

klar over, at det var den senere så kendte kunstner, den havde med at gøre. (Piaf – Frankrig 1974). P.S.

DET SKRAPPE HOLD

Instruktør: ROBERT ALDRICH

Paul Crewe (Burt Reynolds) er eks-football-stjerne, som har forladt sportslivet, da det blev afsløret, at han svigtede kammeraterne og spillede aftalt spil. Han har siden levet en playboy-tilværelse, men får i filmens begyndelse 18 måneders fængsel for groft uforvarsvarlig kørsel etc. I fængslet bliver han mod sin vilje sat til at træne et football-hold af fanger, der skal tjene som prøvekuld for fængselspersonalets hold, som den ambitiøse og magtsyge fængselsdirektør (Eddie Albert) har store planer med. Handlingen kulminerer i den lange football-sekvens, hvor magtrelationerne mellem fanger og vogtere, mellem Crewes samvittighed og fortid, afprøves så blodet sprøjter og spillerne må bæres ud af banen. Fængslet fremstår som en modelverden, sådan som der er tradition for i fængselsfilm, og den organiserede form for lemlæstelse, som amerikanerne kalder football, fungerer som denne verdens symbolske undertrykkelsesmiddel. Der er lagt op til en analyse af magtstrukturerne i dette lukkede samfund, men Aldrich helliger sig mest de ydre effekter omkring football-spillet og fængselsmiljøets brutalitet. Fortælleteknisk er filmen ret usammenhængende og sjusket og står slet ikke på højde med den tematisk beslægtede »Det beskidte dusin«. (The Mean Machine – USA 1974). P.S.

DEN STORE DISNEY KARRUSEL

Instruktør: JACK HANNAH o. a.

Hvornår mon vi herhjemme får et rigtig godt Disney-show? Ganske vist vises flere af dette programs 12 film nu for første gang i Danmark (tre ialt), men ingen af dem er rigtig vellykkede – om end historien om »Fedtmule og løven« er fornuftig, og en anden af de ikke tidligere sete film, »Indianerne kommer«, rummer pudsigt koreograferede enkeltheder. »Primitive Pluto« rummer en god del charme i fortællingen om, hvordan en ulv overtaler den dumme hund til at vende tilbage til naturen – hvorefter ulven skynder sig at æde Plutos mad. Charles Nichols, hvis temperament passer så fint til de små film om Fedtmule og om Pluto har instrueret denne historie, men ellers er det Jack Hannah, der dominerer med hele fire film. Ingen af dem ejer dog meget af den voldsomme dynamik, der kendetegner Hannahs film, når de er bedst. Dette gælder i det hele taget for hele programmet. Blot man dog kunne formå Disney-firmaet til at vise nogle af de berømte trediver-film: f. eks. »The Band Concert« og »Who Killed Cook Robin?« (Walt Disney's Cartoon Carrousel – USA 1941-54). P.C.

TA' FYREN VED HORNENE

Instruktør: STUART ROSENBERG

Det begynder som et nostalgisk americana-eventyr med store hestecontainers og Paul Newman på en bred Arkansas-highway i dekorative Kovacs'ske modlysbilleder. Men det bliver noget helt andet, for Newman viser sig hurtigt at være en naiv og godmodig small-timer, der må påtage sig lidt af hvert for at få det til at løbe rundt. Her bliver det et tvivlsomt job for Strother Martin med at købe mexicanske ungtyre til Rodeo, bistået af Lee Marvin, der kender alle fiduserne, men alligevel må se til, at de begge bliver snydt fra først til sidst. Det er en vits det hele, to stjerners bevidste gas på eget image, og de har moret sig, kan man se, i disse små løst sammenhængende episoder af megen charme. Men, må det tilføjes, uden den nødvendige stramning, der kunne forhindre det private i at blive netop – privat. Rosenberg er ingen Roy Hill, alligevel er filmen seværdig som et lille con amore-arbejde af den slags, der ikke produceres i en kommerciel industri, men altså alligevel. Det danske udlejningsselskab har kvitteret med tre år på hylderne, en søgt dansk titel og så et spark ind ad køkkendøren i Colosseum. (Pocket Money – USA 1972).

M.B.

TERROR PÅ HAVET

Instruktør: CORNEL WILDE

En acceptabelt underholdende spændingsfilm om tre mænd, der drager ud i et hajfyldt farvand for at finde en sunket skat. Eftersøgningen kompliceres for de tre skattejægere, da deres båd entres af en flok mere eller mindre debile undvegne straffefanger. Som i andre af Cornel Wildes film fornemmer man, at Wilde gerne vil lægge lidt mere perspektiv ind i historie og karaktertegning end gennemsnitsinstruktøren. Han spiller således selv skipperen som en noget irriteret, moraliserende vegetar og sundhedsapostel for at undgå det konventionelt helteagtige. Og et forhold mellem to af de undvegne bisser rummer antydninger af homoseksualitet i far-son, herre-slave-kombinationen. Men disse antydninger bliver aldrig rigtigt integreret i fortællingen, og til syvende og sidst er det hajerne, disse havenes fascinerende mordere, der fængsler en i nogle glimrende undervandsoptagelser, og som får en til at glæde sig til Steven Spielbergs »Jaws«. (Shark's Terror, USA 1974). I.M.

Set i TV

- »Advarsel mod en hellig luder«
- »Alice i byerne«
- »Bobbys krig«
- »Der var engang en solsort«
- »Fodgænger«
- »Min kusine Angelica«
- »Pirosmani«
- »Sommerferie«
- »En tyvs erindringer«
- »Usher banden«

Advarsel mod en hellig luder

»Advarsel mod en hellig luder« er selvfølgelig især interessant, fordi Fassbinder i forvejen er interessant. Advarslen forekommer vigtig, fordi den synes at have været nødvendig for den, som den i første række rettedes til: et selvopgør, under hvilket Fassbinder sagde farvel til nogle af sine kære illusioner – ikke bare om, hvordan film bliver til, men også om menneskenaturen. Fra begavede »stiløvelser« til værker med en umiskendelig personlig stil: det var naturligvis ikke kun et spørgsmål om de rette forestillinger vedrørende arbejdsfordelingen under filmoptagelser, men også om øget indsigt med hensyn til hvorfor mennesker gebærder sig, som de gør.

Hvad advares der imod? Mod at nære illusioner om menneskers evne til at omgås hinanden, selv når det drejer sig om en gruppe mennesker, der har et af hvert enkelt gruppemedlem anerkendt interessefællesskab – her et filmhold, som skal i gang med optagelserne, og som på et spansk hotel afventer instruktørens ankomst. Man keder sig, og man er usikker – både med hensyn til om man kan løse den opgave, der vil blive pålagt en, og om man føler, hvad man tror, man føler, eller mener, hvad man tror, man mener – eller om de andre føler, hvad man bilder

sig ind eller håber på, at de føler, eller om de mener, hvad de siger eller overhovedet ved, hvad de mener. Følgelig: snak, ikke samtale; skænderier, ikke diskussioner – og »sammenstød« som følge af jalousi og især af rigelig spiritus.

Det bliver endnu værre, da instruktøren, en sand neurotiker, ankommer. Ikke blot hopper han omgående på sex-karrusellen, men giver også opvisning i, hvordan man folder sig ud under hæmningsløst hysteriske anfald. Hvad foranlediger anfaldene? Det kan være jalousi eller spiritus, men det kan også være mangel på det rette udstyr eller noget med økonomien. Det bliver imidlertid efterhånden oftest holdets uuelighed – den svigtende koncentration over for opgaven. Der bliver en mening med skaberierne. Man kommer i gang med filmen. Eddie Constantine kan ikke længere nøjes med at sidde og skule.

Den oplagte indvending mod »Advarsel mod en hellig luder« er, at dens personer er umådelig trættende. Er det en indvending? Fassbinder ville smile: Ja, ikke også?

Albert Wiinblad

Alice i byerne

Wim Wenders blev introduceret i Danmark for et par år siden i fjernsynets natkasse med den ganske raffinerede »Målmandens angst ved straffesparket«, hvortil Peter Handke havde udarbejdet manuskript. Heldigvis gav den serie, som omfattede et halvt dusin »festivalfilm«, fjernsynets filmredaktion anledning til at præsentere endnu en Wenders-film, den overraskende ukunstlede og meget indtagende »Alice i byerne«.

Der er i begyndelsen af »Alice« – Wenders står denne gang selv som manuskriptforfatter – tilløb til filosofiske betragtninger af den slags, der snarere gør sig på tryk end i film, og Wenders synes da også selv at være blevet forskrækket. Han slår om og fortæller sin enkle historie med klædelig ligefremhed.

En tysk skribent er i USA for at beskrive det amerikanske landskab – formentlig landskab i videste forstand. Det amerikanske mylder har imidlertid, føler han, gjort ham blind og døv – han tager en endeløs række fotos for at kunne bevise, at der var noget at se. En ung tysk kvinde, som han træffer i New York umiddelbart før sin afrejse tilbage til Europa, betror ham sin 10-årige datter Alice: tag hende med, jeg har noget at ordne, kommer senere. Vertrauen erweckt Vertrauen: han tager sig af Alice, hvad der virkelig bliver en opgave, for de to må, efter at have ventet forgæves på Alices mor, drage af sted for at opsøge Alices bedstemor.

I en række korte, »tætte« scener beretter Wenders om, hvorledes skribenten synes at frigøre sig fra sin »angst for angsten« under indtrykket af den lille piges livsduelighed – den ukuelighed, hvormed hun tager verden, som den er. Amerika-

turens erfaring: den evindelige radiokværen og fjernsynsudsendelsernes »pralende foragt« kan gøre en mand blind og døv. Og så denne færd med Alice: småpige-snak kan åbne en mands øjne for et og andet og få ham til at være lutter øren.

Albert Wiinblad

Bobby's krig

I hjemlandet Norge har Arnljot Bergs film om Norge under den tyske okkupation vakt en del opsigt. Ikke blot på grund af sit tema, det ømtålelige, men også fordi filmen er blevet opfattet som »noe av det mest gledelige som er skjedd med norsk film i etterkrigstiden overhodet«, som kritikeren Bjørn Bjørnsen formulerede det i sin anmeldelse i »Film & Kino« (april 1974).

Det er nok en meget national vurdering, men den kan gerne være rigtig. Norge er som filmland ikke så lidt af et u-land (ligesom Danmark), og i glæden over at møde en vis kvalitet er det ikke usædvanligt at nationalsindede kritikere finder de store ord frem (fænomenet opleves ikke mindst i Danmark).

Men »Bobbys krig« er i hvert fald en ganske vellykket film, hvis kvalitet først og fremmest findes i spillet. Især overrumpler drengen Erik Andersson som Bobby, hvis krig ikke ligner de voksnes. For ham gælder det ganske enkelt om at holde hjemmet på fode, når hans musikfar (solidt, men lidt tungt spillet af Roy Bjørnstad) skejer ud. Han er tenorsaxofonist, på plakater præsenteret som Norges Coleman Hawkins, og han har svært ved at lade damerne gå og flaskerne stå. Især har han svært ved at få arbejde, og da det endelig lykkes for ham, bliver han hurtigt fyret. I skildringen af ham passer Arnljot Berg på ikke at give nazisterne og deres sympatisører hele skylden. Faderen er først og fremmest en svag mand, der slæber rundt på et rigelig stort mindreværdskompleks, som han i samlivet med sønnen prøver at dulme med spiritus. Og med historier, fantasier, løgne. Overfor sig selv og overfor sønnen.

I portrættingen af dette par, der mere og mere lukker sig ude fra samfundet, det samfund som ikke rigtig vil vide af dem, og hvor sønnen oftest fremstilles som den »fornuftige« overfor faderen, den »ansvarsløse«, er drengen nok gjort for naiv. Hans pralerier overfor kammeraterne (for at styrke selvtilliden, ganske vist) er lidet troværdige, hans reaktion, da politiet pludselig indfinder sig og faderen afsløres som tyv endnu mindre.

Filmens slutter trøstesløst. Far og søn smides ud af lejligheden (huslejen er ikke blevet betalt i adskillige måneder), og det umage par ender frysende på et koldt loft med kun nogle få personlige ejendele. Tilbage – måske – en fremtid som særlinge. Far og søn.

Instruktøren og skuespillerne forsyner disse to menneskeskæbner med mange

små træk, der skaber medfølelse hos tilskueren (men ikke hos filmens øvrige personer, der oftest kun er nydelige klischeer), og resten er kompetent nok uden at være andet og mere end baggrund. Den tyske okkupation bliver et alibi for samfundet, en forsvarsposition, der gør det nemt at sige, at så slemt gik det også kun på grund af de forbandede nazister. Jeg tror instruktøren dermed har forflygtiget tematikken, thi også i dagens Norge ville faderen sikkert have svært ved at klare sig med sine indbyggede svagheder. Og det er egentlig det, filmen til syvende og sidst drejer sig om.

Per Calum

Der var engang en solsort

Den georgiske (grusinske) instruktør Otar Iosseliani fik i Cannes 1968 præsenteret »Vendanges« («Listopad» – Løvfald). Det var en film om en naiv ung mand, hans troskyldige kamp mod korruption og hans forsøg på at få taget på en pige. Det var en film, der ledte tanken hen på Forman og »Blondinens kærlighed«, og Vladimir Matusевич fremhævede den i »die Asta« nr. 8 som en af datidens tre betydeligste sovjetiske film.

På denne baggrund virker instruktørens »Der var engang en solsort« noget skuffende. I et sovjetisk perspektiv er det selvfølgelig stadig interessant at se en film, der hverken dyrker krigstraumet eller den inderlige russiske humanisme. Men det er alligevel ikke længere en ren sensation at se let impressionisme fra Sovjetunionen.

Hovedpersonen lever flagrende og perspektivløst i nuet, uden fortid, uden fremtid, uden noget rigtig fast ståsted i nutiden. Nok er han trommeslager i et symfoniorkester, nok fusker han lidt med et partitur (vil han komponere?), men intet synes rigtig at engagere ham. Hans dage går med at flirte med stribevis af piger og hygge sig med venner. Alt sammen fortalt flimrende og let. Uden om ham myldrer det med energiske, socialrealistiske mennesker, skitseret med få streger. Men bombardementet af livagtige detaljer har svært ved at fastholde interessen, fordi midtpunktet – charmetrolden – er nok så diffust. Han får ballade, fordi han altid kommer i sidste sekund til sine få takter på trommen, og fordi han indgår flere aftaler, end han kan overholde. »Jeg kan bare ikke få tiden til at slå til. Og alligevel får jeg næsten intet fra hånden«, siger han et sted, og det bringer os noget ind på livet af den i øvrigt sympatiske fyr. Men det er ikke rigtig nok. Bortset fra partitur-fuskeriet plus nogle biblioteksstudier får vi ingen antydninger af drømme eller ambitioner. Nej, han forekommer i al sin ferskhed temmelig tom og uinteressant.

Men så kommer slutningen, og den redder filmen i land. Trommeslageren bliver brat og absurd dræbt ved en færdsels-

ulykke. Det er en anvendelse af det gamle deus ex machina-princip, og det skal man være forsigtig med at anvende. Det virker ofte som et fortælle-mæssigt kneb: fortælleren kan ikke komme ud af sin historie, og – vufti – drejer han den over i den ønskede lykkelige/ulykkelige retning.

Men sagen er jo bare, at tilværelsen byder på mange af den slags lynnedsrag i form af færdselsulykker, lotterigevinster o. lign. De er bare ikke lette at indpasse i en fiktiv form, og det kan minde os om, at der er sider af tilværelsen og samfundet, som bedst behandles andre steder end i film og skønlitteratur, f. eks. i journalistik, som disse års reportage-bølge også vidner om.

Den afgørende æstetiske regel, der skal overholdes, for at vi kan acceptere tilfældet, er at det *varsles*. Der skal gå torden forud for lynnedslaget. Drejer udtrykker det sådan: »Jo stærkere og voldsommere en effekt er, jo bedre må den forberedes for ikke at give bagslag« – og så fortsætter han i øvrigt med at udbygge et konkret eksempel i essayet »To skuespil, der faldt« i samlingen »Om filmen«.

I »Der var engang en solsort« varsles færdselsulykken ikke mindre en fem gange: 1) Trommeslageren er lige ved at blive ramt af en stor blomsterkasse. 2) Han overværer en trafikulykke ved en bus – vist nok samme sted, hvor han selv senere bliver dræbt. 3) Han hører en eksplosion, styrter ud på gaden – og opdager, at det blot er en filmoptagelse. 4) Han vader tankeløst ind på en – dårligt – afspærret byggeplads. Arbejderne skælder ham ud for hans tankeløshed. 5) Han foregiver en ulykke, da han skal besøge en veninde.

Men trommeslageren selv gør sig ikke disse hverdagens farer klart. Derved sættes hans manglende sans for tiden i relief. Han har heller ikke sans for, at den engang hører op. Han har trukket veksler på evigheden – for nu at bruge et udtryk fra Sartres diaboliske novelle »Le mur« (for øvrigt filmatiseret), en skildring af en dødsdømts sidste nat under Den spanske Borgerkrig.

Men det er ikke blot ved sin stærke memento mori-effekt, at filmen haler sig selv i land, også ved sin mangetydige epilog. En urmager, som han tidligere har besøgt sætter sig til arbejdet og får et ur i gang. Hele filmens idé er smukt koncentreret i denne slutvignet. Uret er symbol for tiden, men er ikke noget værd uden mennesket, dets vilje og målbevidsthed. Livet er en biologisk mekanisme, der pulserer formålsløst af sted, hvis man ikke lægger nogle rammer for den. Trommeslageren havde ingen, men instruktøren havde én til sin film, og den var god: Memento mori.

Frederik G. Jungersen

Fodgængerer

Maximilian Schells film fra 1974 begynder og slutter med at en lille dreng og hans bedstefar ser på en gammel knogle. I begyndelsesscenen er de to på et mu-

seum (vistnok naturmuseet i Frankfurt am Main) og ser på urtidfund. I slutscenen har drengen fundet en gammel knogle i haven og laver et lille »museum« til den i kælderens. »Hvorfor findes der museer?« spørger drengen. »For at vi ikke skal glemme«, forklarer bedstefar.

»Fodgængerer« er det seneste bidrag til tysk efterkrigstidsfiktion efterhånden nok lidt for bekvemme og passé *Bewältigung der Vergangenheit*-tradition, som for filmens vedkommende allerede blev grundlagt med den første tyske film efter Krigen overhovedet, Staudtes »Die Mörder sind unter uns« (1946), som anslog det dengang i hvert fald uimodsigteligt aktuelle tema: det nye Tysklands forhold til sin nære, skyldbelastede fortid. Efterhånden er det dog øjensynligt lykkedes i hvert fald den vesttyske nation at komme smertefrit over hvad der måtte være af skyldfølelse; intet tyder på, at nationen just er knuget af skyld og anger. Måske er det som følge af denne hurtige »overkommelse« af fortiden, at fiktionen så vedvarende har kredset om disse problemer, især opgøret med nazi-tidens forbrydere, som stadig »sind under uns«. Som eksempler kan nævnes romaner som Geisslers »Under anklage«, Bölls »Billard klokken halvt« og Kluges »Slaget« og film som Staudtes »Roser til anklageren«, »Kirmes« og »Byen uden mænd«.

Fodgængerer i Schells film er en ældre industrimagnat, Giese (spillet af Gustav Rudolf Sellner), som har mistet kørekortet efter en bilulykke, hvor hans ældste søn (som spilles af Schell) er blevet dræbt. Sønnen efterlader sig kone og lille søn, som bor hos Giese og hans kone i deres store palæ. Nogle emsige pressefolk er kommet på sporet af, at Giese under Krigen deltog i en såkaldt særkommando; han var medvirkende ved en masse på befolkningen i en græsk landsby. De slår sagen stort op i deres sensationsavis, dog uden egentlige beviser. Mens hjemses Giese af mere eller mindre håndgribelige spøgelse: dels erindringerne om massakren (i flashbacks, der både smager af Resnais og af »Pantelåneren«), dels den døde søns genfærd, der – ligesom Banquos ånd – ubelejligt dukker op ved selskabelige sammenkomster, dels en ungdomsven, en skuespiller, hvis fortid – i modsætning til Gieses – er pletfri: han gik i eksil i USA i Hitler-tiden. Det kommer efterhånden frem, at sønnen åbenbart havde fundet ud af noget om faderens fortid og under et opgør i bilen var de kørt galt. Til sidst må journalisterne opgive deres insinuationer, og Giese finder til slut ufortjent fred for sin plagsomme fortid og kan hellige sig samværet med barnebarnet.

Tematisk lægger filmen sig tæt op ad sine forudsætninger, især de nævnte Staudte-film, men har måske i nok så høj grad modtaget påvirkning fra Sartres store tysklandsdrama »Fangerne i Altona« og Vittorio de Sicas filmversion, hvori Schell spillede eks-nazisten, som isoleret

i et rum i det store familiepalæ har påtaget sig rollen som sin belastede kapitalist-families samvittighed. Både hos Sartre og hos Staudte er opgøret med fortidens synder fremstillet med overbevisende både satirisk og patetisk lidenskabelighed. I »Fodgængerer« har det fået et ikke videre vederhæftigt, lovligt smart tilsnit. Den synes skabt af lige dele Resnais og »Odessa kartoteket« (hvor Schell spillede industrifyrste med fortid som SS-bøddel). Filmen vil vistnok fortælle, at man kommer over fortiden ved at huske den, men den er fortalt i mon-dæne – indimellem helt Lelouch'ske – farvebilleder med udspekulerede fotografiske og klipningsmæssige finesser. For så vidt er filmen ganske velfungerende, men dens æstetiske stil ligner mest en camouflage for historiens gennemgående overfladiske karakter. Generationskonflikter, krigstraumer og samtidssatire blandes behændigt, men nogen tvingende kunstnerisk nødvendighed fornemmer man ikke bag det dystre drama. Opgøret med fortiden virker ikke som et magtpåliggende anliggende, men mest som et effektivt dramatisk сюжет for en ambitiøs instruktør. Det er Tysklands skyld og brøde i en sen ombæring. Schells alvorstunge gransken i fortidsknuderne, hans pædagogiske symbolik med fortidsfund, museumsbesøg og genfærd og hans raffinerede billedeeffekter virker ikke rigtig troværdige. Det hele skal være lidt for fint. Resultatet ligner den slags tyndbenede, pseudo-dybsindige film, man ofte, lidt uretfærdigt, kalder »litterære«. Mest vedkommende er filmen i de afsnit, hvor sensationspressens virksomhed udleveres; her er der en målrettet, kontant satire, som skaber lidt liv i den øvrige kunstlede kulegravning af fortiden.

Filmen er Schells anden film som instruktør. Han debuterede med »Erste Liebe«, 1969.

Peter Schepelern

Min kusine Angelica

Formålet med de mange fortælle-tekniske spidsfindigheder i Carlos Sauras »La prima Angelica« er tilsyneladende at henlede opmærksomheden på diverse særlige omstændigheder, der kan kaste nyt lys over borgerkrigsbegivenhedernes betydning for nutidsspaniere – for spansk mentalitet 30 år efter begivenhederne. Hvis formålet ikke kan siges at blive helt overbevisende opfyldt, så må man dog medgive, at fortælle-mådens raffinement kontrasterer ganske effektivt til pointens enkelhed – pointen får herved overrumplende styrke: alle nutidsspaniere er – indtil videre – borgerkrigens tabere. Levemåden blandt de spanske er kun overfladisk ændret, livssynet uændret. Selv de lidt tilfældigt anbragte hib til kirke, skole og familie, er effektfulde: almindeligheder, men måske dog ikke overflødige påmindelser.

Så er det i øvrigt også spidsfindighederne, der gør filmens kærlighedshistorie ejendommeligt og ejendommeligt smuk. Særlig virkningsfuldt er det, at Saura lader nogle af skuespillerne optræde i dobbeltroller. Da hovedpersonen Luis – glimrende spillet af José Luis Lopez Vázquez – besøger den by, i hvilken han som ung mand modtog sit livs stærkeste indtryk – borgerkrigen og den første kærlighed – er de mennesker, han træffer i sin tantes hus (hvor han også boede dengang) mærkeligt identiske med dem, han kendte dengang: tanten er som bedstemor var, kusine Angelica som tanten, Angelicas mand som Angelicas far og – vigtigst – Angelicas datter som Angelica.

Lighederne så at sige påtvinger Luis en intens genkaldelse af fortiden, og oplevelsen får karakter af skæbnebestemt hjem søgelse, fordi fortidsindtrykkene indvirker på nutidsindtrykkene i lige så høj grad som omvendt. Alt er forandret, intet er forandret. Dengang forsøgte Luis forgæves at flygte bort med Angelica; nu, da hun i sit ægteskab er så ulykkelig, som hun måtte blive, har han intet at sige til hende.

Albert Wiinblad

Pirosmani

Georgi Shengelaja, instruktøren af »Pirosmani« er søn af filminstruktøren Nikolaj Shengelaja, der var en af grundlæggerne af den grusinske film. Det forklarer bl. a. filmen »Pirosmani«s umiskendelige air af kunstnerisk miljø og tradition til trods for at filmen ikke ligner noget, man har set tidligere (det skulle da lige være rytmen i Mike Leighs »Bleak Moments« (Små glæder). I lange, rolige indstillinger, hyp-pigst i total eller halvt total og med personer grupperede en face eller i profil på en baggrund af store murflader i varme jordfarver eller landskaber med rolige linier, følger Shengelaja maleren Pirosmani (der spilles med et tilsyneladende maximum af indforståethed af filmens arkitekt, Varazi).

Stilen er naturligvis afledt af Pirosmanis egen stil, ligesom farverne er bestemt af maleriernes farver, men filmen er en fri bearbejdelse af Pirosmanis liv, og den når ved sin stringens og konsekvens netop ud over det blot og bart biografiske og et godt stykke ind i en klar og skarp beskrivelse af kunstens vilkår i et umåde-ligt materialistisk, hhv. akademisk miljø. Da Pirosmani dør og karetten henter ham påskemorgen, er det også en slags opstandelse, en højere retfærdighed, der sker fyldest, en anerkendelse hinsides materien.

(red.)

For mennesker med kendskab til kunstmaler-faget vil de populære film om berømte kunstneres liv og trængsler sædvanligvis være vederstyggelige. Den uægte fabel, forbundet med fremførelse af ægte kunstværker. Det journalistisk ba-

nale og løgnagtigt autentiske. Armodens og alkoholismens romantik. Man kender genren og gyser.

Den grusinske film om maleren Niko Pirosmanasjvili, som blev vist i fjernsynet, havde ingen lighed med den vestlige art af forlorne kunstner-film. Det var en ægte og sandfærdig beretning. Mærkelig stilfærdig og elskelig som Pirosmanasjvilis billeder. De er verdenskendte og vil vel også engang blive opdaget i Danmark.

I Grusiens hovedstad Tbilisi (tidligere Tiflis) kan man i de gamle kvarterer endnu finde små værtshuse, hvor Niko Pirosmanasjvili kom og solgte sine kunstværker for en skål mad eller en krukke vin. Nogle steder, hvor værten har ladet ham male direkte på væggen, er de originale malerier bevaret. I andre værtshuse er der nu kopier af billeder og skilte, som har fået deres plads på museerne. Meget er gået tabt. Nogle få af Pirosmanasjvilis malerier findes på Tretjakov-Galleriet i Moskva. En pragtfuld samling fylder flere sale i kunstmuseet i Tbilisi.

Pirosmanasjvilis livsværk er en vidunderlig grusinsk billedbog fra tiden før revolutionen. Monumentalt og intimt. Store landskaber med mennesker og dyr. Bryllupper, fester, drikkende grusinske adelsmænd, vinhøst, landlige værtshuse. Også det borgerlige Tiflis, portrætter af købmænd og deres fruer og tykke pyntede børn. Bybude, håndværkere, tiggere. Landsbylægen, som kommer ridende på sit æsel med paraply. Lirekassemanden. Bjørnetrækkeren. Køer og kameler og bjørne og hjorte og får, som han havde set. Og en løve og en giraf, som han aldrig havde set – giraffen er lyseblå med små prikker. Nature mortar – altid med mad – pølser, sjaslik på spid, fisk, øl og vin. Den fattige kunstner har malet de madvarer, han ikke kunne købe.

Han var en vandreende kunstner. Med sine farve-bøtter og pensler drog han fra sted til sted – fra værtshus til værtshus. Nogle kroejere fandt ud af, at det var billigere at lade Pirosmanasjvili male fresker på deres vægge end at betale en almindelig håndværker for at kalke. De fleste billeder har han malet på voks-dug og også på blik og træplader. Mange af de mesterværker, man ser på museet, var værtshus-skilte. Han havde selv opfundet en teknik, og hans farver har holdt sig forbausende friske.

Han var født i 1862 i en lille landsby – Mirtsaani – i vin-provinsen Kakhethien et halvt hundrede kilometer fra Tiflis. Forældrene, som var fattige bønder, døde, da han var lille. To søstre, som arbejdede i Tiflis, tog sig af ham. Da den ældste søster døde, tog den anden søster ham med tilbage til landsbyen, hvor han blev hyrdedreng. Senere tjente han i borgerhuse i Tiflis. Han fik ikke mulighed for at komme i skole, men lærte sig selv at læse og skrive.

Før han kunne læse, lavede han billeder. Han har ikke været påvirket af nogen og har aldrig fået undervisning. Forud-

sætningen har været folkekunsten – ikoner, skillingsstryk, almanak-billeder. Den akademiske kunst har han ikke kendt.

Helt originalt, helt i sin egen stil uden skole og teori malede han store kompositioner med mange figurer, det kakhetiske landskab med bjerge og vinmarker, okser og æsler og fåreflokke, arbejdende og festende mennesker. Vin-persere, som tramper i druerne med bare fødder. Kokke og tjenere, som steger sjaslik på spid og serverer for drikkende adelsmænd, der sidder til bords i det frie med pelshuer og dolke i bæltene. Dragere, tiggere, gadefejere, røvere. Enkelt og dristigt malet uden udpensling. Overlegent komponeret, sikkert i farven.

I hele sit liv var han fattig. Han arbejdede en tid ved jernbanen i Tiflis – ligesom Gorkij – men hans helbred var for svagt. Senere forsøgte han sammen med en malermester at drive en lille malerforretning, men det gik ikke. En kort tid havde han et lille mælke-udsalg i Tiflis, og det syntes at skulle gå, fordi alle folk i kvarteret holdt af Pirosmanasjvili og købte mælk hos ham. Forretningen gik over styr på grund af ulykkelig kærlighed.

Pirosmanasjvili havde i et teater i Tiflis set en fransk skuespillerinde, som hed Margarita. Han blev forelsket i hende og opsøgte hende og overrakte en buket roser, men da han var lurvet i tøjet, troede hun, han var en tigger og ville give ham penge. Så købte han alle de blomster, der kunne skaffes i Tiflis og lod dem bringe til Margaritas hotel. I en hel time bar tjenere buketter og blomster-kurve til hendes værelse. Og Pirosmanasjvili indfandt sig i fint nyt tøj og foredrog et digt: – *Du er det største gudsunder!* –

Og Margarita rejste fra Tiflis, og den ruinerede mælkehandler så hende aldrig mere. Det yndige billede, han har malet af hende, er et hovedværk på museet i Tbilisi og har gjort hende u dødelig: »Akt-ricen Margarita«.

En fransk maler, Le Dentre, siges at have opdaget Pirosmanasjvilis genialitet. Han skrev om ham i en fransk avis, og på samme tid begyndte de to brødre Sdanevitsj – den ene digter, den anden maler – at samle billeder af Pirosmanasjvili i Tiflis. Hans navn blev kendt blandt kunstnere, og da Det Grusinske Kunstnerforbund blev stiftet i Tiflis i 1916, formidledede maleren Lado Gudiasjvili, at Pirosmanasjvili blev indbudt.

Kun en enkelt gang mødtes den hjemløse kunstner med sine kolleger i Kunstnerforbundet. Han lyttede til deres tale og fandt ud af, at det ikke var kunsten og kammeratskabet, som lå dem mest på sinde. – *Brødre!* – sagde han. – *Hvad vi trænger til, er et sted midt i byen, hvor vi kan være sammen. Og vi skulle købe et stort bord og en stor samovar. Og vi skulle sætte os sammen ved bordet og drikke te, mange kopper te, og tale sammen om maleri og kunst – – Men alt det bryder I jer jo ikke om – I taler om andre ting – –*

Niko Pirosmansjvili viste sig aldrig mere i kunstnerens forening. Han undgik at møde kolleger, flygtede, når han så en kunstmaler. Der var skrevet om ham i en avis. Og der var trykt en karikatur af ham, som fornærmede ham dybt. Nogle søgte efter ham og ville hjælpe ham. Han holdt sig skjult, subsistensløs og forkommen.

Den femte maj 1918 blev han fundet døende i en kælder i Molokaner-gaden nr. 29. Hans grav kender man ikke. Tre år efter, da bolsjevikkerne tog magten i Tiflis, blev det vedtaget i by-sovjetten, at Molokaner-gaden skulle have navneforandring til Niko Pirosmansjvili-gaden.

Næsten alt, hvad der kunne opspores af Pirosmansjvilis billeder er nu i Tiflis kunstmuseum, og hvad der findes i private samlinger, er registreret og fotograferet. En del bøger om hans kunst er udkommet på flere sprog. I Paris var der for nogle år siden en officiel udstilling. Og det er omsider erkendt, at denne kunst ikke er et lokalt grusinsk anliggende, men hører til verdenskunsten.

Hans Scherfig

Sommerferie

Rouben Mamoulians »Summer Holiday« er nok en af de væsentligste blandt de mange musicals som genrens undernærede danskere længe har sukket efter. Var det derfor først og fremmest de opskruede forventninger, der gjorde filmen til lidt af en skuffelse, nu da TV omsider gjorde bod for en af mange synder i biografrepertoiret? Ikke udelukkende. Fjernsynets gengivelse spiller selvsagt også en negativ rolle, men jeg har tidligere set filmen på biografklæret og altså i rigtigt format (men ganske vist i en sort-hvid kopi), og også da var filmen lidt af en skuffelse. Intelligent lavet, som man med rimelighed kan vente det, når instruktøren er Rouben Mamoulian, men slet ikke det mesterværk, som filmen er blevet til i Tom Milnes begejstret engagerede beskrivelse i Cinema One-monografien »Mamoulian«. På den anden side langt bedre end f. eks. Andrew Sarris har ladet ane, når han i »The American Cinema« først placerer Mamoulian under kapiteloverskriften »Less Than Meet the Eye« og derefter fortsætter med at skrive, at efter »The Gay Desperado« (fra 1936) har Mamoulian ikke præsteret noget nævneværdigt. Arrogant hæver Sarris, at »the rest is mediocrity«.

Middelmådig er filmen langt fra at være. Med sin som oftest smukt afbalancerede nostalgiske skildring af livet i en amerikansk lilleby i dette århundredes begyndelse (hist og her er filmen dog nær det utåleligt nuttede) minder »Summer Holiday« umiddelbart om Minnellis »Meet Me in St. Louis«, men Mamoulian lægger større vægt på tidsbillede og miljø end Minnelli, og filmens bedste scener rummer en smuk og stor forelækkelse i det amerikanske miljø, som Ma-

moulian aldrig har kendt selv (han kom først til USA i midten af tyverne). Mamoulian og hans manuskriptforfattere har fint bevaret både forelskelsen og satiren fra Eugene O'Neills »Ah, Wilderness« fra 1933 (første gang filmatiseret af Clarence Brown i 1935), det delvis selv-biografiske skuespil, som »Summer Holiday« er baseret på.

Men »Summer Holiday« prætenderer at være en musical (egentlig er dens form nærmest syngespillet), og skønt Mamoulian har forsøgt at lave, hvad han har kaldt »rhythmically integrated musicals«, altså at bruge musik, sang og dans som en del af fortællestrukturen og ikke blot som »dekoration«, så turde det netop være i dette, at filmen svigter. Hvor Mamoulians opfindsomhed og europæiske musikere i 1932 (og i øvrigt stadig) gjorde »Love Me Tonight« til en medrivende operette-film, der kommer han til kort overfor Harry Warrens rytmisk set langt mere frigjorte, og væsensforskellige, musik. Richard Rodgers-musikken i »Love Me Tonight« harmonerede bedre med Mamoulians filmrytme end Harry Warrens gør det. Måske er det at sætte snævre grænser for, hvad en musical er, men for mig er den en så udpræget amerikansk genre med et så specifikt tilhørsforhold til amerikansk populærmusik, der er langt stærkere forbundet med afroamerikansk musik end med europæisk musik, at Mamoulians metronom-inspirerede iscenesættelse virker som et pedantisk kunstgreb mere end som organisk samvær.

Filmens falder derfor fra hinanden dels i en serie følsomme komedieskildringer af generationsmodsatninger (med en fremragende Walter Huston overfor en kun acceptabel Mickey Rooney), dels i nogle musical-sekvenser, hvor Harry Warrens musik (der i øvrigt ikke er det bedste, han har skrevet) kommer i vejen for Mamoulian. Eller omvendt. Dog er »The Stanley Steamer« (inspireret af »The Trolley Song« fra »Meet Me in St. Louis«) et ganske vellykket nummer, hvor filmen får noget af det musikalske løft, den ellers mangler.

Per Calum

En tyvs erindringer

Ottokar Runzes film om »Der Lord von Barmbeck« er baseret på autentisk materiale, nærmere betegnet de erindringer, som indbrudstyven Julius Adolf Petersen skrev under et fængselsophold og som fornylig er blevet genfundet i Hamburgs statsarkiver.

Petersen var født i 1882 i Hamburg og begyndte at stjæle som 13-årig. Efterhånden svang han sig op til en ubestridelig førsteplads blandt byens indbrudstyre, med speciale i pengeskabe. Han nød folkelig yndest og prøvede angiveligt at leve op til Robin Hood-rollen ved at stjæle fra de rige og give til de fattige, som der var mange af i datidens Hamburg. Han blev

arresteret i 1921 og sad i fængsel til 1932. Da han i 1933 efter nye indbrud atter blev arresteret, begik han selvmord.

Filmens begynder med selvmordet. Der Lord von Barmbeck har hængt sig i cellen. Mestertyvens karriere er slut, og fra dette punkt oplulles hans liv, retrospektivt, som en selvbiografisk fortælling med underlagt jeg-fortæller. Opvæksten og opdragelsen fremstilles – sådan som traditionen foreskriver det – som ansvarlige for hans senere kriminalitet. Når både skolelæreren og faderen giver ham klø, er der ikke andet for end at stikke af og forsøge at klare sig på egen hånd ved at stjæle mælkeflasker (ligesom Truffauts unge flygtning) og søge ly hos andre forfulgte i Hamburgs underverden. Petersen bliver voksen (og spilles derefter af den ypperlige Martin Lüttge), og på et tidspunkt synes vejen til de eftertragtede højere klasser at ligge ham åben. Han arbejder da på et nordjysk gods, godsejerens datter forelsker sig i ham og sammen flygter de til Nordtyskland. Her kunne det hele have vendt sig til lutter idyl og en perfekt borgerlig løbebane, som er hans virkelige ambition, men på grund af tilfældigheder bliver det tværtimod årsagen til hans egentlige entré i den kriminelle verden. I disse scener (som rummer mindelser om Widerbergs »Elvira Madigan«, der jo også handler om en mesalliance og et par på flugt for de borgerlige samfundskonventioner) fremstår Petersen klart som proletaren, som stræber opad i classesamfundet og som – da det mislykkes ad legal vej – må benytte kriminaliteten som middel til at avancere socialt. Filmen eksemplificerer ironisk hvor velegnet – ja næsten uundværlig – kriminalitet er til dette formål.

Petersen bliver en »borgerlig« forbryder, en gentlemantyp i selskabstøj. Men klasse-strugleren har det ikke så let. Et centralt tema i filmen er forræderiet kontra loyaliteten. En forsmået elskerinde fra Petersens egen klasse forråder ham, men ellers demonstreres det, at der er større loyalitet i den kriminelle underverden end i de højere borgerlige kredse, som Petersen søger optagelse i. I håb om derved selv at avancere socialt stiller han sig til rådighed for borgerskabet og udfører ligefrem indbrud på bestilling (fjernelse af et prækært testamente), hvilket skal sikre en af bourgeoisiets uadælelige herrer adgang til endnu højere sociale lag. Men borgerskabets loyalitet over for den stræbsomme og tjenstvillige parvenu er naturligvis ikke meget værd, da det kommer til stykket. Tilsvarende lades Petersen i stikken af myndighederne, som har lovet ham snarlig løsladelse hvis han tilstår, men som derpå svigter aftalen og giver ham mange års fængsel.

Filmens fremtræder som en fin periodefilm, som i emne og stil lægger sig temmelig tæt op ad Fassbinders »Effi Briest«, Louis Malles »Le Voleur«, Resnais' »Stavisky« og Staudtes »Der Untertan«. Dens beherskede tidsbillede, stilfærdige og unsensationalistiske fortælleform og di-

skrete suspense-virkninger er effektive. Filmen skæmmes kun af et noget heterogent stilmiddel à la Brecht: de lejlighedsvis indklippede indstillinger af hovedpersonen, som – åbenbart et sted hinsides fortællingen – med fremmedgørende effekt reciterer sentenser og moraler til sit livs eventyr. Det giver filmen et anstrengt – og overflødigt – didaktisk og pædagogiserende præg.

»Der Lord von Barmbeck« er Ottokar Runzes anden film. Han er født i 1924, har været teaterleder, instrueret teater og TV. Hans første spillefilm, »Viola und Sebastian«, 1971, var en parafrase over Shakespeares »Helligtrekongersaften«. Hans tredje film, »In Namen des Volkes«, 1974, er lavet i samarbejde med og handler om livsfanger i et tysk fængsel.

Peter Schepelern

Usher banden

Budd Boettichers western fra 1957 med manuskript af Burt Kennedy er en solid og rimeligt underholdende film, selv om dens handling er traditionel på grænsen til det upersonlige. Tapre Randolph Scott og lidt mindre tapre Maureen O'Sullivan kidnappes af banditter, fordi hendes far er rig og dermed et godt emne for pengeafpresning, men til sidst skyder Scott naturligvis skurkene, og man aner en fælles fremtid for helt og heltinde.

Filmen er ikke fri for at være lovligt snakkesalig, og der er langt mellem de kontant dramatiske scener. Til gengæld fortælles der klart og koncist, da den egentlige handling efter en temmelig træg optakt omsider kommer i gang. Skønt Scott i hovedrollen giver bange anelser, er filmen behageligt fri for overdreven heroisering eller patos, og først og fremmest samler interessen sig om Richard Boones overskurk, der er lige ved at være flerdimensional. Han er en berygtet bandit, men har aldrig selv dræbt et menneske – det lader han sine psykopatiske unge håndlangere om – og han er en intelligent mand, som i Boones fortræffelige spil får Randolph Scotts brave og fåmælte rancher til at tage sig dydsiret kedsommelig ud. Det var nu nok ikke instruktørens mening.

Fri for fraser er filmen uægtelig ikke, men den er nydeligt håndværk og heldigvis uden anden moraliseren end den, at the good guy vinder til sidst. Fortællerytmen er velovervejet med passende balance mellem monumentale totalbilleder og omhyggelige closeups, der ganske vist med deres gennearbejdede brug af lys/skygge, dybdeskarphe og frøperspektiver næsten er for forsirede til Burt Kennedys enkle og forudsigelige handling. Det er bestemt Boettichers film mere end Kennedys, og det mærkes ikke mindst i slutopgørene, som fortælles med stram dramatisk koncentration. Her forstummer omsider snakken, og her bliver filmen pludseligt for alvor spændende.

Ebbe Iversen

Premiererne

1. 1. 75 - 31. 3. 75/ved Claus Hesselberg

Anvendte forkortelser:

Adapt:	= Adaption	Komp:	= Komponist
Ark:	= Filmarkitekt	Kost:	= Kostumer
Arr:	= Musikarrangør	Medv:	= Medvirkende skuespillere
As-P:	= Associate Producer	P:	= Producere
Ass:	= Assistent	P-leder:	= Produktionsleder
Dekor:	= Scenedekorationer	Prem:	= Dansk premiere
Dir:	= Dirigent	P-selskab:	= Produktionselskab
Dist:	= Udlejer i oprindelsesland	P-sup:	= Produktions-supervisor
Ex-P:	= Executive Producer	P-tegn:	= Produktionstegner (design)
Foto:	= Cheffotograf	Rekv:	= Rekvistør
Instr:	= Instruktør	Sp-E:	= Specielle effekter
Kamera:	= Kameraoperatør	Udl:	= Dansk udlejning

ALICE I BYERNE

Alice in den Ståden. Vesttyskland 1973. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Filmverlag der Autoren. **Instr:** Wim Wenders. **Manus:** Wim Wenders, Veit von Fürstenberg. **Foto:** Robert Müller. **Tone:** Martin Müller. **Medv:** Rüdiger Vogeler, Rita Rottländer, Elisabeth Kreuzer, Edda Köchl, Didi Petrikat, Ernest Boehm, Hans Hirschmüller. **Længde:** 110 min. **Prem:** 26.6.75 TV. Anm. Kos. 127.

AMERIKANSKE SOLDAT, DEN

Der amerikanische Soldat. Vesttyskland 1970. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Antiteater. **Instr:** Rainer Werner Fassbinder. **Instr-ass:** Kurt Raab. **Manus:** Rainer Werner Fassbinder. **Foto:** Dietrich Lohmann. **Klip:** Thea Eymész. **P-tegn:** Kurt Raab, Rainer Werner Fassbinder. **Musik:** Peter Raben. **Sang:** »So Much Tenderness« af Rainer Werner Fassbinder og Peer Raben. **Solist:** Günther Kaufmann. **Medv:** Karl Scheydt (Ricky), Elga Sorbas (Rosa), Jan George (Jan), Margarethe von Trotta (Stuepige), Hark Bohm (Doc), Ingrid Caven (Sangerinde), Eva Ingeborg Scholz (Rickys mor), Kurt Raab (Rickys bror), Marius Aicher (Politimand), Gustl Datz (Politinspektør), Marquard Bohm (Privatdetektiv), Rainer Werner Fassbinder (Franz), Katrin Schaake (Magdalena Fuller), Ulli Lommel (Sigøjner), Irm Hermann. **Længde:** 80 min. 2177 m. **Censur:** Ingen. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 30.5.75 Delta Bio. Optagelsen startet august 1970 i München. Anm. Kos. 128.

BESAT AF EROTIK

The Private Afternoons of Pamela Mann. USA 1975. **P-selskab:** Hudson Valley Productions. **Instr:** Henry Paris (= Radley Metzger). **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Barbara Bourbon, Marc Stevens, Georgina Spelvin, Eric Edwards, Kevin Andre, Naomi Jason, Darby Lloyd Rains, Jamey Gillis, Sonny Landham, John Ashton, Lola La Garce, Alan Marlow. **Længde:** 88 min. **Udl:** Dansk-Svensk. **Censur:** Fb.u.16. **Prem:** 30.5.75 Metropol. Pornofilm.

BESAT AF SEX

Ny titel for »Nøgen kom en fremmed«. Se denne.

BOBBYS KRIG

Bobbys Krig. Norge 1973. **Dist:** Kommunernes Filmcentral a/s. **P-selskab:** Norsk Film a/s. **P:** Harald Ohrvik. **Ass:** Elisabeth Stribolt. **P-leder:** Hans Lindgren. **I-leder:** Alan Ousby. **Instr:** Arnljot Berg. **Script:** Unni Sterner. **Manus:** Arnljot Berg. **Foto:** Knut Gløersen, Rolv Håan. **Ass:** Erik Magnussen. **Stills:** Ivar Greftegreff. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Bente Kaas. **Ark:** Birger Andersen, Einar T. Hansen. **Dekor:** Sven Wickman. **Kost:** Grete Wang, Nurven Bredangen. **Makeup:** Nurven Bredangen. **Rekv:** Lasse Sæther. **Musik:** Egil Monn-Iversen. **Sang:** »Elsas Dans« af Rolf Daleng. **Saxofonsolo:** Bjarne Nerem. **Tone:** Gunnar Svendsrud, Erling Jørgensen, Bjørn Hansen. **Lys:** Bjarne Kjos, Arne Olsen. **Medv:** Roy Bjørnstad (Robert Lund), Erik Anderson (Bobby Lund), Morten Andresen (Hjemmefrontsmand), Eilif Armand (Tusse-

ladden), Urda Arneberg (Servitrice), Carsten Byhring (Hirdmand), Geir Børresen (Lærer), Bente Børsom (Fru Lund), Frimann Falck Clausen (Hotelvært), Detlev Eckstein (Werner), Maryon Eilertsen (Stuepige), Eva von Hanno (Elsa), Per Theodor Haugen (Lund), Bjørn Jensen (Tysker), Eyolf Kløvig (Politimand), Arne Lie (Frederik), Aril Martinsen (Politimand), Katja Medbøe (Frk. Simonsen), Ole Jørgen Nilsen (Klaus), Reidun Nortvedt (Roth), Sverre Anker Ousdal (Guitarist), Rolf Sand (Bonde), Dag Sandvik (Hirdmand på café), Kjell Stormoen (Lysmand), Anne-Lise Tangsted (Mor Godhjerta), Per Tofte (Impressario), Inger Lise Westby (Fr. Reiersen), Arne Aas (Direktøren). **Længde:** 90 min. **Prem:** 5.6.75 TV. Anm. Kos. 127.

BOKSEREN FRA SHANGHAI

Man of Iron. Hong Kong 1973. **P-selskab:** Run Run Shaw. **Instr:** Chang Cheh, Pao Hsueh-Li. **Manus:** I. Kuang, Chang Cheh. **Foto:** Juan Ting-Pang. **Farve:** Eastmancolor (?). **Klip:** Kuo Ting-Hung. **Medv:** Chen Kuan-Tai, Ching Li, Wang Chung. **Længde:** 92 min. **Udl:** Oceanus. **Censur:** Ingen. **Prem:** 12.5.75 Kinopalæet. Karatefilm.

CALIFORNIA SPLIT

California Split. USA 1974. **Dist:** Fox. **P-selskab:** Bright-Persky/Reno Associates. **P:** Robert Altman, Joseph Walsh. **Ex-P:** Aaron Spelling, Leonard Goldberg. **As-P:** Robert Eggenweiler. **P-leder:** Tommy Thompson. **Instr:** Robert Altman. **Instr-ass:** Tommy Thompson, Alan Rudolph. **Manus:** Joseph Walsh. **Foto:** Paul Lohmann. **Farver:** Metrocolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Lou Lombardo. **P-tegn:** Leon Ericksen. **Dekor:** Sam Jones. **Sang:** Phyllis Shotwell. **Tone:** Jim Webb, Chris McLaughlin, George Wyckoff, Richard Fortman. **Medv:** Elliott Gould (Charlie Waters), George Segal (Bill Denny), Ann Prentiss (Barbara Miller), Gwen Welles (Susan Peters), Edward Walsh (Lew), Joseph Walsh (Sparkie), Bert Remsen (»Helen Brown«), Barbara London (Dame i bus), Barbara Ruck (Barpige i Reno), Jay Fletcher (Røver), Jeff Goldblum (Lloyd Harris), Barbara Colby (Receptionist), Vince Palmieri (1. bartender), Alyce Passman (Go-go-pige), Joanne Strauss (Mor), Jack Riley (2. bartender), Sierra Bandit (Kvinde ved bar), John Considine (Mand ved bar), Eugene Troobnick (Harvey), Richard Kennedy (Brugt-vognssælger), John Winston (Tenor), Bill Duffy (Kenney), Mike Greene (Reno-dealer), Tom Signorelli (Nugie), Sharon Compton (Nugies kone), Arnold Herzstein, Marc Cavell, Alvin Weissman, Mickey Fox, Carolyn Lohmann (Poker-spillere i California-Club), »Amarillo Slim« Preston, Winston Lee, Harry Drackett, Thomas Hal Phillips, Ted Say, A. J. Hood (Poker-spillere i Reno). **Længde:** 109 min. 2975 m. **Udl:** Columbia-Fox. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Prem:** 27.6.75 ABCinema. Indspilningen startet 14. januar 1974. Anm. Kos. 126.

CARAMBOLA GI'R DEN EN SKALLE

Carambola. Italien 1974. **Dist:** Alpherat. **P-selskab:** Aetos Produzione Cinematografiche. B.R.C. **P:**