sofistiskerede uægteskabelige komedie, har genren været udrydsdelig i Hollywood og andre steder. Det ville næppe være uinteressant, og i hvert fald ikke kedeligt, at studere opfattelsen af ægteskabet, således som den afspejles

direkte og indirekte i de sidste fyrre års amerikanske komedier.

At genren stadig er velegnet som ramme for tidens bedste filmkomik, er flere film fra de seneste år livfulde eksempler på. Bud Yorkins »Divorce American Style« og George Axelrods »The Secret Life of an American Wife« står ikke tilbage for tidligere tiårs ægteskabskomedier, og med Paul Mazurskys »Bob & Carol & Ted & Alice« er genren på meget vittig måde ført a jour. Det er en komedie, der som de bedste har et smukt forhold til traditionen samtidig med, at den på personlig måde fornyer og viderefører denne tradition. Da dens fornyelse ikke kan kaldes revolutionerende, er den så til gengæld naturligvis blevet beskyldt for at være reaktionær. Nu er betegnelsen reaktionær jo efterhånden blevet lige så nedslidt og intetsigende som betegnelsen revolutionær, men når »Bob & Carol & Ted & Alice« kan betegnes som reaktionær, skyldes det selvfølgelig, at den tillader sig at satirisere over de fashionable bestræbelser på at sprænge det hidtidige mønster af tosomhed, således som det er fastlagt inden for det, man med et sprogligt misfoster kalder kernefamilien.

Hvis man kalder Mazurskys film reaktionær, og det kan man da for min skyld gerne, må man blot ikke glemme at tage de fleste satiriske komedier fra Molière og Holberg til Tati med. Alle gode satirikere er jo reaktionære, i den forstand, at de reagerer mod noget, bl. a. mod den hovedløse begejstring for alt, hvad der er nyt. Satirikere er altid på fornufts parti mod overdrivelserne, mod ekscesser til højre og venstre, ja de er i den grad den sunde fornufts riddere, at de tager fornuften med i deres satire, når den udarter til snusfornuft, den pedantiske selvglæde ved at have sit på det tørre. Satirikere er sjældent at finde på nogens side. De er deres egne, – kritiske observatører, tilskuere til den menneskelige komedie. De er desværre en af tidens mangelvarer. Tænk hvad en Holberg kunne have fået ud af Danmark 1970.

Paul Mazursky – og man må nok tage hans medforfatter på manuskriptet, Larry Tucker, med – er måske endnu ikke satiriske komedieskrivere på højeste niveau, men de er godt på vej. Det var dette par, der skrev manuskriptet til Hy Averbachs »I Love You, Alice B. Toklas« (»Lad mig kysse din sommerfugl«, 1968), hvori hovedpersonen (spillet af Peter Sellers) var en advokat i 30'erne, der kedede sig i sin borgerlige tilværelse og som lod håret vokse og forgæves søgte optagelse i kærlighedsgenerationens sødladne fællesskab. Mazursky og Tucker gjorde lige veloplagt grin med borgerlighed og moderigtig hippie-konformisme, og de lod til slut deres hovedperson rende ud i verden for at finde en tredje mulighed, skønheden og friheden uden de borgerlige og de anti-borgerlige spændetrojer.

Den samme søgen efter den tredje mulighed, mellem det forstenede vaneægteskab og det syntetiske fællesskab i storfamilien, finder man i deres manuskript til »Bob & Carol & Ted & Alice«, og selv om Mazursky instruktørdebuterer lovende, må det nok siges, at det ikke mindst er det meget vittige manuskript, der er filmens force. De to par er fint karakteriseret over for hinanden, og der er en velafvejet balance mellem scenerne med de to par hver for sig og sammen. Dialogen har næsten hele tiden lige netop den lille komiske stilisering, der fastholder