

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' luksurvilla 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 sofistikerede 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

komediens næsten dokumentarisk-sociologiske dead pan-stil, og som aldrig styrer den op i det gamle sofistikerede plan, men som heller ikke gør filmen til trivial reportage. Man finder visse steder levn fra det traditionelle lystspil. F. eks. er den germanske dødbider af en tennistræner, som Carol bedrager Bob med, Horst (Horst Ebersberg), en birolle, som man nikker genkendende til, og Bobs reaktion på Horst synes også hentet fra det erotiske lystspils rekvisitkammer. Men sådanne lån fra det klassiske, amerikanske filmlystspil er trods alt få. Som helhed er filmens humor bemærkelsesværdigt nøje knyttet til personernes præcist definerede karaktertræk. Scenerne får lov at spille sig ud, og skuespillerne kan virkelig bygge deres figurer op inden for den enkelte scene og udtømme alle dens muligheder for at præsentere alle sider af den pågældende situation. Den mest mesterlige scene i den henseende er selvfølgelig scenen med Ted og Alice efter Bob og Carols selskab, hvor Ted med alle midler søger at komme i kanen med Alice, der med alle midler søger at undgå det. Teds »Yes« på Alices spørgsmål, om han virkelig ville benytte sig af sin »ægtemandens ret«, er mere end en fiks pointe. Det er den udmattende kulmination på scenen.

Men allerede i de første scener angives filmens uforcerede komediestil. Dokumentarfilmmanden Bob (Robert Culp), der også i det ydre er indbegrebet af den moderne, tidsbevidste og engagerede dokumentarist, er i embeds medfør til kursus med gruppedynamik eller gruppeterapi eller hvad den nye tidsfordriv nu kaldes. Han har taget sin kone, Carol (Natalie Wood) med. Hun er lige ud af tidens mainstream, en filmmands kone, 'levende optaget' af sin mands job. De orientalske legemsøvelser, terapien, den forstående gruppeleder, vibrationerne, alt er anskuet med dette pars forstående øjne. Bob er en mand, der engagerer sig i det, han laver. Scenerne er filmet med en formidabel 'tongue in cheek'-fornemmelse, der sikkert godt kan efterlade publikum i en lidt konfus tilstand. Er dette en komedie?

Lige så sikkert iscenesat, men mere entydigt humoristisk, er scenen, hvor de begejstrede Bob og Carol på restauranten søger at overbevise de mere skeptiske (konventionelle?) Ted og Alice om perspektiverne efter deres weekend. I Ted og Alices øjne er vennerne lige ved at blive et par 'nuts' med al deres 'I love you' og 'beautiful'-snak, og tjeneren (atter et lån fra den gamle amerikanske komedietradition) understreger det komiske ved det selvoptaget avancerede.

Siden glider komedien logisk videre ad de spor, den i starten er anbragt i, men uden nogensinde at falde tilbage på rutine. Ted og Alice repræsenterer nok almindeligheden, men er samtidig hele tiden fornufts kritiske korrektiv til Bob og Alices ekstatisk-absurde nye livsstil. Og det er næppe udelukkende fordi Elliott Gould, der som ventet er formidabel, og Dyan Cannon som Ted og Alice er de bedst spillende. Deres roller er jo så afgjort også de mest menneskevenlige. Og der er ingen grund til at forklejne Robert Culp, der har godt fat i Bobs selvglade egoisme, og Natalie Wood, der for engangs skyld har fået en rolle, der passer som hånd i handske til hendes forstadsfrueydre og forcerede medleven i sine roller.

Det lykkes ikke Bob og Carol at overbevise Ted og Alice om livsaligheden i den nye livsstil. Det store fællesskab i Las Vegas bliver en fiasko. Filmen lader det stå åbent for enhver at opfatte denne fiasko som resultat af, at Ted og Alice er for meget hyldet i konventionerne, eller af at Bob og Carol kun har fået fat i gruppefilosofiens mere overfladiske udtryk. Men måske er det mere i Mazurskys og Tuckers ånd at opfatte fiaskoen som udtryk for, at det gode, gamle monogame ægteskab i sin mere civiliserede form slet ikke er så dårligt et mønster for samliv, som man for tiden vil gøre det til. I hvert fald er filmens afsluttende, helt felliniske, musikalske og smukt poetiske optog af par, der slutter cirklen, en vidunderligt bevægende udtoning på en af tressernes mest intelligente og vittigste komedier.

Ib Monty

Robert Culp og Natalie Wood belæres om gruppeterapi i »Bob & Carol & Ted & Alice«.



■ BOB & CAROL & TED & ALICE (BOB & CAROL & TED & ALICE), USA 1969. DISTRIBUTION: Columbia. PRODUKTION: Francovich Productions, Inc. - Coriander Productions, Inc. EXECUTIVE PRODUCER: Mike J. Francovich. PRODUCER: Larry Tucker. PRODUKTIONSLEDER: William O'Sullivan. INSTRUKTØR: Paul Mazursky. MANUSKRIFT: Paul Mazursky og Larry Tucker. FOTO: Charles E. Lang. FARVESYSTEM: Technicolor. KLIP: Stuart H. Pappé. ARKITEKT: Patricio »Pato« Guzman. DEKORATION: Frank Tuttle. KOMPONIST/DIRIGENT: Quincy Jones. SANGE: »What the World Needs (is Love)« - musik af Burt Bacharach, tekst af Hal David, sunget af Jackie Deshannon. »I Need To Be Bel'ed With« - musik af Quincy Jones, tekst af Ernie Shelby, sunget af Johnnie Wesley. KOREOGRAFI: Miriam Nelson. KOSTUMER: Moss Mabry. TONE: Charles J. Rice, Dean Thomas, Arthur Piantadosi. INSTRUKTØRASSISTENT: Anthony Ray. MEDVIRKENDE: Natalie Wood (CAROL), Robert Culp (BOB), Elliott Gould (TED), Dyan Cannon (ALICE), Horst Ebersberg (HORST), Lee Berger (EMILIO), Donald F. Muhich (PSYKIATER), Noble Lee Holderread, Jr. (SEAN), K. T. Stevens (PHYLLIS), Celeste Yarnell (SUSAN), Greg Mullavey (GRUPPELEDER), Andre Philippe (OSCAR), Diane Berghoff (MYRNA), John Halloran (CONRAD), Susan Merin (TOBY), Jeffrey Walker (ROGER), Vicki Thal (JANE), Joyce Easton (WENDY), Howard Dayton (HOWARD), Alida Ihle (ALIDA), John Brent (DAVE), Garry Goodrow (BERT), Carol O'Leary (SUE), Constance Egan (NORMA), Linda Burton (STEWARDESSE), Lynn Borden (CUTTER). LÆNGDE: 105 min. CENSUR: Gul. DANSK UDLEJNING: Columbia. DANSK PREMIERE: Rialto 31.8.1970.

FLESH

At man kan forene Godard, Warhol og Ford, således som Paul Morissey gør det i sin »Flesh«, ville man vel på forhånd have forsvoret. Og dog, - allerede Godard er det vel sådan set lykkedes med midler så forskellige fra Fords som vel muligt at skabe den samme solidaritet med sine personer, som vel er det mest karakteristiske træk ved indholdet i Fords film. Denne solidaritet med en person, man nu én gang har valgt at skildre, hvem han så end er, behøver måske alligevel ikke nødvendigvis at blive udtrykt med Fords midler: de små, vel anbragte glimt af humor, af store, tilbageholdte følelser og af et aktivt forhold til en barndom eller i hvert fald en fortid af arketypisk karakter, de tunge, sigende situationer og de store, diagonal-komponerende nærbilleder. Som Godard har vist gang på gang i sine senere film (og måske tydeligst i portrættet af en Miss et eller andet i »Masculin-féminin«), kan solidariteten også fremmanes simpelt hen, hvis man giver personerne tid; man behøver ikke opbygge nogen form for sigende situationer omkring dem, behøver ikke lade dem reagere på det ene eller det andet eller røbe sig ved bestemte replikker el. lign. - man kan nøjes med bare at holde dem i billedet, og at blive ved med at holde dem i billedet, lige til deres menneskelighed på et eller andet tidspunkt uvægerligt bryder voldsomt igennem.

Paul Morissey giver sig netop god tid med sine personer i en stil, der ligger så langt fra fjernsynets udleverende tætklipning som vel muligt. Intet havde jo været nemmere end at servere filmens galleri af forskellige former for *queers*, så de blev komiske eller ækle eller interessante eller på anden måde særlige, - og intet har naturligvis ligget Morissey fjernere. Her er ikke tale om nogen form for udlevering, hvorfor der heller ikke er tale om at gøre publikum til *voyeurs*. Morissey holder simpelt hen sine personer så længe på lærredet i deres helt simple situationer, at vi ser durk igennem deres »mærkværdighed« og kun bemærker deres menneskelighed. Og han gør det i en stil, der netop virker mest overbevisende, når den er mindst påfaldende: de tomme billeder og blop på lyden ved mange af billedskiftene virker både søgte og