

Kosmorama



132
filmtidsskrift
22. årg. vinter 76
Kr. 16.00

Ivo Caprino
Alain Resnais
Jean Cocteau
John Ford
Peter Ringgaard
- samt masser
af filmanmeldelser

Kosmorama-essay
filmcensuren
i Danmark

Kosmorama

132 - 22. årg. - vinter 76



Samtale med
Alain Resnais /318

Close Up

Debutanten Peter Ringgaard beretter om »Nyt legetøj«
Ib Lindberg

Samtale med Alain Resnais
Jens Bruun Christensen

Digteren og billedmaskinen
Albert Wiinblad

Fordiana
Niels Jensen

Kosmorama Essay: Filmcensuren i Danmark
Kim Minke

Bøger

Filmene

Strømer (Ib Monty, 348), Blind Makker (Ul Jørgensen, 350), Silent Movie (Poul Malmkjær, 351), Aguirre, den gale erobreren (Peter Schepelern, 352), Duel i Missouri (Jørgen Oldenburg, 353), Strisseren og dræberen (Michael Blædel, 353), Bugsy Malone (Poul Malmkjær, 354), Seksløberen der blev tavs (Michael Blædel, 355), Belgiske filmdage (Peter Hirsch, 356)

Kort sagt

Set i TV

Galopskrædderen (Ul Jørgensen, 361), Hvor er farmand? (Leif Panduro, 361), Wolz (Peter Schepelern, 362), Skriget (Albert Wiinblad, 362), Kuppet i Catamount (Peter Schepelern, 363)

Premiererne

Kosmoramas Film-Guide

Forsiden: En scene fra »Nyt legetøj«.
Bagsiden: En scene fra »Strandet«.

Ansvarshavende redaktør: Per Calum.

I redaktionen: Ib Lindberg, Poul Malmkjær, Peter Schepelern.

Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.

»Kosmorama« udkommer med 4 numre årligt. Abonnement kr. 55,00. Einzelnumre kr. 16,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30 eller på giro 4 67 38.

312

314

318

324

326

339

347

348

357

361

363

374



Debutanten
Peter Ringgaard /314



Fordiana /326



Denne gang

Biografsæsonen, der traditionelt begynder i september, har allerede budt på den første instruktør-debut, nemlig Anders Refns velfortalte og meget sikre »Strømer« (se anm. side 348), der da også er blevet anerkendt som de senere års mest vellykkede danske film. En anden debutant er Peter Ringgaard, hvis film »Nyt legetøj« vakte opmærksomhed allerede før optagelserne var begyndt. Fordi Anna Karina få dage før start sagde fra. Om dette og meget andet fortæller Peter Ringgaard i en samtale med Ib Lindberg (side 314). Og, apropos danske emner, så bringer vi i dette nummer et fyldigt dokumenteret Kosmorama-essay om filmcensuren i Danmark, et emne som Kim Minke har forsket ihærdigt i. Det kan De læse om på side 339.

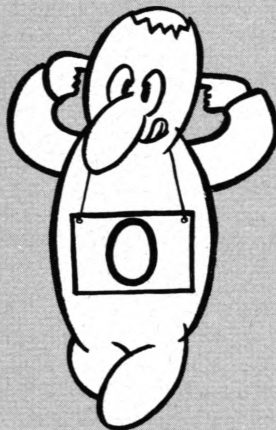
I det store udland har Jens Bruun Christensen mødt Alain Resnais, der netop er blevet færdig med sin første engelsk-sprogede film, »Providence«, med John Gielgud, Ellen Burstyn, Dirk Bogarde og David Warner i hovedrollerne. Interviewet findes på side 318.

»Fordiana« har Niels Jensen kaldt sin artikel om den amerikanske film-skaber, hvis film mere end nogen sinde tidligere optager filmhistorikere, filmmæstetiker og andre seriøse mennesker. Med udgangspunkt i fire nye bøger om John Ford skriver Niels Jensen om, hvad Andrew Sarris ram-mende har kaldt »the John Ford Movie Mystery«. Læs side 326.

Blandt filmpremiererne har TVs for-revisning af Jean Cocteaus nu 45 år gamle »En digters blod« (der ikke tid-ligere har været vist offentligt i Dan-mark) været lidt af en overset begi-venhed. Vi råder bod på miseren med Albert Wiinblads indforståede hyldest til den franske digter (side 324).

Blandt de øvrige film, som udlejere og biografer overser og som siden bringes frem af fjernsynet, har i øvrigt Carl Reiners farce »Hvor er far-mand?« vakt jubel som TV sjældent har oplevet det før. Også Leif Pan-duro var blandt de begejstrede seere. På side 361 kan De læse hvorfor.

Jeg mener bare ...



— her kommer jeg med et kulturelt fremskridt:
en sund revision af filmloven —
men se om de vil ha' det!

Errata

Trods omhyggelig korrekturlæsning blev det alligevel til et par mindre fejl i forrige nummer af Kosmorama (nr. 131), nemlig i billedteksten side 213 i forbindelse med anmeldelsen af »En skæv eftermiddag«. I stedet for Dustin Hoffman skulle der selvfølgelig stå Al Pacino. Også i billedteksten side 215 optræder en fejl, idet skue-spilleren skal være Jeff Bridges, ikke Beau. Ligeledes er der i billedteksten side 246 sket en fejl, idet en linie er faldet ud. Der skulle have stået »Peter Boyle og Gene Wilder i ...« i stedet for blot Gene Wilder. Også i billedteksten side 279 er der faldet en linie ud, idet der om Ted Post skulle stå, at han på billedet var sammen med Clint Eastwood.

Løvrigt: Finder De fejl eller mangler i nummerets Amerika-leksikon, så skriv til os, så vi kan bringe de nød-vendige rettelser eller tilføjelser.

Nyt abonnement

Så er det atter tid at tænke på at forny abonnementet på Kosmorama. Tids-skriftet bliver i den nys udkomne »In-ternational Film Guide 1977« rost af Peter Cowie (Cowie kalder bladet for »Denmark's principal film magazine«), og vi vil selvsagt bestræbe os på at leve op til prædikatet også i det nye år.

I den kommende årgang vil vi bl. a. bringe nyt om italiensk film, der her-hjemme oftest er mere oversat af filmudlejere end den italienske lire er ringeagtet af børsspekulanter. Fede-rico Fellini og Bernardo Bertolucci importeres, og et væld af ligegyldige knaldfilm, men mange film i den bedre ende af skalaen ser vi aldrig noget til. Selv så estimerede filmskabere som Francesco Rosi og Ermanno Olmi må blive ude i kulden. Og mange andre med dem.

Vi sysler også med at lave et nyt specialnummer, et leksikon over euro-pæisk film, der kan fungere som et supplement til Bjørn Rasmussens Fil-mens Hvem-Hvad-Hvor — på samme måde som det er tilfældet med Kos-moramas store Amerika-leksikon i nr. 131.

Prisen for Kosmorama, der længe har været nærmest uanstændigt lav, vil også i det nye år være lav, men helt undgå en prisforhøjelse kan vi ikke. Allerede i foråret 1976 steg bog-trykkerpriserne med knap 10 pct., så vi bliver desværre nødt til at forhøje abonnementsprisen, der for 1977 vil være kr. 60,00 (mod tidligere kr. 55,00), mens vi forhøjer løssalgssprisen til kr. 17,50 (mod tidligere kr. 16,00). Men Herregud, i dag kan man jo næppe købe en billigbog af (og i) ordentlig kvalitet for den smule penge, og ét nummer af Kosmorama nummer ofte ligeså meget læsestof som både to og tre bøger. Hvortil kommer, at Kosmo-rama på en helt anden måde bevarer sin værdi også efter den første læs-ning af artikler og anmeldelser. Ad åre bliver bladet et uvurderligt op-slagsværk.

Vi har lagt en giroblanket ind i dette nummer til brug for Deres ind-betaling for nyt abonnement. De kan hjælpe det somme tider hårdt trængte personale i ekspeditionen ved alle-rede nu at indsende pengene. Og så er De sikker på allerede fra første nummer at få bladet leveret på Deres adresse uden yderligere udgifter (vi betaler portoen), og De er sikret mod eventuelle prisstigninger midtvejs i året.

Close Up

Samtale med Ivo Caprino

Ser man bort fra en nekrolog over Jiri Trnka i februarnummeret 1970 er det nu 21 år siden, man sidst i Kosmorama kunne læse noget om dukkefilm. Og – stadigvæk medmindre jeg har overset noget i min granskning – det er nu første gang, at Danmarks ældste nulevende filmtidsskrift bringer en sammenhængende omtale af Ivo Caprino, den norske dukkefilm-kunstner, der ved siden af Trnka nok er den internationalt kendteste inden for denne specielle filmtype. En filmtype, der måske mere end nogen anden har direkte rødder tilbage i Georges Méliès' fantastiske tryllekunstner-univers, men som siden filmens yngste år har eksisteret uden megen bevågenhed fra filmkritikken, der har haft nok at gøre med at rubricere de »rigtige« film i genrer og tendenser og strømninger. Desuden har de fleste dukkefilm – af forståelige tekniske årsager – været korte, er blevet vist som *fortilm* (en opfindelse, der hovedsagelig tjener til at stimulere publikums utålmodighed og behov for toiletbesøg og varme popcorn), eller som *børnefilm* (hvilket holder alle voksne ikke-forældre på gysende afstand).

Anledningen til denne opsats er da også noget så sjældent som biograf-premierer på en dukkefilm af spillefilmslængde, Ivo Caprino's »Bjergkøbing Grand Prix« (Flåklypa Grand Prix). Caprino var selv i Danmark for at præsentere filmen sammen med sin datter Yvonne (med-animator) og sin chef-tekniker og konstruktør Bjarne Sandemose (søn af forfatteren Aksel S.). Net-

op denne præsentations- og reklame-tourné er noget Caprino lægger megen vægt på. Han betragter filmen som sit livsværk og har nægtet blot at sælge den til de mange internationale filmkøbmænd, der har budt på den. »Een ting er, at de gerne vil have filmen,« siger han, »en anden ting er, om publikum vil komme og se den. Det betragter vi også som vores opgave, og det er noget, der tager tid!«

Efter Sverige og Danmark kommer turen til England: »Vi ved, at folk i udlandet har andet at bestille end at se en norsk helaftens-dukkefilm. Det er omtrent det sidste, de gør. Dukkefilm, nåh ja, det er små morsomme ting, man ser i TV, men som ikke kan fastholde folk i længere tid. Det er vor opgave at få publikum til at forstå, at dette er noget anderledes.«

Oprindelsen til »Bjergkøbing Grand Prix« ligger i den norske humorist Kjell Aukrusts bøger og tegninger, der åbenbart hører lige så meget til Norges særegne, nationale kulturskat som f.eks. Storm P.'s gør det herhjemme. Herfra er så godt som alle filmens figurer hentet: Opfinder og cykelsmed Theodor Følgen og hans trofaste assistenter, pingvinen Sofus og pindsvinet Ludvig. De tre opfinder og bygger i fællesskab vidunder-racerbilen »Il Tempo Gigante« og kører den til slut til sejr i det formidable Grand Prix, der er filmens clou. Forberedelserne til filmen begyndte i 1970, de første optagelser i 1972. I 1975 var filmen premiereklar.

»Vi eksperimenterede i 1½ år med Aukrusts ting, der er skrevet udelukkende for voksne. Først og fremmest med at få figurerne frem. Vi tog episoder fra hans ting, som er meget korte, novellistiske, en tegning, en tekst. Så affotograferede vi disse ting, lavede en slags 20 minutters kollage over dem, som vi ville sende i TV. Men da vi var færdige, så vi pludseligt, at det hele ingenting var. Det var usammenhængende, billederne og dukkerne konkurrerede med hinanden. Man savnede en kontinuitet i det hele. Så vi lagde det til side og begyndte forfra. For *noget* godt var der alligevel i det.«

Som dukkefilm-skaber er Caprino især kendt for at betjene sig af en selvopfundne – og tophemmelig – metode til at optage kontinuerligt, i stedet for den stop-motion (enkelt-billed-animation), dukkefilmen almindeligvis er henvist til. Caprino er stadig overmåde diskret, når talen falder på dette område:

»Jo, vi har en sådan metode, og havde patent på den fra 1948 til 1958, men det blev for dyrt at have det løbende. »Karius og Baktus« og »Dyrene i Hakkebakkeskoven« er lavet på den måde. Så kom etbilled-teknikken i brug og sidenhen nye midler, bl. a. fotografiske. Vi har lært lidt hist, lidt her, har arbejdet alle disse metoder sammen til vort eget system. Og vi jonglerer hele tiden med forskellige metoder, alt efter hvilken

scene, vi nu skal lave. Kontinuerlig optagelse, stop motion, for-projektion, o. s. v., o. s. v., i ét sammensurium.«

Til gengæld er Caprino stolt af at røbe nogle af de tekniske finesser, der knytter sig til optagelsen af det store grand prix. Især nogle »subjektive« billeder fra racerbilens førersæde, af den slags, der giver imponerende »rutchebanesug« i maven i kurver og over bakker:

»For at få de små biler, der bruges under løbet (de er 30–40 cm lange) til at virke som rigtige, store biler måtte kameraet helt ned i niveau med forsædet, hvilket ikke er helt nemt med et 35 mm kamera. Men Bjarne (Sandemose)



Herover: Ivo Caprino. Næste side: En scene fra Caprinos dukkefilm. Nederst figuren Ludvig, den af Aukrusts oprindelige figurer, som Caprinos film har udviklet mest. Ludvig er en enkelt gang blevet brugt af Aukrust som naturværns-pindsvin. Efter filmens succes er figuren blevet meget populær og har bl. a. været anvendt i trafik-sikkerhedskampagner.

mose) ombyggede en Arriflex, så objektivet kom ned i den højde. Så måtte det hele bygges ind i en specialbygget vogn. Kameraet måtte jo sidde i gyro – ligesom et skibskompass, således, at når bilen kører over en bakke, forbliver kameraet vand- og lodret. I modsat fald forsvinder bilerne foran simpelthen og man filmer op i luften eller ned i jorden. Og bilen er lavet med 3 hjul så den går skævt gennem kurverne. Hvis den gik lige kunne man ikke få de billeder, der giver indtryk af svinget.«

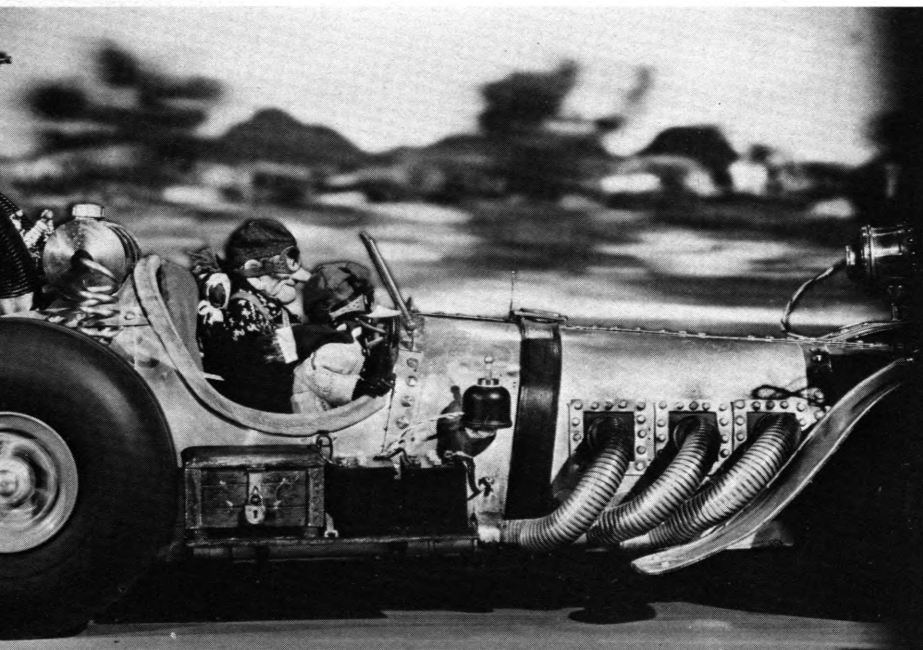
Et uundgåeligt spørgsmål angår Caprinos stil og hans forhold til Trnka: Jeg har kendt ham, truffet ham på filmfestivaler. Han kunne ingen fremmedsprog, måtte altid have tolk. Han var jo ligesom »kongen« inden for dukke-

film, han lavede nogle fabelagtige ting. Han havde et meget bestemt syn på, hvordan dukkefilm skal være, endelig ikke for naturalistiske. Han var ret skeptisk over for mine ting og havde næppe heller kunnet lide »Bjergkøbing Grand Prix«.

»Jeg arbejder i en stil, vi kalder 'Fantasiens naturalisme'. Vi går aldrig over 'stregen', som man kan gøre det i tegnefilm og som vi naturligvis også kunne gøre det: Gøre hvadsomhelst, lade folk springe over huse, o. s. v. Men det skal man være meget varsom med. For nok skal det være baseret på fantasi, men det skal ligge inden for sandsynlighedens grænse. Det er vigtigt for mig at

skuespiller, som vi genkendte og som distraherede opfattelsen. Det er en teori, som går igen i dukke- og marionetteatret: Vi fremstiller helt 'rene typer' uden distraherende momenter. Så selv om figurerne bevæger både mund og øjne, så er der ingen, der ikke inderst inde ved, at dette *ikke* er mennesker. Og jeg går heller ikke så vidt som til at lade munden bevæge sig helt naturalistisk, som i den engelske serie »Thunderbirds«, hvor ansigtsbevægelserne var helt minutøst naturalistiske, lavet ad elektronisk vej. Det virkede nærmest kvalmende på mig. Vore figurer er stadigvæk en karikatur.«

Peter Hirsch



få liv og sjæl i figurerne, alt det der udtrykkes i øjenspil, i mimik; der skal se ud til at foregå noget inde i hovedet på dem. Det er nemlig hemmeligheden, hvis man skal kunne holde ud at se mere end 20 minutters dukkefilm: at drage publikum ind i filmen, så de glemmer, at det er figurer der bevæges mekanisk. Det har andre dukkefilmskabere kritiseret mig for. De siger, jeg lige så godt kunne bruge mennesker.«

»Vi havde et TV-program i Norge, et politisk-satirisk indslag. Der var en figur, 'tele-vimsen', som snakkede med en skuespiller om dagens politiske problemer i Norge. Den var ganske livagtig, for så vidt helt naturalistisk i sine bevægelser, spillede klaver, o. s. v. Men havde vi sat en anden skuespiller til at sige præcis det samme, lade det samme interview med den anden skuespiller – så ville ingen have fundet det morsomt! Vi har pludselig opnået en ny dimension: Det der foregår er ikke virkelighed men det er realistisk alligevel. Det samme gælder for »Bjergkøbing Grand Prix«: Havde vi klædt skuespillerne ud som figurerne, havde vi aldrig fået en klar og eksakt Theodor Fælgen, aldrig en helt 'ren' Ludvig. Det var blevet en



Musik

Gammel og ny musical-musik

I forbindelse med premieren på »Hollywood, Hollywood« (That's Entertainment, Part 2) er det også blevet til en opsamlingsplade (MGM 23115 373) med en god del af de bedste numre fra antologien af gamle musical-klip. Endnu engang må man beundre den melodiske og rytmiske kvalitet som både de bedste af tidens populære komponister og sangerne besad, og selv om pladen næppe bringer væsentligt nyt for ihærdige samlere, så er der i hvert fald kuriositeter som Robert Taylor og June Knights »I've Got a Feelin' You're Foolin'« eller Ethel Waters' magtfulde udgave af »Takin' a Chance on Love« (af Vernon Duke s.m. Latouche & Fetter) fra »Cabin in the Sky« eller Jimmy Durantes vittigt-charmerende »Inka Dinka Doo« fra »Two Girls and a Sailor«. For nybegynderen, eller for den der blot ønsker at have enkelte numre som minde, er der gamle kendinge (der ikke er dårlige af den grund) som Astaire og Garland der synger »Easter Parade« (af Irving Berlin), eller Kelly og Garland sammen i titelnummeret fra »For Me and My Gal«. Og meget andet godt.

Mindre vellykket – uden billederne – er Paul Williams' musik til Alan Parkers »Bugsy Malone«. Kompositionerne er hverken så elegante eller essentielle som det bedste af populærmusikken fra årene op til ca. 1955, men med mindet om filmen på nethinden supplerer pladen fint.

P.C.

Peter Ringgaard er ikke branche-uddannet som sæsonens første danske debutant, Anders Refn. Efter et år på Kunstakademiets malerskole kom Ringgaard i 1969 ind på Den Danske Filmskoles instruktørlinie. Han gik ud fra skolen i 1971 og har siden lavet en del kortfilm (bl. a. »Drømmen og en dreng« og »Homofile«). For et par år siden fik han manuskriptstøtte til en spillefilm, »Indian Summer«, men manuskriptet blev ikke realiseret. I 1976 har Peter Ringgaard instrueret sin første spillefilm, »Nyt legetøj«, der er produceret af Anne Philipsen. Filmen høstede en del forhåndsopmærksomhed, fordi Anna Karina skulle spille hovedrollen i den. Hun meldte imidlertid forfald i sidste øjeblik, hvad der var meget tæt på at vælte produktionen. Jeg så filmen i begyndelsen af oktober i en to-en-halv time lang version, hvor der endnu manglede meget arbejde på lydsiden. I midten af november var filmen klippet ned til en time og 50 minutter, og Ringgaard var ved at mixe den færdige lyd. Ved denne lejlighed snakkede jeg med ham om filmen.

Debutanten Peter



Ringgaard beretter om »Nyt legetøj«

Ib Lindberg

»Nyt legetøj« er en intrikat historie om en ung overklassekvinde, Ulla (spillet af Ann-Mari Max Hansen), der en skønne dag forlader sin mand, Claus (Henning Jensen), og sit velbærgede miljø og stikker af med en ungdomsven, Allan (Jørn Faurschou). Allan er kommet i klemme i systemet, og han starter sit eget private oprør. Det bliver hurtigt rettet mod den lidt mystiske bagmandsskikkelse Ebbesen (Holger Juul Hansen), hvis politiske og økonomiske indflydelse er enorm. Ebbesen er gammel bekendt af Ullas familie, og det private element forstyrrer yderligere Ullas i forvejen svingende engagement i »sagen«. Først da hele affæren til sidst er blevet blodig alvor, vælger Ulla endelig at tage helhjertet parti.

»Nyt legetøj«, som nok skal blive behørigt anmeldt til sin tid, er en ret vanskeligt tilgængelig film, men i sin æstetik sætter den en helt ny standard for dansk film, i en fortættet, flydende billedrytme og i fantastisk udtryksfulde kompositioner og belysninger, som man skal til Bertolucci og Vittorio Storaro for at finde magen til. Et enkelt gennemsyn af filmen bringer i det hele taget flere minder om Bertolucci, som Peter Ringgaard da heller ikke undlader at fremhæve som sin yndlingsinstruktør.

– Han er min åndelige fader, for nu at sige det meget patetisk.

– Jamen, hvis nu filmens politiske indhold ikke trænger igennem hos publikum og kritikere, er du så ikke bange for at se »Nyt legetøj« afskrivet som en Bertolucci-pastiche?

– Det er ikke rigtig faldet mig ind, for jeg synes ikke, filmen er nogen Bertolucci-pastiche. Men der er helt klare linier til Bertolucci. Det indrømmer jeg blankt, og det er bevidst. De reminiscencer fra Bertolucci, som der er i filmen, er anbragt der med vilje. Det er ikke noget, jeg opfatter som mine egne, originale indfald.

Det er selvfølgelig mægtig vigtigt, at det politiske budskab kommer igennem, for hele filmen handler jo om politiske ting og sager, men det at skabe et bindeled mellem mennesker, der kommer fra forskellige sociale lag, det er mindst lige så vigtigt for mig som at lave en politisk handling. Filmene åbner jo mulighed for, at en kvinde der kommer fra et overklasse-miljø kan solidariser sig med mennesker fra et andet miljø. Det er ligesom det, der er vigtigt.

– Hvordan skal så filmens titel forstås? Refererer den ikke netop til Ulla?

– Jo, den refererer til, at hun netop qua sit miljø og qua sin opdragelse og qua sit ægteskab bruger verden og alt, hvad hun har omkring sig, som noget legetøj. Det gør hun også med Allan, selv om det til sidst bliver et ret barsk legetøj. Det er først til allersidst, da hun finder

ud af, at de handlinger hun har iværksat får så alvorlige konsekvenser, at hun finder en fundamental grobund for at kunne lave sit liv om. Det er i hvert fald filmens konklusion.

– Det forekommer mig, at de politiske manøvrer, der udspringer fra Ebbesen, og som ligesom danner baggrundsmønstret i filmen, er ret abstrakte. De er svære at få til at passe på danske forhold.

– Jeg synes også, at problemet med en film af denne karakter er, at man skal overføre den til danske forhold. Det er vanvittigt svært, og jeg mener heller ikke, det er nogen specielt dansk film. Danske film er mere en Panduro-tradition – og det er da udmærket – men det er en tradition, hvor man holder sig nede på jorden. Med de scener, der udspiller sig i logen og på Christiansborg, vil jeg ligesom vise, at Ebbesen er så stærk, at han kører både politichefen og ministeren, og det kan man måske nok kalde abstrakt. Det er måske ikke rigtigt, men så kan man kalde det en slags allegori, hvor man har nogle figurer, der måske ikke så meget er mennesker som symbol på magten.

– Det, jeg kalder abstraktioner, genfindes også i nogle af miljøerne, synes jeg. Du komponerer sine steder dine scener således, at man ikke rigtig får fat i omgivelserne og bliver lidt mystificeret. Det er, som om du nogle gange tilbageholder oplysninger om personernes baggrund og deres omgivelser.

– Det hænger nok sammen med, at der er nogle ting, der skal forklares i en film, som jeg synes er frygtelig omstændelige og besværlige at forklare. Deciderede informationer synes jeg er kedelige at have med at gøre. Den slags virker nogle gange ødelæggende på det, som jeg synes er spændende, nemlig det at skabe en fysisk vedkommende film, hvor der er indre spændinger både mellem personerne og i hændelsesforløbene. Altså må der nødvendigvis ryge nogle informationer undervejs, som muligvis kan være vigtige for forståelsen af historien. Men historien er ikke så vigtig for mig. Det er alt muligt andet, der er vigtigt. Historien er simpelthen kun en ramme om det, jeg gerne vil – om de spændinger, jeg vil skabe, og om de problemer, jeg gerne vil løse.

Hvis det stod til mig alene, ville jeg nok have sluppet endnu færre informationer ud. Jeg ville have ladet filmen hvile mere i sig selv og lade folk få det ud af den, som de nu engang kan få.

– Jeg skal prøve at udtrykke det på en anden måde. Mens du gik på Filmskolen, lavede du nogle fiktionsfilm, hvor der ligesom var et meget abstrakt forhold mellem hovedpersonerne og de miljøer, de befandt sig i. Efter Filmskolen lavede du nogle dokumentarfilm, der på en

ret klinisk facon dykkede ned i nogle helt koncise miljøer. Det forekommer mig, at du med »Nyt legetøj« har taget tråden op fra din filmskoletid og har skabt en film, hvor miljøerne antager en næsten abstrakt karakter, fordi filmen i så høj grad handler om nogle psykologiske rørelser i hovedpersonerne.

– Det synes jeg ikke er rigtigt. De film, jeg lavede på Filmskolen, og som jeg ikke er særlig vild med at referere til længere, var meget litterære, og de har en ret intellektuel indfaldsvinkel. Det var jeg utilfreds med dengang, og derfor var det vigtigt for mig, før jeg kunne gå i gang med en spillefilm, at jeg prøvede at dykke ned i nogle miljøer, hvor jeg kunne beholde begge ben på jorden uden hensyntagen til litterære prætentioner og intellektuelle ideer.

Det er måske nok rigtigt, at jeg i »Nyt legetøj« har taget tråden op fra filmskoletiden, men uden de mellem-liggende kortfilm havde jeg slet ikke kunnet lave filmen. Det er klart, at nogle ting i filmen kører på den litterære distance, som filmskolefilmene også gjorde, men jeg synes, at mange andre ting i filmen fungerer meget realistisk. Og jeg ville slet ikke have kunnet lave de ting på den måde, hvis jeg ikke havde lavet de kortfilm ind imellem.

– Er du ikke bange for, at det, at du tilbageholder så mange eksakte oplysninger, vil virke litterært på folk?

– Det har jeg slet ikke tænkt på. Jeg synes, at mange film – og også TV – er så helvedes fordukkende. Jeg synes godt, man kan forlange af folk, der går ind og ser en film af denne type, at de selv gør en kraftig indsats for at forstå og for ligesom selv at skabe med. Jeg synes, det er kedeligt at give publikum alle informationer. Jeg synes, det er ufilmsk at gøre det. Jeg synes, det er mere spændende bare at lægge antydninger på bordet. Og jeg synes ikke, det er litterært at gøre det på den måde.

– Nu har du haft en svensk fotograf, Petter Davidson, på filmen. Er det nogle bestemte tanker om filmens æstetik, der har bevæget dig til at tage netop ham?

– Ja, jeg burde måske ikke indrømme det, men mange af filmens scener er udsprunget af en bestemt visuel ide, og ikke så meget af den politiske handling i historien. Jeg havde på forhånd meget voldsomme krav til belysning og kompositioner og køreture og den slags ting, krav, som nogle danske fotografer sikkert også godt kunne have honoreret. Men jeg havde set »Joe Hill«, som Petter har fotograferet, og det var på den baggrund, at jeg kontaktede ham.

– Nu kunne man måske sige, at Widerbergs film er ret impressionistisk, hvor dine tidligere film snarere virker ekspressionistiske.

– Ja, det er rigtig nok. Petter er heller ikke type-casted i den forstand. Men han er en fabelagtig dygtig tekniker, og da jeg havde henvist til Storaro som en slags udgangspunkt for filmen her, og vi havde set »Medløberen« sammen, var vi også helt enige om, hvordan denne film skulle laves. Og han har da også været helt kongenial med de ideer, som jeg havde på forhånd.

– Jeg snakkede med dig på et tidspunkt i sommer under optagelserne, og da var du ret knust over alle de vanskeligheder, I havde at slås med.

– Ja, den primære grund til det var selvfølgelig, at Anna Karina, der skulle spille hovedrollen i filmen, sprang fra



Øverst Jørn Faurischou og Ann-Mari
Max Hansen, nederst Jens Okking og
Jørn Faurischou.



om lørdagen, som hun skulle begynde om mandagen. Hun filmede i Tyskland hos Fassbinder på det tidspunkt, og vi fik pludselig telegram om, at hun var røget ind i et nervesammenbrud. På det tidspunkt var vi to uger inde i optagelserne, og der blev selvfølgelig vild panik. Så vi måtte ligge brak en uge, mens vi prøvede at finde ud af, om vi overhovedet skulle fortsætte. Men så snakkede vi altså med Ann-Mari og fik løst nogle kontraktlige forpligtelser, som hun havde til anden side, og så fortsatte vi med hende. Og det har jeg bestemt været meget tilfreds med. Men det er klart, at det influerede på ens nattesøvn og ens arbejdsindsats i den periode.

Vi havde også andre produktionsmæssige problemer. Der var ikke penge nok, selv om det måske lyder højrovet at sige det. Og vi havde heller ikke tid nok. Vi havde to måneders optagelser, hvad der selvfølgelig er ganske meget efter danske forhold. Men jeg mener, at vi må nå frem til at få tre måneders optagelser, uanset hvilken type film man skal lave. Det er noget, man er gået meget over til i Sverige.

– Nu er »Nyt legetøj« jo også en stor og kompliceret produktion at debutere med. Dit første manuskript, »Indian Summer«, som jeg læste for nogle år siden, må vel egentlig have været nemmere at gå til.

– Ja, den havde sikkert ikke været så dårlig at starte med. Den var jo blevet noget mere i dokumentarstilen end »Nyt legetøj«. Men der skete det i sin tid, at manuskriptet simpelthen blev for stort, og på et vist tidspunkt trængte jeg til at komme væk fra det og beskæftige mig med noget andet. Så nu ligger det hjemme i skuffen. Men det er ikke glemt.

– Hvilken betydning har det for dig, at du er startet som maler i sin tid?

– Det tror jeg ikke er noget, man skal gå særlig meget op i. Jeg gik på Akademiet et år, og jeg fik selvfølgelig en visuel uddannelse der, som man ikke får magen til på Filmskolen. Men det blev ligesom for lidt bare at have sig selv som udfordring hele tiden, og så begyndte jeg at skrive manuskripter. Og så var det jo meget naturligt at kombinere de to ting og søge ind på Filmskolen.

– Nu er »Nyt legetøj« jo en fantastisk flot film at se på. Tidligere har du arbejdet ret meget i sort-hvid. Det er tydeligt at farverne ikke bare er en naturalistisk tilføjelse. Du må da have gjort dig en masse tanker om, hvordan du skulle bruge dem.

– Det er klart. Der er arbejdet meget bevidst med farverne i »Nyt legetøj«. Petter og jeg brugte to måneder på at diskutere hele filmen igennem og bestemme farvekarakteren i de enkelte scener, før vi startede.

– Har farverne en symbolsk funktion? Har du siddet og opereret efter Goethes Farvelære?

– Nej, overhovedet ikke. Jeg mener, at farver har en fantastisk stærk psykologisk virkning, og det er sådan, de er brugt. De har ingen symbolsk funktion. De er udelukkende psykologisk motiveret efter den effekt, de har på mig. Men der er arbejdet meget med dem. Der er masser af steder i filmen, hvor vi har malet på vinduer og huse og den slags steder for at få en bestemt farvetone i billedet.

– Du har planer om at filmatisere Anna Ladegaards roman »En kort episode i landets historie«. Den står vel noget mere solidt plantet på jorden end »Nyt legetøj«.

– Ja, det er fantastisk vigtigt for mig at komme i gang med den film nu. »Nyt legetøj« har været så kompleks en historie, at jeg trænger meget til at arbejde med noget, der er helt enkelt.

Samtale med Alain Resnais

Jens Bruun Christensen

»Silence, s'il vous plait! Ça roule. Providence, scène 497 première. Action«!

»Will you kindly get out of my mind, Molly? Will you please not colonize my last feeble efforts.« John Gielgud i rød pyjamas og tøfler rejser sig med besvær fra vinduet ud mod den visne gårdhave og trækker træet gardinet for, mens kameraet på sin vogn langsomt kører fra halvtotal til total. »Suicide! Surely in your case an act of vengeance on the living ... Cross out! ...« Gielgud fortsætter over mod sengen, hvor han forsøger at rette på lagnet, inden han falder omkuld.

Resnais har nu arbejdet 10 dage i studiet her i Rue Cyrano de Bergerac på Montmartre på sin ny film, »Providence«. Han er på tredjedagen i dette værelse og mangler kun få scener i at være helt færdig. Forud er gået tre måneders optagelser i Belgien, Frankrig og USA. En stor seng, masser af bøger og gamle ting i en gammel stil. »Vi er med denne scene mod slutningen af filmen«, forklarer Resnais mig stille, mens han drikker sin stadige kop the. »Det er morgen, Gielgud er træt og fuld og vil lukke daggryet ude«.

Vi er mange i studiet, vel en tyve stykker. Resnais' faste kameraoperatør, Philippe Brun, sidder nu igen klar på dollyen, hans ny fotograf, argentineren Ricardo Aronovich, måler lyset nok engang. Gielgud, der her konsekvent omtales som sir John, ligger i sengen med et glas vin i hånden. Han taler ikke til nogen, kigger stift lige frem for sig. »Hvis De ser op i loftet, mens De drikker i ca. 5 sek. og derefter kigger ned igen«, forklarer Resnais ham stille på engelsk med fransk accent. »Silence, s'il vous plait! Ça roule. Providence, scène 488 première. Action«!

Resnais' ny film, der ventes klar til premiere i december i år, fortæller historien om den 78-årige forfatter Clive Langham (John Gielgud), der mod slutningen af sit liv feberagtigt gør notater til en ny roman, som han ved vil blive hans sidste, da han lider af en uhelbredelig sygdom. I løbet af en nat fuld af feberagtige mareridt sætter Langham i sine notater sin familie under anklage i en navnløs, uidentificerbar by, der er en blanding af gammelt og nyt: sagførersønnen (Dirk Bogarde), dennes hustru og dennes elskerinde (Ellen Burstyn og Elaine Stritch) samt sønnen uden for ægteskab (David Warner). Men natten løber ud og med den mareridtene, og da Langham den næste morgen modtager sin familie, fremtræder den i et ganske andet lys.

Man genfinder flere af de typiske Resnais-temaer i historien: det stadigt tilbagevendende tema om den subjektive tid, temaet om vor snørklede hukommelse og temaet om den skabende proces, men for Resnais drejer det sig

først og fremmest om en skildring af den biologiske kamp mod opløsningen, om hjernens vrede oprør mod kroppen, som ikke længere vil rette sig efter de givne direktiver. »Det er egentligt meget enkelt som emne«, fortæller Resnais, »men man skal være opmærksom på, at der er tale om en komedie, omend en sort måske. Man vil ganske givet begynde at snakke om filmens alvorlige emne, altså døden, men filmen er søgt lavet på en let og fantasifuld måde, som folk forhåbentligt vil more sig over. Den skulle gerne illustrere min opfattelse af humoren som fortvivlelsens høflighed.«

»Providence« bliver Resnais' syvende film og hans første på engelsk. Efter spillefilmsdebut'en med »Hiroshima, min elskede« i 1959, udsendte Resnais op til 1968's »Jeg elsker dig, jeg elsker dig« én film hvert andet år (»I fjor i Marienbad«, »Muriel«, »Krigen er endt«), hvad der med hans langsomme arbejdsform betød fuld beskæftigelse. »Jeg elsker dig, jeg elsker dig« blev imidlertid ikke nogen økonomisk succes, hvad der kom til at betyde, at Resnais gik arbejdsløs i seks år. Frankrigs betydeligste filminstruktør siden Anden Verdenskrig måtte løbe spidsrod mellem producenter i Frankrig og USA: en skandale af dreyer'ske dimensioner! 1974 kom så »Stavisky« (se Kos. 125), der skammeligt endnu ikke har fundet vej til de danske biografer. Forbavsende nok forøvrigt: filmen må anses for at være Resnais' lettest tilgængelige.

Gennem hele sin karriere har Resnais repræsenteret en gåde i den moderne filmkunst. Her er det et generelt krav fra instruktørernes side, at de selv står som eksponenter for deres film. Omend meget ofte idealiseret og uden forbindelse med filmindustriens realiteter opfatter den moderne filminstruktør sig som skabende på lige fod med en maler eller en forfatter; og hvem kunne forestille sig et maleri af Picasso malet af nogen anden end Picasso eller en roman af Faulkner skrevet af andre end netop Faulkner? Ligeledes med filmen. En film instrueret af Godard (Antonioni, Bergman, Fellini ...) er en Godard-film. Instruktøren står selv for det eventuelle manuskript, og fra filmens start bærer præg af hans personlighed: han taler i første person.

I en sådan filmkunst repræsenterer Resnais en gåde. Samtlige af hans spillefilm er skrevet af fremmede manuskriptforfattere, alle stærkt markante skikkelser indenfor den ny franske roman, og Resnais erklærer til stadighed, at han blot videregiver andres tanker. En film instrueret af Resnais skulle altså ikke være en Resnais-film. Og dog hersker der enighed om, at Resnais' film bærer præg af netop hans personlighed, og han har ry for at være en af tidens væsentligste instruktører.



Ellen Burstyn og
Alain Resnais
under indspilningen
af »Providence«.

Manuskriptet til »Providence« er skrevet af den engelske dramatiker David Mercer, der huskes for »Morgan« og »Family Life«. Begge film var oprindeligt TV-stykker af Mercer. Ifølge denne var arbejdet på manuskriptet til »Providence« et samarbejde, og han fremhæver, at skønt Resnais rent faktisk ikke skriver noget selv, har han en særlig evne til at få manuskriptforfatteren til at skrive netop dét, som han, Resnais, nu engang vil have. Han foreslår aldrig direkte forandringer, men man ender alligevel altid med en løsning, som man ikke helt kan frigøre sig for, er den, som Resnais gerne ville have haft fra starten.

SOM EN SNEBOLD DER RULLER

Jens Bruun Christensen: Jeg har indtryk af, at den arbejdsproces, De gennemløber, når De skaber en film, er en proces i flere lag. De har en idé, så skriver De et manuskript i samarbejde med en manuskriptforfatter, så går De i gang med selve optagelserne, og til sidst klippes det hele sammen. Jeg vil godt starte med at stille Dem et par spørgsmål om, hvad man kunne betragte som den første fase, altså arbejdet på manuskriptstadiet. Her er, forstår jeg, tale om en meget lang arbejdsproces, som fører frem til en stærkt struktureret drejebog, hvori De forsøger at forudse alt, og hvor alle, teknikere som skuespillere, får helt præcise instruktioner.

Alain Resnais: Sådan burde det være, men i det praktiske er dette langt mindre præcist, end De fremstiller det, det hele er langt mere improviseret. Men der er en vigtig ting, som jeg godt vil sige: Jeg har på ingen måde indtryk af at arbejde anderledes end andre filminstruktører. Jeg er hverken mere præcis eller mere omhyggelig end en hvilken som helst af mine kolleger, tværtimod er jeg af natur så nonchalant, at jeg ofte er nødt til at skabe mig barrierer for at bekæmpe denne nonchalance. Men det er mit indtryk, at intet nogensinde er særlig præcist, hvad angår en filmoptagelse. Det ville være behageligt, hvis det var på den måde, men ingen har rigtig tid eller koncentration til at gøre tingene så omhyggeligt. Og det er måske heller ikke så dårlig en ting endda. Det, der sker i selve øjeblikket, er meget vigtigt. Det afgørende er, at man kan profitere af de skuespillere, man har, af de dekorationer, man har fået stillet op, af de teknikere, der arbejder med på stedet. Det gælder om, at få alle disse ting til at arbejde sammen og munde ud i den samme film. Jeg tror, at for at en film er interessant, må man have indtryk af, at den har lavet sig selv. Man laver en lille snebold og sætter den i gang ned ad bjerget, og når den

engang er nået ned til foden, skulle den gerne være blevet kæmpestor. Man må ikke forsøge at dirigere snebolderne til højre eller venstre, nej, den bør følge sin naturlige vej ned ad bjerget, og det er en vej, som man ikke kan forudse.

JBC: Udgangspunktet for snebolderne har altid været samarbejdet med en eller anden forfatter.

AR: Der er noget, der ligger før det. Det afgørende for mig er, at der fra starten står en producent bag projektet, og at denne producent har lyst til at lave en film, som knytter mig og den pågældende manuskriptforfatter sammen. Hvis der ikke fra starten er en interesseret producent, ja så er det hele dødfødt. For at en film skal eksistere, er den første betingelse den, at producenten er med, og at mødet mellem mig og forfatteren interesserer ham. Og så er det naturligvis så meget desto bedre, hvis det er producenten selv, der favoriserer dette møde. I så fald er man allerede ved begyndelsen af snebolderne, der har fine chancer for at blive større. Hvis jeg derimod blot finder ud af at lave en film sammen med en ven, som jeg sætter i gang med at skrive et manuskript, mens jeg selv ser mig om efter en producent, ja, så går det ikke. Efter et par uger mister manuskriptforfatteren modet, og de første ugers entusiasme smuldrer bort. Men hvis producenten er med og lover at finansiere alt det skrevne, ja så har man allerede en lille gruppe, der fungerer. Man må lige fra starten være flere om projektet.

JBC: Efter hvilke kriterier vælger De manuskriptforfatter? De har jo altid samarbejdet med romanforfattere fremfor med professionelle filmforfattere?

AR: Jeg skelner ikke på den måde. Hvad er det egentlig for noget, en professionel manuskriptforfatter? Det er altid én, der også skriver bøger, teaterstykker eller arbejder med journalistik. Men alt i alt synes jeg ikke, at jeg foretager noget valg. Det hele forekommer meget tilfældigt. Jeg kan godt lide at arbejde sammen med én, der laver sin første film, men det eneste kriterium, som for alvor tæller for mig, det er, at den pågældende manuskriptforfatter interesserer sig for 'skuespillet' (le spectacle), mere bestemt for teatret. Marguerite Duras (»Hiroshima, min elskede«), Jean Cayrol (»Muriel«) og Jacques Sternberg (»Jeg elsker dig, jeg elsker dig«) havde alle skrevet skuespil, og Jorge Semprun (»Krigen er endt«) var godt i gang med et. Kan De se, der er hele tiden denne forbindelse til teatret. Det er ikke som forfattere, at disse mennesker interesserer mig, det er som »skuespilfolk«. De behøver ikke nødvendigvis at komme fra teatret, om de kommer fra radioen eller fjernsynet, er mig komplet ligegyldigt, men de må på en eller anden måde have noget at gøre med, hvad jeg her kalder for »skuespillet«.

JBC: Og David Mercer?

AR: Her har det hele været meget nemt. Mine to producenter, Klaus Helwig og Yves Gasser, opsøgte mig en dag og spurgte mig, om jeg havde lyst til at lave en film for dem, og om jeg ville acceptere, at det blev David Mercer, som stod for manuskriptet. Og efter et møde med Mercer accepterede jeg så. Han interesserede mig meget, og han svarer ganske til den kategori af manuskriptforfattere, som jeg lige har omtalt, eftersom han først og fremmest er teater og TV-forfatter.

JBC: Har han skrevet sit manuskript på engelsk?

AR: Ja, det at Mercer var engelsk gav mig naturligvis visse betænkeligheder i starten, men da jeg havde læst ca. 20 sider af hans manuskript, besluttede jeg mig til at løbe linen ud og også optage filmen på engelsk. Tonen i dialogerne, hele filmens atmosfære syntes mig meget engelsk, og jeg følte, at jeg ville befinde mig meget dårligt, hvis jeg indspillede på fransk. Jeg er udmærket klar over det farlige for mig i at optage på et fremmed sprog, men på den anden side, er det et langt mere spændende eventyr nu, end det ville have været, hvis vi havde optaget på fransk. Så nu arbejder jeg altså med engelske skuespillere, hvad der slet ikke var forudsat fra starten. Det er faktisk temmeligt mærkeligt, og selv er jeg ganske forbavset.

JBC: Hvor længe tog arbejdet på manuskriptet?

AR: Som normalt, dvs. ni måneder. Generelt arbejder jeg fra ni til tolv måneder på mine manuskripter.

JBC: Jeg ville godt lidt ind på det rent praktiske samarbejde med manuskriptforfatterne. Kunne De give en beskrivelse af, hvordan De går frem?

AR: Det er såmænd meget enkelt, jeg tror, at jeg gør nøjagtigt det samme som alle andre instruktører. Man mødes, man taler om alt mellem himmel og jord, af og til endog om et emne, manuskriptforfatteren begynder at skrive nogle få sider, man læser dem sammen og diskuterer dem, han fortsætter, han skriver om, han løber tom, man fortvivler, man genvinder modet osv., osv. Men jeg tror, at det er det samme for alle. Jeg kan ikke se noget særligt i min arbejdsproces sammenholdt med andres.

JBC: Jeg er nu ikke slet så sikker på, at Deres metode ganske svarer til alle andres. Semprun har fornylig på et forfatterseminar i Stockholm sammenlignet forholdet mellem Dem og Deres manuskriptforfatter med forholdet mellem en psykoanalytiker og en patient. De lytter, og den pågældende manuskriptforfatter redegør for sine problemer og for sin forestillingsverden. Semprun mente, at dette var Deres gængse arbejdsmetode, og under alle omstændigheder var det den, der blev brugt på »Krigen er endt«.

AR: Ja, hvis det er sådan, er det i hvert fald fuldstændigt ufrivilligt. Under alle omstændigheder er der en tredje person, man må have med i billedet med det samme. Der er ikke tale om en relation mellem to, men om en relation mellem tre; det er en trekant, fordi der hele tiden er én, der sidder på den tomme stol, der tilhører publikum. Det er gerne instruktøren, der repræsenterer publikum i denne periode. Man må nemlig hele tiden spørge sig selv, om publikum nu også vil forstå denne replik, om det nu vil få øje på den og den bevægelse osv. Jeg er altså til stede, måske som en psykoanalytiker, men også som publikum, hvis advokat jeg så at sige er. Jeg repræsenterer to personer, og udover hvad der måtte være i manuskriptet af min egen personlige smag, er der også publikums imaginære smag.

JBC: Netop Deres arbejdsmetode hvad angår udarbejdelsen af manuskriptet har jo givet anledning til megen diskussion. Man har undret sig over, at De med nu seks forskellige forfatterpersonligheder har kunnet skabe så tematisk ens film.

AR: Ja, men jeg forstår faktisk ikke, hvorfor man undrer

sig over dette i forbindelse med mig mere end med andre. Jeg forstår ikke, hvorfor man ikke stiller det samme spørgsmål til de andre. Jeg har selv det indtryk, at jeg er nøjagtig ligesom alle andre instruktører, når blot man altså her undtager dem, der selv skriver deres manuskripter, en Godard, en René Clair eller en Sacha Guitry, altså de instruktører, som vi her i Frankrig betegner som 'auteur'er'. For dem er det en helt anden sag, men så længe man er 'metteur en scène' (iscenesætter), ja så er det overalt den samme metode. Tag f. eks. Hitchcock: Han har lavet over 50 film, der alle ligner hinanden meget, og hvor mange forskellige manuskriptforfattere har han brugt? 30?

JBC: Ja, men adskillige af Hitchcock's manuskriptforfattere har været mere eller mindre anonyme. Deres har derimod i samtlige tilfælde været meget markante forfatterpersonligheder, som så alligevel har barslet med manuskripter, som havde stærke lighedspunkter. Semprun udtalte efter arbejdet på »Krigen er endt«, at »hvis Resnais rent faktisk ikke skriver ét ord, ikke sætter ét komma, må man understrege, at der ikke findes et eneste komma i manuskriptet, som ikke er blevet sat uden en forudgående diskussion.« De tror ikke, at De, måske Dem selv ubevidst, i lige så høj grad som de andre franske 60'erinstruktører taler i første person, altså som en auteur?

AR: Jeg er ked af, at jeg måske ikke kan svare Dem fyldestgørende, men ... jeg tror, at jeg forsøger ikke at vide alt for meget om, hvordan det hele foregår, for overhovedet at være i stand til at lave noget. Måske er jeg alt for sensibel hvad angår menneskelige relationer, eller måske skyldes det min føromtalte dovenskab eller nonchalance, jeg ved ikke rigtig. Men hvis jeg under arbejdet på en film begynder at spørge mig selv, hvordan det hele foregår, hvis jeg begynder at stille mig selv spørgsmål vedrørende min personlighed og de andres, ja, så ville jeg være nødt til at stoppe lige med det samme. Jeg ville være som en søvngænger, som man lige havde vækket. Jeg forsøger tværtimod at sige til mig selv, at det, der betyder noget, det er filmen, det afgørende er, at man når frem til en film, og det på en hvilken som helst måde. Det ville være meget hæmmende, hvis man hele tiden måtte være på vagt over for, hvem der nu skabte hvad. Det afgørende er, at alle er medskabende på filmen i en vis retning, og det skal helst foregå ganske naturligt, som af sig selv. Hvis man tænker alt for meget over det, opnår man blot at blokere forløbet. Nej, jeg synes ikke, at det har så stor betydning, om det drejer sig om min personlighed eller om manuskriptforfatterens. Af og til kan jeg godt sige til mig selv, at det dog virkelig ville være lettere, hvis man skrev det hele selv, men jeg må nu sige, at jeg overhovedet ikke føler mig frustreret af den arbejdsmetode, som jeg nu engang bruger. Jeg føler endvidere ofte under optagelserne, at det er langt morsommere at betjene sig af en andens tekst, end det må være at betjene sig af sin egen. Man føler langt større trang til at forsvare det pågældende manuskript, hvis det er skrevet af en ven – og ens manuskriptforfatter bliver altid ens ven – og det giver energi. Noget af det, der hjælper mig under filmarbejdet, er faktisk, at jeg kan se frem til at vise det færdige resultat til min manuskriptforfatter. Det er noget, der på én gang er meget morsomt og meget overvældende, thi hvis resultatet ikke svarer til forventningerne, ville det være ganske forfærdeligt. Det er endnu ikke hændt mig, men det kan såmænd udmærket ske en dag. På et tidspunkt arbejdede jeg på et projekt, som hed »Les aventures

d'Harry Dickson«, et projekt, der byggede på en række kriminalnoveller af den belgiske forfatter Jan Ray. Det var praktisk taget umuligt at sætte denne film op, da den var meget dyr, men vi arbejdede på projektet i en fire-fem år. Så døde Jean Ray pludseligt, og fra det øjeblik var jeg helt klar over, at jeg ikke længere havde den mindste lyst til at lave filmen, netop fordi jeg nu ikke længere kunne vise ham resultatet. Det er noget, der er meget vigtigt for mig, har jeg gjort mig klart, og når jeg her i dag er begyndt klipningen af »Providence«, ja, så er det for at kunne vise det hele for David Mercer, det er det, der holder mig kørende lige nu.

JBC: Lad os snakke lidt om skuespillerne. Hvordan foretager De Deres valg? Efter hvilke kriterier?

AR: Det er altid temmelig vagt. Man forsøger at forestille sig en vis scene med en eller anden skuespiller, og så vælger man den, som man hører og ser bedst. Jeg kan godt lide skuespillere, som har en særlig måde at tale på, folk som f. eks. Louis Jouvet og Sacha Pitoëff. Jeg har altid haft en svaghed for skuespillere, som havde en særlig diktion, hvorimod skuespillere, der spiller naturligt, ikke interesserer mig ... Jeg forsøger altid at arbejde sådan, at de forskellige roller allerede er besat inden manuskriptet er færdigskrevet. Jeg finder det vigtigt, at manuskriptforfatteren ved, at den og den rolle skal spilles af den og den skuespiller, og jeg lader ham ofte overvære film med den pågældende skuespiller eller sender ham i teatret.

JBC: De har tidligere i en udpræget grad gjort brug af teaterskuespillere, der, i hvert fald p.t., ikke var kendte af et større filmpublikum. Jeg tænker på f. eks. Emmanuelle Riva til »Hiroshima, min elskede«, og på Delphine Seyrig til »I fjor i Marienbad«. Hvorfor netop teaterskuespillere?

AR: Teaterskuespillere er jo netop folk, der har en særlig diktion, en særlig personlig frasering, som man ikke finder hos så mange skuespillere, altså den erfaring i at få stemmen helt ned til den sidste række i teatret uden at miste stilen. Langt de fleste af de skuespillere, der kun arbejder med film, er for mig alt for tæt på det naturlige, og det er ikke, hvad jeg søger. Det er ikke noget, som jeg på nogen måde er imod, men jeg tror ikke, at der ville indfinde sig nogen egentlig kommunikation mellem en sådan type skuespiller og mig.

JBC: Men De har dog fra »Krigen er endt« og frem til nu arbejdet med deciderede filmstjerner. Jeg tænker på Yves Montand, Belmondo og nu Dirk Bogarde.

AR: Ja, men de har netop alle erfaring fra teatret. Da jeg valgte Montand til »Krigen er endt«, havde jeg netop set ham på teatret i Miller's »Heksejagt« og derfra havde han min totale tillid. Hvad angår Belmondo, ja så har han jo hele sin uddannelse fra teaterskolen her, og man kan sige, at man i »Stavisky« finder den Belmondo, som har spillet Molière og Musset, altså en klassisk Belmondo. Vi havde mange diskussioner om teatret, han og jeg, så med ham er der heller ikke tale om noget brud i en afstukken linie. Og Bogarde, ja han har jo spillet meget på teatret.

JBC: Er det Dem selv, der har stået for valget af skuespillere til »Providence«?

AR: Ja, det er det. Hele mit filmliv har jeg haft det held altid selv at kunne vælge mine skuespillere. Jeg har aldrig

været udsat for pression på dette område fra producent-side. Denne gang har man ganske vist foreslået mig at arbejde med Dirk Bogarde, men det var et meget nemt valg for mig. Jeg har villet arbejde sammen med Bogarde de sidste fjorten år. Jeg havde tænkt mig ham som Harry Dickson samt til en film om Markis de Sade.

JBC: Og Ellen Burstyn?

AR: Det er en skuespillerinde, som jeg holder meget af, og som jeg bemærkede i »Eksorcisten«. Det var især hendes stemme, som slog mig. Jeg havde lejlighed til at se

snakke sammen om filmen, vi ville foretage en fælles gennemlæsning, og så ville jeg tage skuespillerne med hen på de steder, hvor de forskellige personer formodes at have levet, men ikke nødvendigvis de steder, hvor man senere ville optage.

Skuespillerne skulle være iført deres senere kostumer, og måske ville jeg filme dem, jeg ville i hvert fald fotografere dem. Jeg ville få dem til at improvisere visse scener, som heller ikke nødvendigvis senere blev en del af den færdige film. Så ville jeg lade det hele gå i glemmebogen, og når man så to måneder senere tog fat, ville



hende på teatret, hvad der overbeviste mig om, at jeg ville bruge hende.

JBC: Hvad angår selve det praktiske arbejde med skuespillerne, har De planlagt alt på forhånd?

AR: Nej, det har jeg ikke, men ideelt set, hvis jeg kunne gøre lige som jeg ville, ja, så ville jeg planlægge noget mere på forhånd. Så ville jeg samle alle skuespillerne to måneder før de egentlige optagelser – det er meget vigtigt, at det ikke blot blev umiddelbart før – og så ville vi

man have en vis baggrund. Dette har jeg kunnet gøre fuldstændigt med »Muriel«. Jeg har forsøgt at gøre det samme på mine andre film, men her har jeg af forskellige praktiske grunde måttet stille mig tilfreds med, hvad man nok gør normalt, dvs. at møde skuespillerne og læse de

Herover: Dirk Bogarde og Alain Resnais. Til venstre, øverst: John Guiltud. Nederst: Ellen Burstyn.

forskellige roller samt *hele* teksten igennem med dem. For mig er det uhyre vigtigt, at alle skuespillere kender hele manuskriptet. Jeg tror ikke på, hvad skal vi sige, på spejder-film, på kollektive film, hvor alle er én stor familie, men jeg finder, at en skuespiller i en lille rolle pludselig kan have noget interessant at sige om f. eks. en stor scene mellem to andre skuespillere, hvad der kan give anledning til en ny samtale med manuskriptforfatteren, således at man måske vil ændre noget. Skuespillerne har for mig at se en meget skabende rolle under en film. Alt, hvad de siger, er interessant, og det er derfor, jeg mener, at man ikke må vente med at tage dem med på råd til selve optagelsesdagen. Da vil det være alt for sent, man har ikke den fornødne tid, man kan meget nemt tage fejl, og der vil være nok af problemer i forvejen. Men hvis man starter to måneder før, så vil man have den fornødne tid, og det er derfor, jeg altid giver skuespillerne deres tekster lang tid før selve optagelsesdagen. Så har de rig lejlighed til at finde ud af, om de nu også finder sig til rette i de pågældende scener. Hvis man i stedet skal til at rette midt under optagelserne, vil alle blive bragt i en nervøs stemning, således at eventuelle diskussioner ville blive sterile og ubehagelige.

JBC: Hvor meget arbejder De sammen med fotograf og kameramand for at opnå filmens visuelle stil?

AR: Jeg har gerne et godt forhold til mine operatører. Jeg har tidligere lavet en række 16 mm film – det ligger 15, 20 år tilbage – hvor jeg var min egen fotograf, og selvom jeg ikke kan løse alle fotografiske problemer, så kender jeg problemerne. Jeg beder således aldrig en fotograf om noget umuligt, og når han svarer mig, er jeg i stand til at forstå, hvad det er, han taler om, hvad der er af afgørende betydning for en instruktør ... Men hvad angår fotograf og kameramand gælder det samme, som jeg lige har skitseret om skuespillerne. Havde man penge nok, skulle man optage to måneder før med de rigtige skuespillere og under de rigtige forhold, hvor man skulle prøve de forskellige filtre, forskelligt lys, forskellige filmtyper. Men det måtte være under de helt rigtige omstændigheder. Så skulle man roligt betragte resultatet og så gennemdiskutere det hele. Det gør man naturligvis også nu, men så er man altid allerede i gang med selve optagelserne.

JBC: De har allerede været lidt inde på filmens lydside, da De fortalte om Deres interesse for skuespillere med en særlig frasering. Hvornår kommer musikken til, hvilken betydning tillægger De den, og hvordan foregår samarbejdet med komponisten?

AR: Musikken er meget vigtig for mig, fordi den kompletter meningen med historien. Den tillader ofte, at man kan undgå en mængde forklaringer via dialogen, og så etablerer den, hvad der er det vigtigste, den følelsesmæssige kontakt med publikum. Hvis man strøg musikken i mine film, ville de ganske givet miste 50 procent af deres tilskuere. Musikken klargør meningen med mine film. Endvidere har den den rolle at strukturere filmen, den accenturerer filmens montage, dens form. Alt sammen meget, meget vigtigt ... Musikken kommer altid til på et sent tidspunkt, efter optagelserne. Kun på »Stavisky« kendte jeg komponisten på forhånd, og her optog jeg flere scener, hvor jeg forestillede mig filmens musik. Men normalt sker mit definitive valg af komponist først under de første fjorten dages arbejde med montagen. Jeg må se filmen i en første klipning for helt at kunne bestemme mig. Derefter tilbringer jeg så 2-3 dage i monterummet

sammen med komponisten, hvor jeg forsøger at forklare ham, hvordan jeg føler filmen, hvad der er filmens farve osv. Normalt føler komponisten musikken de samme steder, som jeg selv gør det.

JBC: Jacques Rivette udtrykte for et par år siden, at ideen om en filmkunst i tre: manuskript – optagelse – montage kedede ham enormt. Han ville ikke udelukke, at man kunne lave fremragende film på denne måde, og han nævnte Dem som eksempel, men han fandt, at systemet var hæmmende. Hans forestilling om film var en filmkunst, hvor de forskellige stadier var blandet sammen. Rivette mente videre, at en mængde instruktører havde det ligesom han, og at den moderne filmkunst bevægede sig i den retning. Hvordan placerer De Dem selv i, skal vi sige, den moderne filmkunst?

AR: Rivette har sandsynligvis ret. Faktisk føler jeg ikke, at jeg er en del af, hvad man kunne kalde den moderne filmkunst. Jeg står for en filmkunst, som synes mig meget marginal sammenholdt med de ideer, som Rivette udtrykker. Det er ideer, som jeg respekterer, og jeg kan godt drømme om sådan en filmkunst, som Rivette forestiller sig, og som han takket være sit talent og sin personlighed er i stand til at fabrikere, men for mit eget vedkommende er jeg nødsaget til at lave den slags film, som jeg kan, og på den måde, som jeg nu engang kan. Jeg laver i grunden en førkrigs-filmkunst. I 1938 arbejdede f. eks. Jean Renoir på samme måde, som jeg gør det nu, dvs. med skuespillere, manuskriptforfattere og musikere. Jeg fortsætter den samme metode, og det er rigtigt, at jeg på ingen måde er integreret i nutidens filmkunst. Jeg føler heller ikke, at jeg egentlig er en del af den franske filmindustri; jeg ved ikke, måske er jeg en slags parasit, der står ude i marginen.

OG SOM ET FRØ DER SPIRER

JBC: De har flere gange behandlet stærkt kontroversielle emner: atombomben over Hiroshima, Algier-krigen, den politiske situation i Franco-Spanien og tidligere i Deres kortfilm koncentrationslejtraumet og den hvide kolonisation i Afrika. Hvor stærkt føler De behovet for at engagere Dem politisk i Deres egenskab af filminstruktør?

AR: Alt det er for en stor del kommet tilfældigt. Jeg er aldrig startet med et præcist ønske, som f. eks. en, der vågner om morgenen og siger til sig selv: Det er meget vigtigt, at jeg laver en nyttig film om det her ganske bestemte emne! ... De siger, at jeg har behandlet disse emner; jeg ville ønske, at De havde ret, men selv føler jeg snarere, at jeg har strejft disse emner fremfor egentlig at have behandlet dem. Det er en lille smule det, der sker gennem hele ens liv. Man støder undervejs på en lang række problemer, og meget ofte dør man, inden man rigtigt får gjort noget ved dem. Det er måske det, der er så frustrerende ved livet. Hvis man var biolog eller politiker ville man måske bedre være i stand til at gå i kamp med problemerne. Som filminstruktør har jeg altid været bange for en vis form for demagogi og for at indtage en holdning, som alligevel ikke var sand. På den anden side må man, når et eller andet emne pludseligt trænger sig på, ikke begynde at censurere det, ligeså lidt som man skal stille sig på vagt og sige til sig selv, at det her, det må man behandle særlig nobelt. Algier-krigen kom f. eks. med i »Muriel« ganske af sig selv. Hverken jeg eller Cayrol indførte dette tema med vilje, men da det så pludselig havde trængt sig på, ville vi ikke forkaste det. Vi var ud-

mærket klar over, at man ville skælde os voldsomt ud, fordi vi ikke kom med nogen løsning på problemet, men det ville have været fejlt af os blot at forkaste emnet. Vi valgte altså blot at lade det indgå naturligt i filmen. Et filmmanuskript skal være en lille smule som en plantes vækst; man planter et frø, man blander forskellige slags blomster, en dag er der vokset nogle blade ud, og pludselig finder man en blomst, som man ikke havde forudset. Man vil ikke klippe den bort, men såvel manuskriptforfatter som instruktør er meget forbavsede over denne blomst. Man må kræve en vis frihed til at røre ved visse emner uden nødvendigvis at gøre det særligt udtømmende og uden at have alt for megen respekt... Der er ikke så megen plads for de store ideer i en film. Hvis de kommer, ja, så er de kommet ubevidst. Det er først, når filmen er færdig, at man opdager det, ikke under det praktiske arbejde.

JBC: Jeg synes dog, at der er ikke helt så få ideer i Deres film.

AR: Ja, hvis de er der, så er det fordi, vi har vidst at fange dem i flugten. De skal komme helt af sig selv.

JBC: Semprun har udover at have arbejdet sammen med Dem også skrevet manuskripter for Costa-Gavras, der ligesom De selv har lavet flere film med stærkt kontroversielle emner. Costa-Gavras' film har imidlertid været aldeles forskellige fra Deres, langt mere kommercielle i deres form, hvor Deres film har været i en avantgardistisk, ja ligefrem revolutionær form. Semprun har udtalt, at han og Costa-Gavras sigter mod en så klar og begribelig film som muligt, De søger en effektiv og konventionel form. Han mener, at det, der virker effektivt og klart på det store publikum, sjældent er det, som har en avantgardistisk form. Det, som er forståeligt i et sprog, er altid det, som etableres i de kulturkonventioner, som råder i et samfund, og altså i dette tilfælde det borgerlige franske samfund. Hvor stort et hensyn mener De, at en kunstner skal tage til sit publikum for at få det evt. budskab ud?

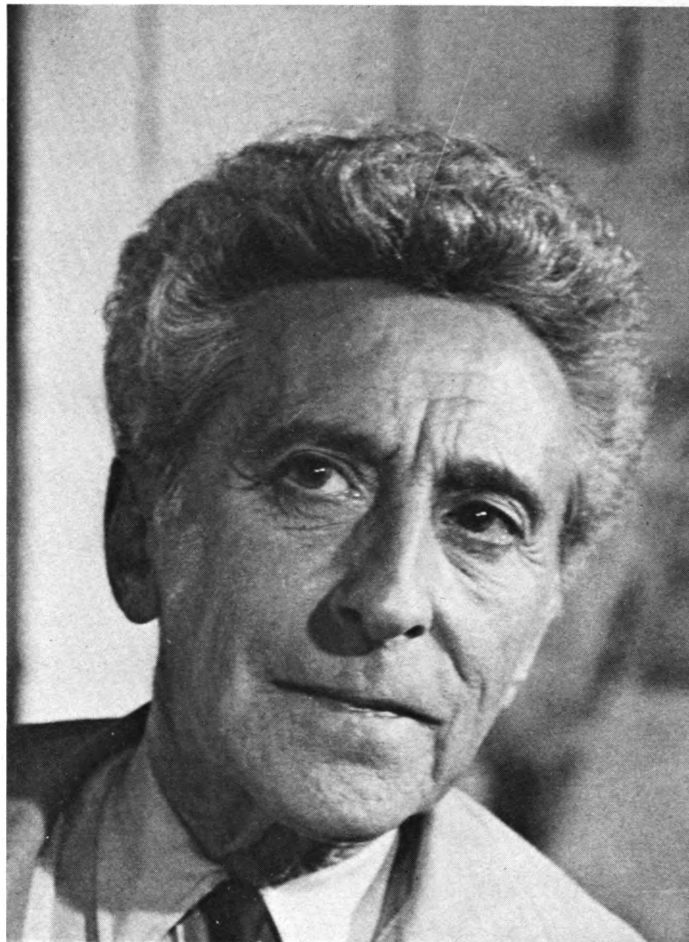
AR: Jeg mener, at der her er tale om et problem, der ikke bør indfinde sig. Hvis jeg havde det indtryk, at jeg ville få et større publikum i tale, hvis jeg placerede mit kamera dér og ikke dér, ja så ville jeg gøre det ganske automatisk uden at føle, at jeg gjorde indrømmelser. Jeg har ikke det mindste indtryk af, at Costa-Gavras gør nogen indrømmelser, når han laver sine film; han laver dem, som han nu engang vil, og jeg tror ikke, at han laver dem med henblik på en evt. kommerciel succes. Man må ikke glemme, at f. eks. »Z« fra starten af var en film, som overhovedet ikke kunne finde en producent, en film, som ingen troede på. Det må man virkelig ikke glemme... Nej, jeg tror ikke at spørgsmål om indrømmelser overfor publikum spiller ind i det praktiske arbejde. Instruktørerne laver filmene, som de nu engang vil, og personligt kender jeg ingen instruktører, som øver vold mod sig selv for at behage deres publikum. Et godt eksempel på dette er Hitchcock, der siger: »Jeg har lavet tingene på denne her måde, fordi jeg vidste, at det ville tiltale publikum«, og som ikke siger, at han er ked af, at han har været nødt til at lave tingene på den måde. Han er tværtimod lykkelig over, at kunne lave tingene på en sådan måde, at publikum finder behag i dem. Det er en del af legen!

(Paris, sommeren 76)

Digteren

**Albert Wiinblad beretter om
dens tilblivelse - har fået o**

Fra sin tidligste ungdom vakte Jean Cocteau modvilje ved at være fremragende. Når man var så alsidigt begavet, måtte man virkelig, mente hans misundelige samtidige, vise den øvrige



Jean
Cocteau.

menneskehed det hensyn at afstå fra ustandselig at brillere – eller i det mindste begrænse sig til at gøre det på et enkelt område. Helst ville de beskyldte den så skamløst allestedsnærværende »tusindkunstner« for til enhver tid at følge moden. Problemet var bare, at han som regel selv havde skabt moden. De så sig derfor henvist til at gøre ham fordægtig ved at påstå, at hans største talent var for *self-promotion*.

Denne påstand lader sig ganske vist ikke uden videre afvise. Men i dag, mere end et dusin år efter at han måtte indstille propagandaen, rager Cocteau fortsat frem. Det var med andre ord ikke

og billedmaskinen

ean Cocteau, hvis debutfilm, »En digters blod«, endelig - 45 år efter
sk premiere i TV

en helt uværdig sag, han så utrætteligt og med så stort talent bestræbte sig for at fremme. Sine næststørste talenter, der kun var en anelse mindre formidable, udnyttede han tilsvarende ihærdigt. Han havde nu også mere end én hjertesag. Ofte var han den første talsmand for kaldsfællers nye æstetiske ideer – og vel at mærke netop de ideer, som skulle komme til at præge en del af hans samtids betydeligste kunst inden for flere kunstarter. Hans egne værker indgik så at sige i argumentationen for dem.

Man likviderer ikke Cocteau-legenden ved at slå fast, at intet af disse værker udgør et egentligt, »definitivt« mester-værk. Eksperimenter, der virker inciterende på grund af det usædvanlige mål af intelligens, fantasi og teknisk overlegenhed, hvormed de var blevet udformet, kan ikke frakendes værdi. Det er blevet fremhævet, at den indflydelse, Cocteau fik igennem dem, dog var noget tilfældig. Jo, men kan det ikke være ligegyldigt i dag, da vi kan gøre rede for, hvor og på hvilken måde han tilfældigvis fik indflydelse?

Det er videre blevet hævdet, at Cocteau skabte legenden for at dække over sin »kunstneriske afmagt«. Men selv hvis det forholdt sig sådan, ville det dog stadig være interessant, at den fik så stor betydning for kunsthver: dens skaber blev en nøglefigur i det.

For øvrigt er det urimeligt at tale om »kunstnerisk« afmagt, blot fordi Cocteau forblev en mester uden mesterværk. Ind imellem var han dog ydest tæt ved, således med romanerne »Thomas l'imposteur« og »Les enfants terribles«, som, omend de måske savner, hvad vi plejer at forstå ved sand originalitet, dog forekommer personlige nok til at være andet end blot virtuosnumre i Raymond Radiguet's stil.

Tættest var han med sin filmkunst. Intet under, for kan man forestille sig et mere Cocteau-egnet medium end filmen? Og da han gik i gang, var det tilmed forholdsvis nyt: oh, at skabe et sprog, der bedre end noget andet kunne formidle den *réalisme irréal*, gennem hvilken han ville nå frem til »det, der er sandere end sandheden«.

Hans første film, »Le sang d'un poète« (1931), er nøjagtig, hvad han selv kaldte den: »en realistisk dokumentarfilm om uvirkelige hændelser«. Et digt om et digts tilblivelse – og om en digter, der

forelsker sig i sit værk. Digteren øser af sine barndomsoplevelser – sneboldkampen, der er så betydningsfuld i »Les enfants terribles« genfindes her, men har en anden funktion – erindringer, drømme og erindringer, som er blevet bearbejdet af drømme. Karakteristisk Cocteau'ske temaer: narcissisme, kunstforherligelse, udødeligheds-begær.

I sin form er den en surrealistisk film, og naturligvis har man søgt at mistænkeliggøre Cocteau ved at betvivle hans udsagn om, at han ikke havde set Buñuels »Un chien andalou«, da han optog sin film. Er det et vigtigt spørgsmål? Under alle omstændigheder er »Le sang d'un poète« helt igennem Cocteau'sk: det mest personlige af alle hans værker – og forresten også det mest poetiske.

Han var heller ikke langt fra med to af sine film fra 40'erne, nemlig »La belle et la bête« (1946) og »Orphée« (1949), begge poetiske eventyrfilm, udformede som »en logisk kæde af ulogiske omstændigheder«. Cocteau havde ikke ændret ideer om, hvad der var filmkunstens særlige muligheder – for ham. Om »Orphée« sagde han selv, at den var en »orkesterversion af det tema, som jeg i »Le sang d'un poète« spillede klodset med én finger«. Ja vist, i 1949 beherskede Cocteau sproget – hvorved virtuoseri blev en konstant fristelse, som det kun delvis lykkedes ham at modstå.

De tre film er den bedste argumentation for Cocteaus ideer om filmkunsten. Men i de af André Bernard og Claude Gautier udgivne »Entretiens sur le cinématographe« og »Du cinématographe« findes der supplerende bemærkninger, som også kan have krav på interesse. Hovedbestanddelen i »Entretiens«, der er den givtigste af de to bøger, er de samtaler, Cocteau-eksperten André Fraigneau som en anden Eckermann har ført med digteren. Oprindeligt havde Fraigneau gjort sig håb om at formå Cocteau til at skrive en bog om ideerne, men denne ville kun gå med til »venlig konversation«.

Cocteaus konversationstalent var tydeligt nok så ekstraordinært som hans øvrige talenter, og Fraigneau har heldigvis ladet samtalerne bevare »improvisationens friskhed«.

Særlig sprælsk er Cocteau i den første af samtalerne, og den er da også den berømteste. Opfordringen til at koncentrere sig om sin virksomhed som

filmkunstner kan han ikke efterkomme, da filmen for ham bare er et udtryksmiddel blandt andre udtryksmidler. Filmkunstens muse er suspekt, fordi hun ikke kan vente, fordi hun er rig og derfor let kan ruinere, så han ved virkelig ikke, om hun overhovedet fortjener navn af muse. For sit eget vedkommende har han såmænd kun brugt »billedmaskinen« til at udtrykke et og andet i visuelt sprog i stedet for at udtrykke det ved hjælp af blæk og papir. Kort sagt: filmen er et udtryksmiddel, der ikke står tilbage for andre udtryksmidler, forudsat, at det er Cocteau, der bruger det.

Og hvorfor er det tillokkende for Cocteau? Dels indser han naturligvis, at det er en gave til en kunstner med hans mangfoldighed af talenter, dels gør det trods alt indtryk på ham, at filmen har massernes bevågenhed. Hvad han i virkeligheden bebrejder musen er, at hun ikke i højere grad har tilskyndet sine bejlere til en forstandigere brug af »det te magtfulde våben, der kan formidle tanker til massen – selv hvis den modsætter sig dem«.

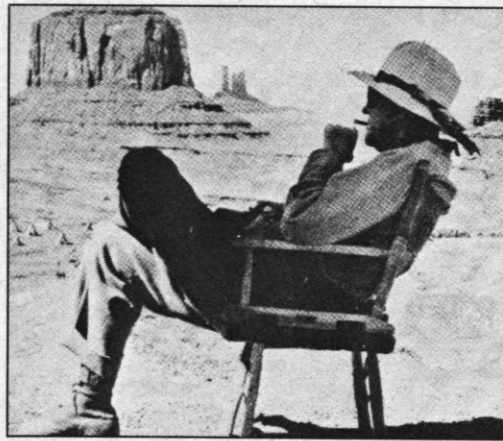
Ordet »billedmaskine« fik forståeligt nok Fraigneau til at studse. Skulle det betyde, at Cocteau anvender filmbilleder som en skribent litterære billeder? Nej, filmkunst kræver en syntaks – og denne opnås kun gennem sammenkædning af og sammenstød mellem billeder.

Her bør der gives plads for et NB: samtalerne udkom første gang i 1951. På det tidspunkt var det ikke banalt at erindre om, at filmen stillede lige så store krav til kunstneren som andre kunstarter, og at man ikke kunne håbe på stilistiske bedrifter, når kunstnerne ikke engang gad lære det sprog, på hvilket de skulle udtrykke sig.

Selv føler Cocteau sig begunstiget ved at være tegner: »Det er ganske naturligt for mig at se og høre, hvad jeg skriver, at give det plastisk form«. Når han arbejder med film, bliver de enkelte scener »tegninger, der bevæger sig« eller »en malers opstilling«. Opgaven er at skrive i billeder.

Man vil ikke af disse samtaler kunne uddrage en »filmteori« af den slags, der betragtes som naturligt eksamensstof for filmstuderende. De ideer, Cocteau havde om filmkunst, vedrørte den filmkunst, som krævede hans forudsætninger – og hvad der interesserer i de to bøger er beskrivelsen af disse forudsætninger.

Ideerne da? Se filmene.



Fordiana



Niels Jensen

... he has meant too many different things to too many different people at too many different times for him to be fished out from the stream of history and mounted as an unchanging archetype. He must be seen in the process of flowing and often merely floating through time, his, ours, the medium's and the world's.

Andrew Sarris

Litteraturen om Ford kom tidligt. Jean Mitry udsendte sin monografi allerede i 1954, Tullio Kezichs kom i 1958 og forinden da havde Lindsay Anderson i tidsskriftet *Sequence* (sommernummeret 1950) bragt sin afgørende artikel »They were Expendable and John Ford«. Også på dansk var Ford i de år dén amerikanske instruktør, man bemærkede. Børge Høst skrev i »Film 48« om »John Fords egen rejse« (frem mod større socialt engagement), og i halvtredserne kom i en række anmeldelser Erik Ulrichsens monomane og fremragende indføring i Fords kunst.

Den megen opmærksomhed omkring John Ford var selvfølgelig ikke tilfældig. Han synede ganske enkelt mest i landskabet men skyggede naturligtvis derved også for andre værd at bemærke. Derfor måtte nedvurderingen komme. Og den kom! Her hjemme desværre kun i form af talentløs eller ligefrem stupid moraliseringen – Ford som militarist, fascist etc. – hvilket spærrede i stedet for åbnede for en videre forståelse af den kontroversielle instruktørs arbejde. Men det havde virkning, da franskmændene Andre Bazin og Roger Leenhardt i *Revue du Cinéma* og *Cahiers du Cinéma* udbasunerede

déres prioritering: »Vive, Wyler! A bas, Ford!« lød råbet. William var inde, John ude! Det var i halvtredserne, netop som bølgen stod foran gennembrud. Også bølgen af ny film-litteratur, der nu – rimeligt nok – samlede sig om alle udeladelsessynderne i forhold til de gamle og om alt det nye hos de unge. Nu kom bøgerne om Keaton, Laurel og Hardy, Hawks og Hitchcock, om neorealismen i Italien, om Renoir i Frankrig og om den kunst, der ikke var blevet uden Jean-Luc Godard, hvem der så i øvrigt havde lavet den.

Imens faldt støvet over Ford, hvis seneste film ovenikøbet forvirrede selv de trofaste, og som alle andre oplevede som fortidige, forældede og selvfslørende. Fords endelige film kom i 1966; i 1973 døde han. I syv år havde ingen turdet satse på ham. Det ene projekt efter det andet strandede. Selv en dokumentarfilm om Vietnam blev opgivet – af forsvarsministeriet! Tonen i den var næppe opportun på et tidspunkt, hvor nationen stod med bukserne om hælene. Fords tone var i det hele taget ikke *comme il faut*. Andrew Sarris overraskedes over den fjendtlige reaktion på »The Grapes of Wrath«, da han engang i 1970 viste den på et

Yale-seminar. Men det chok kunne jeg nu godt have sparet ham for, om lejlighed ellers havde budt sig, thi længe forinden havde reaktionen – i øvrigt sans comparaison – været den samme på Krogerup, hvor enhver filmstudiekreds bekræftede – og bekræfter – at Ford ikke er på hitlisten. Der er lysår mellem ham og nutidig ungdom, og jeg ved ikke hvilken anden betydelig instruktør, der er blot tilnærmelsesvis så fjern. Det skulle da være Renoir, som i sandhed heller ikke er sagen. Den »The Grapes of Wrath« der i 1940 havde slået ved sin åbenbare realisme virkede i 1970

hvad de egentlig rummede. Som anede, at der nok alligevel var mere i dem end først møder øjet, og som da de fik åbnet for gemmerne så, at Ford – comme il faut eller ej – i alt fald stadig er den store billeddigter, han engang ansås for. En mangetydig fortæller på én gang formelt suveræn og bestandig søgende efter ny form, og for hvem arbejdet med film – fra 1917 til 1966 – blev én lang erkendelsesproces, der i dag kan opsøges ikke blot som kilde til forståelse af det specifikt amerikanske, men som et af de mest indtrængende og personligt modige forsøg i film-

tisk agtpågivenhed og følsom fortolkning – af henholdsvis John Baxter, Joseph McBride & Michael Wilmington, J. A. Place og Andrew Sarris.

JOHN BAXTER

mener, at Ford bedst karakteriseres ved alt det, han ikke er. Ford er ikke først og fremmest en sentimental og enkel instruktør af spændingsfilm. Ej heller er han primært særlig amerikansk. Hans interesse for mennesker og for etik dikterer i langt højere grad valget af historier og lokaliteter end nationalfølelsen gør det. Hvis Ford absolut er amerikansk, er han



sært stiliseret; John Waynes chevalereske officerer i kavalerifilmene forsvandt bag John Wayne selv, høgen med den grønne baret, og filmenes følelsesfuldhed kalder nu på grinet, ikke på tårerne. Det er simpelthen for naivt.

Ford yndede at karakterisere sig selv som »a hard nosed director of westerns«, en jævn og ligefrem mand uden andre ambitioner end at passe sit arbejde i den industri, der tilfældigvis var blevet hans felt. Men den rolle – den maske til dække over vældige ambitioner – er for længst gennemskuet, ligesom der var folk, der, alt mens støvet faldt over de gamle ruller, begyndte at spekulere over,

historien på at måle arvede værdier på nutidige vilkår.

Men Fords film kræver i udtalt grad en oplever for at blive oplevet. Derfor får da også enhver *sin* Ford, hvilket med al ønskelig tydelighed er demonstreret i den strøm af ny litteratur, der *måtte* komme efter den ligeså forståelige som urimelige underkendelse var gennemført og overstået. Det drejer sig om en række tidsskriftartikler, Peter Wollens teoretiske skrift »Signs and Meaning in the Cinema«, om Jeffrey Richards' fremragende bog om konservatismens film, »Visions of Yesteryear«, og om fire monografier – alle prægede af indsigtsfuldhed i emnet, kri-

det på samme måde som Orson Welles, nemlig i kraft af sit temperament. Han er alt andet end en fordringsløs story-teller, tværtimod undertrykkes handlingsgangens betydning i hans film, fordi disse vender sig mod dagligdagens og historiens betydning snarere end mod individuelle bedrifter. Men historiesynet er på den anden side langt fra pålideligt. Portrættingen af historiens skikkelser, hvad enten det nu er Marie Stuart, Abraham Lincoln, Wyatt Earp eller Douglas MacArthur kan ikke overleve blot et overfladisk sammenhold med kendsgerningerne, hvilket det heller aldrig har været tanken at den skulle. De er mytiske figurer, tegn for dé

eksemplariske handlinger eftertiden kan måle sig på. »Det forekommer mig, at landet er den egentlige hovedrolleindehaver i alle mine film«, siger Ford, og hans respekt for naturen synes indlysende. Ikke desto mindre går hans præferencer i retning af det teatraliske og atypiske som Monument Valley, og han arbejder ofte indendørs – i studiet – med udescener, hvilket fortæller hvor målbevidst og symbolrig hans brug af landskaber er. Naturen er vild og farlig, et sted som skal tæmmes, men som samtidig mister sin pragt og tilkøkkelse netop i den proces, som

så henseende prototypiske, og det kan ikke være tilfældigt, at Ford lader al konversationen foregå på spansk, et accepteret aristokratisk, hvidt sprog. Det er, føler Baxter, koden Ford respekterer, ikke menneskene, der lever efter den. Forfatteren afviger i denne opfattelse 100 % fra *McBride* og *Wilmington*, der mener, at »to Ford, a tradition is only as valuable as the people who carry it out, its meaning only what the people make it«.

Som belæg for sit syn på Fords holdning til indianerne henviser John Baxter til et par scener i »My Darling

Hvis indianeren er en tilstand – et stykke natur – er indvandrerens en drift og en attrå. En higen mod en ordnet og moralsk defineret eksistens. J. A. Place gør opmærksom på, at Fords *samfund* – og det er naturligvis den amerikanske arv, der her gør sig gældende – altid først fuldbyrdes efter at svære kampe er gennemlidt, som det ses i slutbilledet fra »Drums Along the Mohawk«, hvor han og hun – Henry Fonda og Claudette Colbert – går frem mod palisadeporten i et tracking shot, der standser i det øjeblik Stars and Stripes kommer ind i billedet. De ser



også naturens mennesker – indianerne – gør det. Ford frygter og mistror vilde folk. Han har intet af det nittende århundredes Rousseau-inspirerede beundring for primitiv og enkel uskyld, som ellers i så høj grad præger den litterære holdning og tradition i USA. Mens en fuld irlænder er en fortræffelig person, er en fuld indianer foragtelig. Pacificeret er indianeren enten ynkværdig eller latterlig, kun som kriger har han status og statur. Konflikter mellem hvide og indianere skildres næsten altid som regulære slag forud for hvilke der forekommer uendelige forhandlinger, advarsler og taktiske manøvrer. De formelle møder i »Fort Apache« er i

Clementine«, de eneste steder indianere overhovedet forekommer i den film. Først i filmens begyndelse hvor Indianer Joe spiritusomtåget terroriserer Tombstone, indtil han ydmyges af Wyatt Earp, der bittent spørger: »What sort of town is this anyway: Selling liquor to the indians«. Og anden gang langt senere, hvor Earp kommer ud fra fængselsbygningen og uden at bemærke dem passerer to indianere, der sidder i solen op mod muren. En samtale i forgrunden skjuler dem kort efter, og de ses ikke mere. Instruktøren har naturligvis ikke haft nogen bestemt hensigt hermed, men mønsteret i holdningen er ikke desto mindre umiskendelig.

En scene fra John Fords måske smukkeste kavalierfilm, »She Wore a Yellow Ribbon«.

på flaget og alt, hvad det repræsenterer, mens det hejses over pladsen. En række frøperspektivbilleder viser filmens personer – unge og gamle – med blikket i samme retning. Her samles alt det, de har kæmpet for – fundamentet og fællesskabet: fortet og kirken.

Der er ingen tvivl eller tvetydighed i den film. Her er den amerikanske drøm intakt, og Ford har næppe noget sted visualiseret den tydeligere. Senere skulle tvivlen komme og til slut – i »Cheyenne Autumn« overtager de, der var vilde horder i »Drums

Along the Mohawk«, lidelsen og i virkeligheden for Ford dermed den civilisation, som realiseringen af den amerikanske drøm paradoksal nok på vejen mod målet har knust.

For Ford er etisk sandhed og moralske normer selvindlysende begreber. De formuleres ofte i et vacuum og ofte på trods af arvede forestillinger. Tom Joad afviser således den fædrene autoritet i »The Grapes of Wrath« som Morgan-sønnerne gør det i »How Green Was My Valley«. Baxter understreger, at Ford nok er amerikaner, men at hans reverens for amerikanske traditioner er abstrakt snarere end konkret. Thi Ford er også irlænder af oprindelse, han er katolik af tro og militær aristokrat af temperament. Intet af dette, mener Baxter, indbyder til respekt for traditioner som sådanne men snarere til respekt for den styrke, der finder sin begrundelse i den indlysende moralske ret. Fords soldater adlyder ikke ordrer, fordi der er tradition herfor men fordi det ganske enkelt er deres pligt, akkurat ligesom pionererne ikke danser slet og ret fordi de kan lide det. En dans og en våben-dyst – ja, egentlig også et håndgemæng – er så og så mange muligheder for at bekræfte de fælles principper, samfundet må baseres på om det ellers skal overleve.

En indvending mod dette underligt selvmodsigende synspunkt må hævde, at dansen bekræfter sammenholdet netop fordi den er mere end morsskab, altså tradition, ligesom det er traditionens vægt og autoritet, der får soldater til at gøre det, alle andre soldater også altid har gjort. Jeg vil tro, Ford vil være enig heri. Hans bemærkninger til Peter Bogdanovich i dennes interviewbog i forbindelse med mulighederne for mytteri før katastrofen i »Ford Apache« tyder derpå. Det obersten siger står nu engang ved magt!

Fords figurer hævdes ofte at være virkelighedsnære og psykologisk nuancerede, men det får vi ikke Baxter til at skrive under på. Disse film, siger han, er moralsk inspirerede og eftersom hver skikkelse har en bestemt rolle i spillet er de oftere typer end individer. Også fordi individualisme i sig selv anses for en negativ kraft, gavnlige i visse situationer, ganske vist, men forkastelig som princip.

Synspunktet divergerer afgørende fra det, der er at finde hos J. A. Place. Hun oplever tværtimod Fords værk som en rejse fra det sociale system henimod og dybt ind i den

individuelle bekræftelse, hvilket – som endnu en variation af paradokset – har noget at gøre med skuffelsen over det amerikanske samfunds udvikling, der jo netop baseredes på individuel formåen og mulighed. Menneskene i »Drums Along the Mohawk« kunne, skriver hun, tage uniformen på eller aflægge den. Skiftet fra individ til gruppemedlem var imervæk aldrig bemærkelsesværdigt. Men sådan bliver det ikke ved at være. I de senere militære film, i kavaleritriologien, bliver nødvendigheden af den enkeltes indordning sig under en given disciplin tungere og tungere at bære, indtil det endelig i »The Horse Soldiers« og »Two Rode Together« bliver af mindre værdi end de individuelle krav og fornødenheder.

Såvidt Place. For John Baxter er Ford den, der altid som baggrund for sine historier vælger perioder, hvor det sociale system viser sig mest bæredygtigt, nemlig i modgang. Og han beretter ofte om udsnit af et større hele – irlændere, hjemløse farmere, en patrulje på vildspor, en fjern militærforlægning, ja, selv individer, Marie Stuart f. eks. – der er afskåret fra omverdenen, og som nu må overleve på den tro, systemet har indprentet dem. Selv under det mest udtalte pres står stilladset, kun styrket af trængslerne. Marys råb til Dronning Elisabeth: »Still, still I win«, Ma Joads »We're the people who live, ain't nothing gonna stop us«, den triumferende brug af »Battle Hymn of the Republic« over de mest massive militære nederlag – alt sammen viser det, at et folk, et samfund aldrig kan dø, hvis det blot tror, bekræfter og holder ud!

John Fords helte inkarnerer den givne sociale orden men står samtidig så fjernt fra den, at deres individuelle træk tydeligt kan iagttages. Nok en helt men alligevel aldrig fuldt respekteret, fordi samfundet altid ser med skepsis på den, der står udenfor. Men den figur der legemliggør en helhed, han ikke selv er en del af, er naturligvis en historisk inkonsekvens og psykologisk urimelighed, hvorfor instruktøren da også har gjort de fleste af sine helte til outsiders, kroniske vandrere som accepterer nødvendigheden af at tjene samfundet, som beundrer dets dyder, som i al hemmelighed længes mod at blive optaget i det, men som af personlige grunde må afvise dets sikkerhed. Ethan Edwards og Tom Joad i henholdsvis »The Searchers« og »The

Grapes of Wrath« er sådanne eksistenser, men de er i øvrigt at træffe over alt fra »Up the River« over »My Darling Clementine«, »Wagonmaster« til »The Man Who Shot Liberty Valance«. J. A. Place nævner i forbindelse med »Three Godfathers«, at Fords samfund ganske rigtigt finder sine mål i det, der repræsenteres af kirke, skole og familie men understreger samtidig, at instruktørens hjerte alligevel altid er hos dem, der har kendt andet end uskyld og anstændighed. Det er dem, der er nået til erkendelse af en given værdi – sjælens renhed – uden selv at eje den, som Ford forlener med sin rigeste emotionelle dybde. Baxter omtaler blandt sådanne netop den eneste overlevende bandit i »Three Godfathers«, der forpint men drevet af sine syner stavrer blindet ud af ørkenen med barnet på armen, og Nathan Brittles i »She Wore a Yellow Ribbon«, der ignorerer sin fratrædelse for at opfylde et løfte, som Ringo gør det i »Stagecoach«. Ford sansede i John Wayne, der spiller disse roller, en svaghed og sårbarhed, der gjorde ham egnet for dem. Hvor det element af offer, der rummes i en sådan dramatisk karakter, yderligere understreges, fremstilles den som oftest af Henry Fonda. Således i »The Fugitive« om den faldne men sonende præst. En umådelig gennemarbejdet – men måske netop derfor temmelig uudholdelig – film. McBride og Wilmington citerer Ford for en bemærkning om arbejdsprocessen – »We'd wait for the light« – og finder årsagen til filmens fallit i det gennemført planlagte og skematiske ved dens stil, mens Baxter er mere tilbøjelig til at mene, at miseren skyldes instruktørens manglende evne til at optræde som kølig stilist, hvor følelserne er mest involverede, men at filmen, hvor overbroderet og fed i symbolikken den end er, ikke desto mindre står som et af Fords mest personlige og betydningsfulde værker. Et udtryk for en religiøs livsførelse helt på højde med de væsentligste europæiske film over dette tema!

John Baxter ser i det hele taget den katolske baggrund som afgørende for Fords kunst. Det er den, der har givet ham den allestedsnærværende, instinktive følelse for visuel symbolik. Havets ro der er sjælens, glorien over en kvindes hår, ydmygheden i en knælende skikkelse, klippernes katedraler. Hele den teatraliske og maleriske stil, der karakteriserer John Fords film. Tågen i »The

Informer«, aftenrøden i »She Wore a Yellow Ribbon«, det flade, gule eftermiddagslys under et optrækkende uvejr, bladenes umærkelige sitren før stormen, som varsler det kaos og sjælelige oprør Tom Joad kastes ud i, da han om natten i det øde hus møder den hjemløse Muley som indledning til »The Grapes of Wrath«.

Det er allsammen aldeles urealistisk, symbolmættet sådan som brugen af silhouetter er det hos Ford. Der går han, Tom Joad, hjemløs og ene, frelser og forsoner, bort over bakken i søgen efter en verden lagt øde.

»The Grapes of Wrath« på film er Ford, ikke Steinbeck. Men materialet var fra starten oplagt for instruktøren. Et menneskes tilhørsforhold til hjem og jord, den destruktive kapitalistiske individualisme, en familie i krise, kollektivets styrke, de religiøse paralleller – Ma Joads Jomfru Maria, kvinden der løftede Jesus af korset og ekko af temaer som Den fortabte Søn og Den hellige Familie og Profeten, der vidner om løfternes land. Det måtte inspirere. Og gjorde det – efter Baxters mening. Men her – som overalt – divergerer synspunkterne.

At familien er helt central i Fords forestillingsverden kan der naturligvis ikke herske uenighed om. Men hvilken rolle spiller den? Andrew Sarris ser »The Grapes of Wrath« som en historie, hvor det familiære synspunkt skifter fra hjemmets patriakat til hjemløshedens matriakat. Ude på landevejene er mændene tilbøjelige til at gå i drift og flygte væk i bogstavelig forstand eller også ind i druk og selvpogivelse, mens kvinderne må tage roret og holde sammen på stumperne. Sarris ser »The Grapes of Wrath« som et udtryk for Fords egen uudryddelige ærkepatriakalisme. Så stærk er den, at da Grampa dør, dør efter Sarris mening meget i filmen. Her overfor står McBrides og Wilmingtons understregning af den næsten stammeagtige hengivelse til familieinstitutionen som moderskabets ramme – livets arne. Da en interviewer spurgte Ford hvorfor familietemaet var så centralt i hans film lød svaret slet og ret og hinsides alle forklaringer: »You have a mother, don't you?«

Men hvordan det end forholder sig, Grampas begravelse er et af de meget bevægende steder i Fords værk.

Øverst en scene fra »The Fugitive«, hvor den visuelle symbolik flere gange bliver overtydelig (»glorien over en kvindes hår«), nederst en langt finere behersket scene fra »She Wore a Yellow Ribbon«, hvor aftenrøden blødgør landskabet.





Et tab og en bekræftelse. Og begravelser er i det hele taget et ligeså gennemgående motiv i hans film som dansen og paraden. Forskellige ceremonier, samme bestemmelse.

**JOSEPH McBRIDE og
MICHAEL WILMINGTON**

citerer i den forbindelse Borgmester Skeffington (spillet af Spencer Tracy) fra »The Last Hurrah«:

... Life wasn't exactly a picnic for our people in those days. They were a sociable people but they didn't get much chance for sociability. They were poor, they worked hard, and they didn't have much in the way of diversion. Actually, the only place people got together was at the wake. Everybody knew everybody else; when somebody died, the others went to pay their respects and also to see and talk to each other. It was all part of the pattern. They were sorry for the family of the deceased, to be sure, but while they were being sorry they took advantage of the opportunity to have a drink and a chat with the others who were being sorry, too. It was a change, an outlet for people who led backbreaking, dreary and monotonous lives. And if, once in a while, someone took a few too many and wanted to set fire to the widow or play steamroller in the kitchen, it was possibly deplorable but it was also slightly understandable. All in all, I've always thought the wake was a grand custom, and I still do.

De religiøse ceremonier priser Herren men tjener menneskene. »I've always searched for something that ... isn't there. And God isn't enough. God help me. He - isn't enough«. Det er den ellers så dogmatiske Miss Andrews i »Seven Women« der her for et øjeblik deler sin smerte og vildrede med et andet menneske.

En af de største blandt mange fortjenester hos de to forfattere McBride og Wilmington er deres understregning af dennesidigheden i John Fords værk. Den religiøse følelse er dyb og bestemmende for en række fundamentale menneskelige forhold i hans film, for holdningen til tilværelsens yderpunkter - fødsel, sexualitet,



Øverst en scene fra »The Grapes of Wrath«, med Jane Darwell som Ma Joad, familiens overhovede. Derunder en scene fra »The Wings of Eagles« med John Wayne og Maureen O'Hara. Nederst en scene fra »Fort Apache«, hvor John Wayne bekræfter myten for de forsamlede journalister.

død – men det er hele tiden jordelevet, det handler om. Hinsidesdyrkelse kendes ikke. Kroen er så væsentligt et hus som kirken. Kun hvor livet er truet spiller kirken en aktiv rolle og selv da behøver den ikke få det sidste ord, hvad alle der har set »The Quiet Man« vil vide. Gamle Francis Ford ligger på dødslejet mens han veltroldfærdigt lytter til en blodig beretning fra Det gamle Testamente. Det lakker mod enden. Men da lyder fra gaden kampens gny! Et vældigt slagsmål – og almen forbrødring – er igang, og den gamle får nyt liv! Filmens to præster – the Reverend Mr. Playfair og Father Lonergan – er udelukkende karakteriseret ved deres sociale funktion og psykologiske indsigt. De går Herrens vej ved at hjælpe sognebørnene over kærlighedslivets besværligheder eller en svigtende selvagtelse, og den ene af dem er ovenikøbet medlem af the Irish Republican Army. Det er Father Lonergan, og der er noget aldeles uimodståeligt ved at denne film, der udelukkende handler om erotik – »The sexiest picture I ever made«, siger Ford selv – faktisk berettes af en præst, der – som katolik – lever i cølibat.

I »Wagonmaster« og »The Sun Shines Bright« udøves de kristne dyder udelukkende som sekulariserede, kommunale aktiviteter. Der er ikke en eneste kristen forestilling hverken her eller andre steder hos Ford der egentlig ikke ligeså godt kunne udtrykkes verdsligt. I den sidste af nævnte to film hedder hovedpersonen således Judge Priest – dommer præst – en understregning af denne holdning, som vi – i Grundtvigs fædreland – ikke kan være fremmede for, hvor katolsk i hovedet John Ford så ellers er. Menneske først og kristen så, det er også Ford! Han er utålmodig overfor fanatikere og ideologer, de er for abstrakte og asociale for hans smag, som det ses af behandlingen af Miss Andrews i »Seven Women« eller Boris Karloffs korsbærer i »The Lost Patrol«. Fords religion, hedder det hos Sarris, er som hans patriotisme i sit væsen orienteret mod samhörigheden snarere end mod idéerne. Det, der sætter mormonerne i »Wagonmaster« i stand til at overleve, er deres sociale tilpasningsevne snarere end troens fasthed. Deres åbenhed overfor omverdenen i modsætning til de »Seven Women«, hvis isolation og middelbarhed instruktøren fremhæver ved at skyde hele filmen om dem i et

studie, hvor der ikke lægges skjul på det artificielle. Som Ethan Edwards' odysse i »The Searchers« bliver en parodi på heroisk utrættelighed, bliver missionsstationen i »Seven Women« en parodi på civilisationen. De forestillinger hvoraf en kultur oprindelig næredes er stivnet til glædesløse gentagelser af bestemte ydre former, der styrter sammen som hule skaller ved den første konfrontation med den verden, de var ment at skulle rumme.

Men verden kan aldrig begribes entydigt. Det er det »The Man Who Shot Liberty Valance« handler om – og »Fort Apache«. Oberst Thursday har ledt sine mænd i katastrofe. Hans næstkommanderende og efterfølger – York – ved det men dækker over ham. »No man died more gallantly, nor won more honour for his regiment«, siger han til pressen og redder myten på kendsgerningernes bekostning. Derpå ifører han sig sin arkaiske militære hovedbeklædning, han der engang bar en hat, som Obersten karakteriserede som »en pusseløjerlig individualistisk udskejelse«. Det er umuligt at betone denne gestus for stærkt, for det er igen den, at vi forstår Yorks – den »lydige rebels« – tragiske underkastelse under sin forgængers isolation og forfølgelse – og dermed hele kavaleriets. Jean-Marie Straub har henvist til passagen for at illustrere sin tese om at, »Ford er den mest Brechtske af alle filmskabere, fordi det han viser får folk til at tænke og arbejde med på historien«. Efter at York har kronet sig selv, ser vi kavaleriet rykke ud i samme kameravinkel og med samme underlægningsmusik, som da det så tåbeligt red mod ødelæggelsen. Alligevel kan vi ikke andet end sympatisere med det, beundre det. Men det er en beundring og sympati som hele tiden anfægtes og modsvares af det mere vi ved. Det er myten snarere end kendsgerningen vi holder af. Men kan vi være nogen af begreberne foruden? Ford mener nej. Der hvor han stærkest bekræfter myten afdækker han kendsgerningerne.

McBrides og Wilmingtons John Ford er en syntese af anarki og autoritet. »An obsession with justice« gennemstrømmet ham, men samtidig var han – med venen Robert Parrishs ord »a cop hater by religion«. Som sin landsmand Fenimore Cooper var han bestandig tvivlende overfor det organiserede samfunds kunstige harmoni og uafslædt fasci-

neret af alle mulige former for nomader, fredløse, outsiders, krigere og hjemløse; – samtidig med at hans film ikke handler om andet end det at komme hjem, høre til, være bundet – til slægten, til familien, til erindringerne.

Oftentimes kan det synes som om der var to John Fords. Han var både ikonograf og ikonoklast; hans klare og direkte ransagelse af historien kontrasterede med hans trang til det lyriske, hans proletariske hovmod modsvarede af troen på det Thomas Jefferson kaldte »natural aristocracy among men«; vitaliteten i stilen kunne aldrig helt skjule det opulente og ekspressionistiske – det teatraliske Baxter i sin bog ser som dens egentlige karakteristika – som det slående demonstreres i »The Quiet Man«. Her er de fleste billeder så funktionelle og selvfølgelige, at kameraets tilstedeværelse næppe bemærkes, men udtryksmåden skifter, da Sean første gang ser Mary Kate. Nu bliver den ødsel som et romantisk maleri. Endelig fotograferes Seans erindringer om USA i en betændt symbolistisk kolorit med pågående afskæring.

Det er ofte hævdet, at forfatteren Dudley Nichols havde en stor del af æren – skylden? – for de mest kunstfærdigt udarbejdede af Fords film: – »Men Without Women« (29), »Born Reckless« (30), »The Seas Beneath« (31), »Pilgrimage« (33), »The Lost Patrol« (34), »Judge Priest« (34), »The Informer« (35), »Steamboat Round the Bend« (35), »Mary of Scotland« (36), »The Plough and the Stars« (37), »The Hurricane« (37), »Stagecoach« (39), »The Long Voyage Home« (40), »The Fugitive« (47) – og det er givet, at samarbejdet var et samarbejde. »With Nichols' help Ford brought his work indoors«, skriver Baxter. Men det betød også, at Ford hele tiden var aktiv i manuskriptudarbejdelsen. Forfatteren Frank Nugent siger at instruktøren udøvede »a whip hand« over samtlige produktions aspekter, og det fortælles, at Ford indledte de daglige optagelser af »Seven Women« med en manuskriptgennemgang, hvor han uafslædt strøg og rettede og stak nye replikker ud til samtlige rollehavende. Ford var en skrap professionel. »Fort Apache« blev færdig 27 dage før tid – der er noget at leve op til! – og da en producer bebrejdede ham, at »Wee Willie Winkie« var fire dage forsinket, rev han fire sider ud af manuskriptet og replicerede: Nu holder vi

tiden! »Efter at have arbejdet for ham i nogen tid, forstod jeg, at det ville være en umulig opgave at beskrive hans fremgangsmåde«, fortæller fotografen, »for når John Ford lavede en film, kunne han end ikke sammenlignes med sig selv fra den ene dag til den anden. Han var 100 % uforudsigelig og havde ingen speciel metode eller formular. Kun ét var sikkert – Ford lavede sine film aldeles uden indblanding«. Med McBrides og Wilmingtons ord: »An extremely complex man who expressed extremely complex feelings«.

J. A. PLACE

Også for denne forfatter er tvetydigheden og paradokserne slående. De grundlæggende antetiser ser hun i spændingen mellem individet på den ene side, samfundet på den anden, men mener i øvrigt at vi her er ved en afgørende polarisering i al kunst. Som nævnt opfatter hun udviklingen hos Ford som en tendens henimod stigende betoning af det individuelle. »Young Mr. Lincoln« og Tom Joad legemliggør de værdier et bedre samfund må baseres på. Men de må dø for at samfundet kan leve. Den tankegang kan bære så længe tilliden til det sociale evige – så at sige transcendent – værdier kan det. Men tilliden svækkes. I »Two Rode Together« betyder det at vende tilbage til civilisationen, for den dreng der tvinges dertil, slet og ret at blive spærret inde i et bur. Kvinden der har været squaw hos indianerne oplever kun ydmygelse og foragt hos de kristne, der vil frelse verdens børn fra hedningerne. Og det er ikke tilfældigt, at bigotteriet triumferer under den dans, der i tidligere Ford-film har været sammenholdets og solidaritetens tegn, ligesom det er karakteristisk at Fords sidste kavalierfilm, »Sergeant Rutledge«, handler om sorte soldater. Kun blandt disse kunne instruktøren finde en gruppe, hvor helheden stadig betød mere end den enkelte, og hvor den enkelte endnu bidrog til og berigedes af helheden.

Mest pessimistisk af alle Fords film finder Place »Cheyenne Autumn«. Her er Red Shirt så langt den interessanteste figur, selvom han ikke (så lidt som filmen, efter min og den gængse mening) er lykkedes. Men vi ser ham første gang – i Sal Mineos skikkelse – træde frem fra sin tepee i den klare røde skjorte som et tegn for fare, vitalitet og potens. Han er kampivrig og vil ikke underkastes de

hvide. Egentlig er han mere end sig selv, snarere en styrke og en kraft end et egentligt individ, og hans handlinger bliver en del af stammens kollektive psyche. Til slut skydes han ned af sine egne. Hans død kommer til at markere en splittelse i stammen, det første tegn for dens undergang. Ingen ydre kraft kunne have foranstaltet det – som ingen ydre kraft kunne knuse okierne i »The Grapes of Wrath«. Fortabelsen skal søges i stammens eget hjerte. Som frelsen skulle det hos okierne.

Om instruktøren selv er klar over de implikationer hans fortolker her afdækker må stå hen. Men de virker – set i forlængelse af det samlede værk – dækkende og dermed øgende for forståelsen af udviklingen i Fords livssyn. Place ser »Cheyenne Autumn« – der ikke, det må her betones, blev hans sidste arbejde, for det blev historien om Dr. Cartwright i »Seven Women« – som et egentligt nihilistisk statement. Ingen person i filmens fortælling har magt til selv at råde for sit liv. Ikke de indianere, der sulter, dør og ydmyges og som ender med at erhverve en ynkelig lille del af det, de drømte om, og det endda som nådsens brød. Og ikke Tom og Deborah – de hvide hovedpersoner – i al deres velmenende kraftløshed. Hun med sin naivitet, der gør, at hun kun oplever indianerne som en slags børn, og han med sin pligtfølelse, der i sidste instans kun tjener kvægbaroner og pengefolk. Selv den agtværdige Minister Schurz er sølle, som han sidder der i sin mahognystue og hælder med hovedet eller står grundende foran portrættet af Lincoln, mens han spørger sig selv, hvad den gamle mon ville have gjort? Den Lincoln, hvis ungdom og fremtid Ford små tredive år tidligere havde hyldet og bekræftet, men som altså her er endt som en erindring om tidligere tiders bedre mænd, ligesom bonden Tom Doniphon er det for senatoren i »The Man Who Shot Liberty Valance«. »One of the enduring masterpieces of that cinema which has chosen to focus on the mystical processes of time«, som den kaldes af:

ANDREW SARRIS

der bl. a. ser Ford som en mand fra Hollywood, hvilket igen vil sige som en arbejder »in a cut-throat industry«. Sarris har blik for studierens betydning i filmhistorien; efter hans mening et overset felt blandt moderne forskere. For Fords vedkommende var det under optagelserne til





»Steamboat Round the Bend« at det gammeldags Fox selskab, der i sin tid blev grundlagt af William Fox, sammensmeltedes med det ny og fremfarende 20th Century Pictures, som blev ledet af Darryl F. Zanuck, (manden som senere føjede Ma Joads retoriske sluttale til »The Grapes of Wrath«!). Igennem trediverne var Fox Fords dagligdag – his bread and butter base – stedet hvor han kunne kompromisere sig til nogenlunde tilfredsstillende resultater, mens RKO blev hans samvittigheds tempel, hans egentlige atelier for kunstnerisk stræben og moralsk engagement. Og for RKO's vedkommende begyndte Legenden om Ford i 1934 med »The Lost Patrol«. En mystisk historie om en gruppe mænd, der efterhånden udraderes af en aldrig set fjende. En fusion af Dudley Nichols' morbide pessimisme og den poetiske meditation i Fords iscenesættelse af manuskriptet. En stor del af filmens tid optages af mændenes nytteløse leden efter fjenden. Som de frustrede ofre står der og stirrer ud i den tomme ørken, forvandler instruktøren dem til en gruppe sandhedssøgere i vildfarelsernes rige. Jean Renoir har engang bemærket, at al stor kunst, når det kommer til stykket, er abstrakt; en iagttagelse der måske nok fortæller mere om Renoir end om kunst. Men også i dette – som i så meget andet – minder Ford om Renoir. »Donovan's Reef« er for den ene hvad »Frokosten i det Grønne« er for den anden. To instruktørers shakespearske »The Tempest« – den endelige destillation af deres visdom og klarhed. Hos begge genkendes de samme poetiske billeder i vidt forskellige sammenhænge, og ingen instruktør har som Ford kunnet fremmane situationer, hvor mennesker fra deres eneste tilholdssted i livet stirrer ud over det fjerne, fjendtlige land med dets skjulte farer og lokkende skønhed. En afgørende ting at bemærke, thi her er vi ved en af grundene til at en handlingsreference fortæller så lidt om Fords film. Hans kunst bliver mest levende, når den står helt stille – eller pludselig bryder en tilstand, eruptivt og kaotisk. Der er – efter Sarris opfattelse – få steder i filmhistorien mere vildt opstemmende end netop slutningen på »The

Scene fra »The Quiet Man«, hvor Mary Kate Danahers (Maureen O'Hara) første fremtoning skildres »ødsel som et romantisk maleri«.



Lost Patrol«, hvor Victor McLaglen, der nu er ene tilbage, eksploderer i konvulsivisk latter til rytmen af sit maskingevær, som pløjer ind i de arabe, der har gjort ørkenhelvedet hedere for ham end selv solen. Et øjeblik af orgiastisk udløsning som end ikke Peckinpah er kommet nær i retning af følelsesmæssig intensitet.

Renoir – Peckinpah – Ford. Sarris ser sin model som en skikkelse mellem andre. Og egentlig, mener han, kan man fordele dem alle til hobe på to grupper. Der er de instruktører, der *opdager* verden, og der er dem, som *opfinder* den. Ford og de fleste af hans amerikanske kolleger hører til sidstnævnte kategori, indenfor hvilken de enkelte medlemmer så igen kan udskilles efter temperament. Således Ford overfor Hawks, modstillingen er flere gange søgt bestemt. Sarris ser den som en forskel mellem det katolske og det protestantiske. Hos protestanten Howard Hawks har menneskene i det vilde, øde land forholdsvis let ved at klare sig, fordi deres evne til at skifte tyngdepunkt i livet er så veludviklet, at de altid vil være i stand til at starte på en frisk. Derimod er det symptomatisk for Fords katolicisme, at hans skikkelser må bære ensomhed og lange års adskillelse som det, der nu engang er blevet deres vilkår. Hvis Hawks' tema er regeneration, er Fords udholdenhed. Hawks' helt overvinder, Fords gennemlever. Hawks' helte kender ingen fortid, Fords kan fortabe sig i den som Nathan Brittles i »She Wore a Yellow Ribbon«.

Under krigen lavede alle amerikanske instruktører naturligvis beredskabsfilm. William Wellman satte »The Story of G. I. Joe« iscene som en kollektion af løst sammenføjede soldaterportrætter, hverdagslige og jævne. Milestones mænd i »A Walk in the Sun« var en flok storbybørn, pludseligt udsatte i den åbne fremmede natur. Det er påfaldende, at Hawks og Ford fortalte om professionelle soldater – i henholdsvis »Air Force« og »They Were Expendable« – mens Wellman og Milestone beskæftiger sig med civilister i uniform; for så vidt forskellen på den nostalgiske korps-dyrkelse i James Jones roman »Herfra til evigheden« og så dissektionen af den gennemsnitlige hos Norman Mailer i »De nøgne og

de døde«. Det var forskellen mellem at tro på, at krigen havde konserveret gamle værdier eller mene, at den havde afstedkommet nye. Det var forskellen på at gå tilbage og frem. Ford gik tilbage.

Det gjorde også hans ry hos de intellektuelle smagsdommere. Med »They Were Expendable« var Fords dage som kultur-hero talte. Han havde ellers i en halv snes år – efter film som »The Lost Patrol«, »The Informer«, »The Plough and the Stars«, »The Grapes of Wrath«, »The Long Voyage Home« og »How Green Was My Valley« – kunnet nyde stillingen som Amerikas poet laureate. Det sluttede da Ford forvildede sig ud blandt soldater og cowboys. Selskabet og tonefaldet estimeredes ikke blandt de toneangivende, men årene mellem 1948 og 1966 – hvor han ikke var i pagt med tiden – blev ikke desto mindre hans rigeste. Først da han blev aldeles ufashionabel blev han helt sig selv.

Ingen af Fords store film er uden ubetydelige passager, og ingen af Fords ubetydelige film er uden store øjeblikke. »The Long Gray Line« ligner måske nok en alt for lang serie hvervningsplakater, men det dvælende billede af Maureen O'Hara, der stirrer efter sin søn – som ikke er hendes egen – da han drager i krig, er ikke desto mindre et af de stærkeste udtryk for tab i hele Fords produktion. Og det kan godt være, at »Mogambo« er en mindre personlig film end »Donovans Reef« men den bringer Ava Gardner i hendes bedste rolle, så smuk og sensuel at hun kalder den gamle løve frem i Gable, hvilket hverken Harlow eller Monroe havde formået. Sammen med »The Whole Town's Talking« står »Mogambo« som instruktørens fornøjeligste entertainment for folk, der aldrig har hørt om John Ford og giver pokker i hans personlige temaer og besættelser.

Men hvilke er da Fords store film i den sene periode? Efter Sarris mening følgende seks i kronologisk orden: »She Wore a Yellow Ribbon«, »Wagonmaster«, »Rio Grande«, »The Searchers«, »Wings of Eagles« og »The Man Who Shot Liberty Valance«. Af de seks er »Wings of Eagles« nok den, der her hjemme er passeret mest ubemærket. Et overset værk, en poetisk parabel om Fords egen livslange længsel efter et liv i action! Filmen handler om Fords nære ven, flyveren Spig Ward, der talte hangarskibenes sag i mellemkrigstiden,

men som efter en ulykke måtte slå sig til ro bag skrivebordet, hvor han bl. a. skrev »Air Mail« og »They Were Expendable« for Ford, »Ceiling Zero« for Hawks, »Dirigible« for Capra og »Hell Divers« for George Hill. »Wings of Eagles« – Ford afskyede den titel – bliver historien om en mand, der rejser fra flådens virkelige verden ind i showbusiness' illusionistiske. Ward Bond portrætterer i en mindre rolle Ford selv og tegner et fint billede af dennes ambivalente og selvironiske holdning til det voyeuristiske og kanibalistiske i en instruktørs forhold til sine omgivelser. Men filmen er også en ægteskabshistorie udspillet mellem Fords to erotiske aktører, John Wayne og Maureen O'Hara. Hun, siger J. A. Place, har altid rollen som kvinden, der vil ofre alt for sin mand og sin familie – men ikke for hans karriere. Således også her. Ford skildrer ægteskabet, der lider skibbrud, med megen skønhed og sanselighed, og han prøver at forson sig med den moderne, neurotiske kvinde som Maureen O'Hara fremstiller, kæderygende og hysterisk. Men også betagende, når kameraet ser på hende med mandens hengivenhed og agtelse, ofte inddirekte gennem spejle eller ruder, som om hun var for ophøjet til at skue direkte. Fords kærlighed til og respekt for kvinder er altid central i hans film, men ærefrygten for dem kan undertiden fortrænge sansen for humor og ironi i portrættering af dem, hvilket efter Sarris mening tog livet af »Seven Women«.

Han får ikke medhold hos McBride og Wilmington. Ikke at de to hævder nonnehistorien som grinagtig, men de finder at Dr. Cartwright – Anne Bancroft – på det fornemste legemliggør alt, hvad Ford værdsætter og tror på: dristighed, medfølelse, selvstændighed, moralsk engagement, ledelsen ved hykleri, offerviljen. Dr. D. R. Cartwright er alene og rodløs. Hun er – i langt højere grad end Ethan Edwards i »The Searchers« og Tom Doniphon i »The Man Who Shot Liberty Valance« – flået ud af enhver sammenhæng, hvilket for Ford er så langt frygteligere som hun er kvinde. Et usædvanlig heroisk menneske, som imidlertid har det til fælles med andre af Fords kvinder, at hun lider. For det gør de alle. Børnene drager bort, mændene bliver dræbt, hjemmet brændt. Hvis de er gift må de kæmpe for at beholde deres mand, er de prostituerede ydmyges de, som Dallas i »Stagecoach«; er de dron-

En scene fra »Mogambo«, med Ava Gardner »så smuk og sensuel, at hun kalder den gamle løve frem i Clark Gable«.

ninger halshugges de – Marie Stuart. Det er, siger McBride og Wilmington, næsten som om instruktørens kærlighed til det svage køn er en slags konverteret had. »Jeg vil altid så gerne at primadonnaen skal falde på halen«, sagde Ford engang. Men enhver idealist har trang til blasfemiens afreaktion, og Ford mere end de fleste. En af hans leading ladies beskriver ham som det mest perverse menneske hun nogensinde har mødt!

En gåde under alle omstændigheder. Andrew Sarris kalder sin bog »The John Ford Movie Mystery«, men hvad det så er for et, besvarer

– hvis rolle i »The Hurricane« Sarris karakteriserer som »the most completely satisfying woman in all the predominantly masculine cinema of John Ford« – har sanset det dunkle i manden og fastholder det klart i sine erindringer »My Story«:

»I think »laconic« is a good word for John Ford and for his technique of direction. No big deal about communication with John. Terse, pitchy, to the point. Very Irish, a dark personality, a sensitivity which he did everything to conceal, but once he said to me while I was doing a scene with Ray Massey, »Make it SCAN, Mary«.

imod fra Ford. Duke har altid forguddet ham. Selv efter at han var røget til tops i branchen, smed han alt, hvad han havde mellem hænderne og styrtede afsted bare Ford fløjtede, for at arbejde for ham, til hvad pokker det nu måtte passe Ford at betale«.

I modsætning til John Wayne kneb det vist for Lee Marvin at stå for mosten – og stilen. Ford der ankom til dagens optagelser som MacArthur til appelpladsen, og som altid afsluttede en film, den sidste dag i studiet med »Bringing in the Sheaves«. Hverken den militære aristokrat eller



han ikke. Og naturligvis ikke – kunne han det, var det jo ikke noget mysterium. Rejsen ind i dets hemmeligheder er først begyndt, men begyndelsen er god. De folk, hvis arbejder her er omtalt, er nået videre end nogen tidligere. Det næste må blive en egentlig biografi og et portræt af den underlige mand bragt frem af en, der har kendt ham nært. Naturligvis støder man på John Ford alle vegne i erindringer og biografier, men kun i glimt og altid halvt i skygge, som han også er det i Peter Bogdanovichs interviewbog, der snarere siger noget ved måden, den siger det på, og ved det, han ikke siger, end ved det, der rent faktisk bliver sagt. Mary Astor

And I said to myself, »Aha!« I know You now!»

Paul Fix, der spillede med i »Fort Apache«, hvor han om og om igen skulle prøve et fald på stenet grund, mener der var et strejf af grusomhed i Fords karakter og i Maurice Zolotows John Wayne biografi »Shooting Star« siger Jim Henaghen: »Som instruktør er John Ford et geni, men menneskeligt er han et dumt svin. Ford havde hele tiden vidst, at han ville give John Wayne rollen i »Stagecoach« men ikke sagt noget om det. Han lod Duke vride og vende sig bare for at nyde synet af hans lidelser. Jeg har aldrig fattet at Duke stod model til det, han måtte tage

En scene fra »The Searchers«, det perfekte billede på Fords optagethed af både familien som det samlende midtpunkt i tilværelsen og sympatien for eneren, der både tiltrækkes af og stødes bort fra familien.

den ydmyge tjener i vingården var Marvins kop te. Men – viser det sig – der var ikke bare to Fords, der var mange. Og blandt dem den Romain Gary traf, da han kom til Hollywood, og som gjorde stærkere indtryk på ham end nogen anden:

En aften kom min hushovmester og sagde, at der var en vagabond ved døren, som forlangte at tale med mig. Jeg går der ud og finder en slags blanding af Cadum-babyen og Skip-

per Skræk med en sort klap for venstre øje – når han undersøgte noget opmærksomt, løftede John på klappen og så med det øje, som han ville give indtryk af at have mistet – med sin filthæt fra Bullock i San Francisco: den jeg går med nu, og et par lærredsbukser, som aldrig havde været i forbindelse med et strygejern. Han kom med cigarer til mig, dukkede op engang imellem, ringede på konsulatets dør med en kasse cigarer i hånden. Det var ham, der gav mig smag for at ryge cigarer, jeg røg ikke, før jeg traf ham. Han nærmede en hæftig kærlighed til Frankrig, det var for ham en slags Irland med vin og sol.

Han var blevet »høvding« for jeg ved ikke hvor mange Rødhud-stammer, som han skaffede til livets ophold, mens han udryddede dem i sine film, og der var ikke noget mere komisk end at se ham tage denne rolle alvorligt. Således befandt jeg mig en gang hos Hopierne i Arizona efter en to dages rejse, hvor han ikke var ædru, og da han ankom i reservatet, forklarede man os, at vi kom netop i rette tid til at overvære, at man fejrede, jeg ved ikke hvilket meteorologisk fænomen, men det var i virkeligheden John Ford, der blev fejret. Han udvekslede rituelle hilsener med høvdingen, fremstammede nogle ord på cherokee, som hopien lod som om han forstod og præsenterede mig for denne som en »stor fransk høvding«, idet han fuldstændig glemte, at den pågældende hopi havde gået på universitetet i Californien og var valgagitor for det demokratiske parti i Arizona. Hopierne havde taget deres kæmpemasker på og dansede i en lang række for at fejre ankomsten af dette meteorologiske fænomen, som var John Ford, og den gamle mand svingede drømmende frem og tilbage, mens der en gang imellem undslap ham en rungende prut. Han vendte sig om mod mig og sagde med dyb alvor: »De forlader aldrig reservatet, de ønsker ikke at have noget med den ydre verden at gøre og fødes, lever og dør på deres forfædres jord«, og han fældede en tåre med sit frie øje, slog en prut og tømte en flaske øl. Derefter tog rødhuddanserne deres masker af og høvdingen præsenterede mig for to af hopierne, der som G.I.'er havde deltaget i befrielsen af Paris, og som begejstret talte med mig om Pigalle. John var forfærdelig irriteret og rasende, hans læber krængedes som hos en skuffet baby, og jeg troede han ville give sig til at græde.

Bob Parrish besøgte John i Palm Springs, da han kun var to skridt fra døden. Han vidste det, og den sorte klap for øjet kunne ikke mere skjule ret meget for ham. Han var ved at gøre sin søn arveløs, man forsøgte at hindre ham deri, men når man er John Fords søn bliver man nødvendigvis arveløs. Den rolle er umulig at spille. I værelset ved siden af befandt sig hans kone Mary, der havde Parkinsons sygdom. For at kunne tale uden rystelser var hun nødt til at ligge ned. Der lå John Ford i det ene værelse og røg fyldt med cancer på

sin sidste cigar, og i det andet værelse lå Mary Ford og kæmpede mod krampetrækningerne; man var midt i Eugene O'Neill, midt i en irsk familietragedie; livet kommer undertiden lidt for meget kunst i sine retter ...

JOHN BAXTER: »The Cinema of John Ford«. The International Film Guide Series.

JOSEPH McBRIDE and MICHAEL WILMINGTON: »John Ford«, Secker & Warburg.

J. A. PLACE: »The Western Films of John Ford«. The Citadel Press.

ANDREW SARRIS: »The John Ford Movie Mystery«, Secker & Warburg.

ROMAIN GARY: »Natten bliver stille«. Samtaler med Francois Bondy. Martins Forlag.

Kosmorama Essay

Filmcensuren i Danmark / Kim Minke

»Jeg tror ikke, det er andre end gamle bøsser, der vil glæde sig over den film«, udtalte en af filmcensurerne til dagbladet Information i 1967. Det var efter at filmcensuren havde forbudt Jean Genets kortfilm »Kærligheds-sang«. ¹⁾

Argumentet slår sig selv for mun- den: Hvorfor i alverden så forbyde filmen. Men det er karakteristisk for voksen-film-censuren sidste år, at det ideelle grundlag for den var vaklende og modsætningsfyldt, og det praktiske grundlag bristende. Film der blev forbudt til offentlig forevisning vistes »privat« i foreninger, der oprettedes ad hoc.

Dette essay beskæftiger sig med voksen-filmcensuren opståen i Danmark, dens funktion mens den levede, og dens død i 1969. Min tese er, at dette forløb kun kan forstås ud fra ændringer i omfang og struktur hos det fænomen, der går under betegnelsen »offentligheden«.

ET DEFINITIONSSPØRGSMÅL AF ØKONOMISK INTERESSE

Som nyt fænomen på kommunikationsmidlernes himmel frembød filmen fra starten af, set fra myndighedernes synspunkt, et klassifikationsproblem.

Var filmen et fænomen der hørte til i bås med markedsgøgl og varietéer, eller var den en slags teater. Definerede man filmen som en raritet, havde biografejerne krav på »fri næring«, d.v.s. de kunne etablere sig på linje med andre handlende, blot de opfyldte politiets krav om straffri vandel o.s.v. Definerede man derimod filmen som en art teater krævedes justitsministeriets bevilling.

Forholdene var forvirrede. I hovedstadsområdet administrerede København en overgang efter et bevillingssystem, mens Frederiksberg havde fri næring, idet birkedommeren her lod biografvæsenet passere på grundlag af alm. polititilladelse. Ude omkring i landet var forholdene ikke mindre forvirrede. Antallet og arten af tilladelser, henholdsvis bevillinger, beroede på den enkelte politimesters skøn, eller skal man sige lune. Ligeledes var det op til ham, hvordan og hvornår han ville gribe censurerende ind i repertoiret. Den stærkt svingende måde, et kvasi-bevillingssystem og en censurfunktion blev administreret på i de forskellige retskredse, udgjorde et økonomisk usikkerhedsmoment for filmudlejerne og for den enkelte biografteater. Biografteateret kunne ikke være sikker på, at der ikke blev udstedt så mange bevillinger i retskredsen, at befolkningsunderlaget blev for lille og forretningen for sløj. Ydermere havde han ikke på forhånd sikkerhed for, at når han bestilte en film hjem, så kunne den også få lov at spille en uges tid. Selvom filmen havde spillet uden politiindgriben i andre byer, kunne den jo ramme ned i nogen af den residerende politimesters antipatier og blive forbudt. For filmudlejerne stillede det sig lige så usikkert. Det var umuligt at kalkulere, om en indkøbt film kunne spille sig hjem ude i biografteatrene, så længe politimestrene udgjorde en så uberegnelig faktor.

De to grupper, biografejerne og filmudlejerne, havde derfor gode økonomiske grunde til at gå ind for, at lovgivningsmagten eller centraladministrationen etablerede et for hele landet fælles censursystem og en centralt styret, ensartet bevillingspraksis. Det ville betyde, at man fra officielt hold tilsluttede sig definitionen af det nye fænomen som en slags teater.

FORHISTORIEN

Roden til nogle af de forhold (censuren, bevillingssystemet) som fik en vis betydning for film- og biografvæse-

nets udvikling i Danmark, må søges tilbage i det nittende århundrede. I 1889 vedtog folketing og landsting, på forslag af Edward Brandes, at ophæve Det kgl. Teaters privilegium på opførelse af skuespil i København. I Brandes oprindelige forslag til lov var indeholdt en paragraf om, at »den der vil drive et offentligt teater i København er forpligtet til at lønne en censor, der udnævnes af justitsministeren«. Nu blev forslaget ikke vedtaget i den skikkelse Brandes havde givet det. Brandes lader ikke til at have været særlig trænet i lovgivningens finere detaljer, og under behandlingen i folketinget rev justitsminister Nellemann forslaget fra hinanden med juridisk skarpsind, påviste hvordan det blandede tre ministeriers områder sammen og indeholdt dele, der ikke kunne indskrænkes til kun at gælde København o.s.v. I Brandes forslag var indeholdt en paragraf om indførelsen af fri næring. Nellemann gik imod med det argument, der i det tyvende århundrede skulle blive fremført hver eneste gang man i folketing eller landsting, eller i biografdirektørkredse, diskuterede bevillingssystem kontra fri næring på biografteaternes område (med kommunal drift som socialdemokraternes outsider-bud). Argumentet: Den helt fri næring vil sænke kvaliteten i repertoiret og medføre økonomisk usikkerhed for teatrene.

Nellemann fik sit bevillingssystem, og skabte et par år senere en egentlig censorinstitution (1893), honoreret med bidrag fra de private teatre og med København som sit myndighedsområde. Ude i landet var teatrene underkastet politimestrenes censur, dog kunne et stykke som var censureret og godkendt i København ikke censureres på ny af en politimester. Denne måde at ordne forholdene på lignede i store træk den, der efter en slags forsøg/tag fejl-periode skulle komme til at gælde for biografområdet. (Brandes forslag om fri næring for teatre blev senere sammen med censurens afskaffelse taget på programmet af det radikale venstre som dette partis principielle stilling til spørgsmålet, også hvad angår filmområdet. Man gik dog stille med disse principper, når man var tyngt af regeringsansvaret, og i de år Zahle var justitsminister tav selv Politiken med dem).

De første justitsministerielle bekendtgørelser om en slags censurerende tilsyn med biografteatre kom i 1907. Det drejer sig om to parallelle bekendtgørelser. Den ene udvider teatercensorens område til også at

omfatte

»tilsyn med alle i København, Frederiksberg og Københavns Amts nordre Birk værende biografteatre, kosmoramaer og lignende etableringer, herunder varietéer, der fremstiller lysbilleder, i det øjemed at påse, at der ikke gives fremstillinger, der enten må karakteriseres som anstødelige i sædelig henseende, eller ved den måde, hvorpå forbrydelsen gengives, eller i øvrigt ved deres beskaffenhed er egnede til at virke demoraliserende på tilskuerne, navnlig ungdommen«.

Den anden er rettet til samtlige Politimestre uden for København undtagen i Frederiksberg Birk og i Københavns Amts nordre Birk, og pålægger den samme funktion i deres område, som teatercensoren har i sit. Praktisk skulle det finde sted ved »at det tilkendegives de forskellige bevillingshavere, at de betimelig forinden den offentlige forevisning er pligtige til at indsende til politikamret deres program med tilstrækkelig forklaring, hvorefter det forventes, at politiet, naar tvivl om en fremstillings beskaffenhed herefter er til stede, lader sig lysbillederne forevise, ligesom det anses for ønskeligt, at politiet ved jævnlige besøg i etableringerne forviser sig om, at fremstillingerne intet utilbørligt indeholde«.

Den umiddelbare grund til disse bekendtgørelser synes at have været et par af Ole Olsens bedrifter, nemlig optagelsen af Løvejagten på Elleøre (der affødte anklager for dyrplageri) og rekonstruktionen på film af et uhyggeligt mord i Holse ved Middelfart. Censuren var dog nok kommet uden Ole Olsens indirekte indsats. Forældre- og skolekredse var begyndt at blive urolige for filmens indflydelse på børn. På Frederiksberg følte åbenbart disse kredse problemerne særlig slemt (her havde man jo også landets tætteste koncentration af biografer som følge af birkedommerens afståen fra bevillingspraksis - hvorved man jo i øvrigt havde en trussel mindre over for biografteatrene og deres repertoire). Efter debatter i kommunalbestyrelse og skolekommission resulterede bekymringen i 1910 i en særlig frederiksbergsk *pædagogisk censur*: film, hvortil børn under 15 skulle have adgang, måtte først censureres af en af birkedommeren og skolekommissionen udpeget censor.

Denne frederiksbergske foranstaltning foregreb den senere udvikling

på landsplan, ligesom i øvrigt den frederiksborgske debat på en række andre punkter (kommunaldrift, film i skolen, skolebio) slog temaer an, der senere skulle blive taget op. 2)

1913-BEKENDTGØRELSEN

Imidlertid havde 1907-bekendtgørelserne aktualiseret det problem, som filmudlejerne og biografdirektørerne af økonomiske grunde sukkede efter at få løst: Den manglende ensartethed, uforudsigeligheden i censurudøvelsen. Og for øvrigt i bevillingspraksis. Men ministeriet var – trods henvendelser om emnet fra udlejerne og fra provinsens biografejere – af den formening, at en vis fleksibilitet, en tilpasningsevne efter lokale forhold, var et gode. Der var jo dog stor forskel på København og Vestjylland, og på strøgteatrenes publikum og forstædernes.

Først i 1913 overgav ministeriet sig for presset og udsendte en bekendtgørelse »om en for hele landet fælles censurering af lysbilleder«. Bekendtgørelsen indeholdt ikke blot det nye, at den etablerede en *fælles og forudgående* censur, den indeholdt også en bestemmelse om, at film kunne godkendes med den særlige begrænsning, at børn under 16 år ikke havde adgang til forevisningen. I øvrigt er bekendtgørelsen helt blottet for retningslinjer for, hvilket *indhold* i filmene censorerne ikke måtte godkende.

I 1922 fik Danmark sin første film- og biograflovgivning. Bevillingssystemet blev lovfæstet, som erhvervet havde ønsket det. Denne bestemmelse var venstres og konservatives værk. Det var først i trediverne de kovendte og gik ind for fri næring. Socialdemokraterne luftede tanken om kommunal drift, som man havde det i Norge. Det fik de ikke, men man kan betragte det som en indrømmelse til socialdemokraterne, at loven foreskrev et vist kommunalt tilsyn med biografbevillingshavernes repertoire og ydermere åbnede mulighed for at kommunerne selv kunne opnå bevilling. Censuren blev lovfæstet med følgende enkle passus: »*Censuren må ikke godkende billeder, hvis forevisning vil virke forrående eller på anden måde moralsk nedbrydende*«. (Min understregning).

Censurlovgivningens historie op til voksencensurens afskaffelse 1969 er ganske kort at fortælle. I 1933 huskede man at få børnecensuren med i loven. Det havde man glemt i 1922. Bestemmelsen heri lyder i øvrigt:

»*Censuren må ikke godkende film, såfremt deres forevisning skønnes at krænke ærbarhed eller virke forrående eller på anden måde moralsk nedbrydende*«. (Min understregning). Denne formulering, der er den eneste substantielle anvisning på, hvad voksencensuren går ud på, fortsætter uændret op til 1969, hvor voksencensuren dør i relativ stilhed.

Det hører med til billedet af censuren som institution, set fra lovgivningsmagts synspunkt, at den egentlige filmcensur kompletteredes af et par andre faktorer; mest direkte af bevillingssystemet og kommunernes tilsyn. Fratagelse af bevillingen var en sanktion der kunne tages i brug hvis en biografdirektør fremførte et repertoire, der nok var godkendt af censuren for hver enkelt films vedkommende, men alligevel som helhed under lavmålet. Indirekte kunne måske den latente mulighed for overgang til kommunal drift virke i samme retning: Mod et bedre repertoire. Indvendingen mod fri næring gik på det samme tema: Fri næring ville give flere biografer, hårdere konkurrence og derfor dårligere film i en slags mekanisk årsagskæde, (hvor den udtalte forudsætning, for at den gjaldt, var publikums over al måde dårlige smag). Desuden ansås bevillingssystemet i 30'erne af socialdemokratiet for at være et værn, der sikrede, at kapitalmagten ikke gennem truster kunne monopolisere biografdriften med et kvalitetsmæssigt ringere, men økonomisk mere givtigt repertoire til følge. Bevillingssystemet – midt mellem fri næring og kommunal drift – betegnede et punkt, hvor de politiske kræfter holdt hinanden i skak. Og det kunne gives nogle positive overtoner ved at det kunne udlægges som en næsten *positivt* fungerende, kvalitetsfremmende censurinstans. Den egentlige censur var jo, som det tit nok blev fremhævet, en udelukkende begrænsende, negativt virkende forholdsregel.

FILMCENSUREN PÅ RETRÆTE

Den måde, censor-institutionen døde på, kan give nogle ideer om, hvorfor den blev født, og hvordan den fungerede, mens den levede. En pind blev båret til ligkisten af mindretallet i et justitsministerielt udvalg, der arbejdede 1947–50. Udvalgets arbejde resulterede ikke i noget lovgivningsinitiativ, men ifølge den senere justitsminister havde betænkningen betydning for udformningen af loven i 1964 og den samtidige nedsættelse af ud-

valget vedrørende censurering af film – det udvalg der, efter nogle års arbejde, indstillede at man nedlagde voksencensuren. I mindretallets indstilling om afskaffelse af censuren hed det bl. a.:

»*Indførelsen og opretholdelsen af censur strider mod ånden i grundlovens § 84. Den strider mod ideer, som hører til demokratiets helligste, censur af et diktatorisk islæt, som skæmmer et frit folkesamfund. Tilhængerne af censur kan dog ikke derfor stemples som tilhængere af diktatoriske ideer. Men deres frisind hæmmes af en ubegrundet ængstelse for uheldig påvirkning gennem filmene, og deres standpunkt er udtryk for mistillid til den menneskelige natur og til et sundt demokratis selvregulerende evner. Undertegnede forslagsstiller erkender, at visse filmproducenter en sjælden gang kan spekulere i pirren- de og sadistiske virkninger, men har på den anden side en grundfæstet tillid til, at publikum og presse vil reagere tilstrækkeligt kraftigt herimod til at forhindre, at åndslivet skulle blive forgiftet. Publikums og pressens ansvarsbevidsthed vil blive vakt, og den omstændighed, at samfundet ikke optræder som åndelig formynder for voksne mennesker, vil i det lange løb stille det danske samfund stærkt indadtil og udadtil og skabe respekt om os. En folkeopinion vil være vort smukkeste våben i kampen mod spekulation og uheldig påvirkning. Dette er gammel dansk tænkemåde...*

I Danmark er bevillingssystemet tilstrækkeligt til at gennemføre de kontrollerende foranstaltninger, som andre steder må udøves gennem filmcensuren. Det har allerede tidligere vist sig, at bevillingssystemet yder en garanti mod, at en bevillingshaver gennem et ensidigt programvalg påvirker vedkommende biografpublikum på en i det lange løb uheldig måde. En Københavnsk biograf viste gennem lang tid udelukkende voldsomme gangsterfilm og seksuelt oplysende (afgiftsfrie) film, som alle var tilladt af filmcensuren. Bevillingsmyndighederne mente imidlertid, at dette ensidige programvalg var uheldigt og fratog vedkommende bevillingshaver bevillingen. Det viste sig altså i dette tilfælde, at ikke filmcensuren, men bestemmelserne om biografbevillinger og eventuel fratagelse af disse var det egentlige middel til at beskytte publikum mod uheldig påvirkning.«³⁾

Det er så vidt jeg har kunnet konstatere første gang grundloven for

alvor er bragt ind i billedet, – eller rettere ånden i den, for grundloven nævner jo kun tryk, skrift og tale. Man kan jo så i øvrigt spørge om mindretallet (Ib Nørlund og Ebbe Neergård) ikke ligger under for en vis dobbeltmoral, idet de jo ikke er imod censur-funktionen, så vidt jeg forstår dem.

Grundloven dukker op igen i folketingets behandling af lovforslag til ændring i biografteaterloven 1959 (der medførte den dobbelte aldersgrænse i børnecensuren 1960). Det er venstres ordfører Poul Hartling, der siger:

»Nu er censurbestemmelser i sig selv betænkelige. Ordet censur har ingen god klang i vore øren, for det får os til at spørge, om grundlovens § 77 ikke er trådt for nær. Det er en god pædagogisk regel, at man ikke skal forbyde for meget; de forbud, man er nødt til at udstede, skal man til gengæld gennemføre med konsekvens, men her er jo ingen konsekvens, for alle forbud med hensyn til film overtrædes bestandig.«⁴⁾

Denne sidste hvad-kan-det-nytte-indstilling vinder frem i løbet af tresserne, ikke sjældent kædet sammen med bemærkninger om TV's virksomhed, der jo især m. h. t. børns kigning ikke kan censures på samme måde. I behandlingen af 1964-loven sagde socialdemokraten Niels Mathiasen:

»Lovforslaget som sådant kan vel ikke betragtes som nogen grundlæggende fornyelse, men mere som en revision. Desværre indeholder det ikke nogen revision af censurbestemmelserne. Jeg skal ikke lægge skjul på, at jeg personlig helst så enhver form for censur fjernet. Det må være nok, at film påføres betegnelsen som egnet eller uegnet for børn, nøjagtigt som det sker i fjernsynet. Det kan ikke være statens opgave at udøve censur.

Derimod kunne den tanke måske overvejes, om filmbranchens egne folk, producenter, udlejere og bevilningshavere, selv oprettede et brancheråd og gennem dette øvede den fornødne selvjustits. Det ville være en både bedre og mere værdig løsning.«⁵⁾

Læser man folketingsbehandlingen af forslaget til lov om filmcensur (1969-loven) er det karakteristiske træk, at filmcensurens afskaffelse (voksencensuren) »jo dog er en helt naturlig ting«. Sådan er stemningen i salen. Som det siges af venstremanden Ib Thyregod:

»Nu kan man jo stille det spørgsmål: Hvad ligger der i en sådan op-hævelse af censuren, for så vidt angår voksne? Censur er jo forebyggende foranstaltninger, som det siges i grundlovens bestemmelser om censur specielt i relation til tryk-friheden, altså en forudgående undersøgelse, en forudgående godkendelse af den pågældende film. Det er en naturlig ting, at denne forudgående godkendelse ophæves...

Herudover er der spørgsmålet om fjernsynsudsendelser. Det fremgår jo udtrykkeligt af lovforslaget, at fjernsynsudsendelser – og det samme må vel gælde film, der udsendes i fjernsynet – er uden for de regler, der her behandles. Der må man jo rejse det spørgsmål, om der da ikke er behov for andre regler netop for fjernsynsområdet, og det tror jeg man må sige der er. Der er i virkeligheden en betydelig forskel på de film, som forevises for voksne, og hvor de, som ønsker at se disse film, på forhånd kan danne sig et indtryk af, hvad det er for film, og så de film eller andre udsendelser, der sendes i fjernsynet, som kommer ud i hjemmene, hvor det jo ofte, selv om det nu fremgår, at de ikke er egnede for børn, alligevel er således, at børn kommer til at se sådanne film, og hvor disse udsendelser i det hele taget kommer på en helt anden måde end ved en filmforevisning i en biograf. Derfor tror jeg, at der er behov for regler, for så vidt angår fjernsynet.«⁶⁾

Også socialdemokraten K. Axel Nielsen kan anbefale lovforslaget, men ikke før han har lettet sit hjerte for en anden observation:

»Jeg vil dog gerne spørge den højtærede justitsminister, om man i justitsministeriet har gjort sig overvejelser om, hvordan man vil ordne spørgsmålet for fjernsynets vedkommende. Vil man give fuldkommen frit spil, vil man tillade fjernsynet at vise film af en hvilken som helst beskafethed? Meget tyder på, at man i fjernsynet allerede har taget sig ret hertil. Efter min private overbevisning – jeg ved ikke, om jeg taler på mit partis vegne – synes jeg nok, der bør være en vis regulering. Jeg synes nok, de undertiden er lidt for hæmningsløse. Men i øvrigt skal jeg anbefale lovforslaget, som det her foreligger.«⁷⁾

Jo »filmcensurens idé var mere eller mindre død, også i det høje ting«, som Morten Lange havde observeret allerede under behandlingen af 1964-

loven. Men hvordan og hvorfor dør ideer? Og på baggrund af behandlingen af 1969-loven kan man spørge: Hvordan kunne filmcensurens ide overhovedet fødes og materialisere sig i censorinstitutionen.

HVORDAN FUNGEREDE DEN?

Imidlertid har jeg til hensigt at arbejde baglæns mod en besvarelse af dette spørgsmål. I det følgende vil jeg derfor beskæftige mig med spørgsmålet: Hvordan fungerede censorinstitutionen? Hvilke kriterier gik den ud fra i sit arbejde, hvilke emner koncentrerede den opmærksomheden om?

To ting kan siges herom: Filmcensuren var en *moralsk* censur og den var en *klassebestemt* censur.

Den censurkomité, der blev oprettet i medfør af 1913-bekendtgørelsen, bestod nok på papiret af en kunstnerisk, en juridisk og en pædagogisk censor. Men disse betegnelser signalerede egentlig blot, at det var en tidligere kgl. skuespiller, en cand. jur. og en kommunelærer, der bestred arbejdet. Betegnelserne sagde ikke noget om arbejdets art. Censuren var moralsk så vidt man kan skønne i *praksis*, og jo da ifølge 1922-loven (censuren må ikke godkende billeder, hvis forevisning vil virke forrænde, eller på anden måde moralsk nedbrydende) og ifølge alle senere love, der jo siger stort set det samme.

Der var jo ikke megen vejledning for censorerne at hente i loven, og i 1913-bekendtgørelsen, der skabte filmcensorembederne, var der slet ingen. Censorerne forventedes at påse det fornødne i henhold til samfundets uskrevne moralkodex. Censorerne kunne hente inspiration i udenlandsk mere udførlig lovgivning om emnet, og det gjorde de i et vist mål, især i den svenske ganske udførlige lovtekst fra 1911. Men grundlæggende var det deres egne ranke personligheder, de skulle spørge. Der lød af og til røster fra folke- og landsting om, at censuren var for liberal, men den synes ellers stort set at have fungeret til lovgivningsmagtens tilfredshed. Der var rum for en vis fleksibilitet i censureringen, men alligevel et højt mål af forudsigelighed i resultatet. I cand. teol. H. Andersens bog fra 1924 »Filmen i social og økonomisk belysning« beskrives det på denne måde:

»På grund af det store arbejde (der censureres årligt ca. 700.000 meter film) deler de to aktive censorer ar-

bejdet imellem sig og gennemser hver sin halvdel. I tvivlstilfælde gennemser begge den samme film og i fornødent fald konfereres yderligere med den ministerielle censor. Den retningslinje, der følges, er følgende: Hvad der må betegnes som forbryderisk instruktivt, blasfemisk eller usædeligt stryges, og der gås noget strengere frem end i teater og litteratur af hensyn til den større mængde ungdom, der ellers ville få det at se...

Som censuren er indrettet hos os, virker den sikkert efter sin bestemmelse, at forskåne samfundet for skadelig påvirkning, uden dog at træde en erhvervsgren for nær, som giver mange mennesker udkommet, samtidig med at den i mange andre henseender både gavner og fornøjer. Den forhøjer ikke den kunstneriske værdi ved sine klip, men på den anden side skåner den filmfolkene for alt for store tab, staten for skattetalet og os for forhøjede billetpriser.«⁸⁾

Andersen er repræsentativ for det overvejende flertal af offentlighedens repræsentanter og talsmænd, der i stort var udmærket tilfreds med forholdene på filmens og biografvæsenets område.

Censuren var klassebestemt, men sådan sagde man det ikke. I ovenstående citat siges det, at man går noget strengere frem end i teater og litteratur af hensyn til den større mængde ungdom. Her må man huske på, at kategorien forbudt for børn under 16 år, var én man fortsat arbejdede med, selv om man havde glemt at få den med i 1922-loven. Ungdom kan altså kun betyde de 16-18/20 årige. Hvis det da skal tages for pålydende, for egentlig tror jeg betegnelsen »ungdom« også er en eufemisme for »arbejderklasse«: Så tidligt som i 1911 pegede censor, magister Rosenberg, på fordelene ved den geografisk differentierede censur:

»Som censuren nu er, kan man tage hensyn til det publikum, der søger det enkelte biografteater. F. eks. kunne jeg tillade »Atgrunden« med den meget debatterede gauchodans i et stort biografteater her inde på Strøget, fordi jeg vidste, at dets publikum var voksne og dannede mennesker; men jeg måtte stryge dansen, da denne film gik ud til forstædernes biografteatre, der søges af børn og unge mennesker i den vanskelige alder.

Lige nu er der kommet en italiensk film med 3 mord. Jeg tillader den

herinde på Strøget, men jeg vil skam ikke have den ud på Nørrebro eller andre steder, hvor børn og unge kan tage skade af at se den.«⁹⁾

Og i 1919 redegjorde censor Nicolaisen over for ministeriet for, hvorfor han havde totalforbudt en seksuelt oplysende film. Et moment han måtte lægge megen vægt på:

»Tonen i forstadsbiografteatre f. eks. er alt andet end andægtig, og det overvejende ungdommelige publikum af begge køn, som møder her, er i meget ringe grad modtageligt for belæring. Høje udråb, hyppigt af frivol art, er ingen sjældenhed i det mørke rum, og når emnet som her er af en sådan natur, at det vanskeligt tåler offentlig debat, tåler det sikkert endnu mindre mulige tilfældige bemærkninger, hvorved det betænkelige deri forråes og forvrænges.«¹⁰⁾

Den opfattelse var udbredt, at biografkerne på det nærmeste havde befriet teatrene for den udannede del af deres publikum. Det blev udtrykt med størst sociologisk fornemmelse af Inger Gautier Schmit, Venstres ordfører i Landstinget under behandlingen af 1922-loven:

»Men selv om vore teatre er meget besøgt, er det dog kun en vis del af befolkningen, som kan gå der, idet billetpriserne og den omstændighed, at forestillingen som oftest kun finder sted om aftenen, lægger hindringer i vejen for mange mennesker. Med filmen har det sig anderledes. Den har den fordel, at den kan fremstilles umådeligt billigt, fordi den kan reproducere i det uendelige, den kan fremvises til alle tider af dagen, den kræver ingen fin påklædning, man går derind lige fra gaden, i sit arbejdstøj, og den bibringer mennesker gennem øjet en broget mængde levende billeder af den forskelligste art, lige fra de skønneste naturgenivelser til de voldsomste dramaer og til de mest lattervekkende farcer – alt dette, uden at der fra tilskuerens side kræves nogen som helst forudsætning, noget åndeligt arbejde i retning af at skulle opfatte, bedømme, end sige kritisere; man behøver blot at kunne se...

På grund af dens billighed, letfættelighed og lettilgængelighed kan man vist nok sige, at filmen i særlig grad er det sted, hvor menneskene, især ungdommen og hele det brede lag, søger sin adspredelse og fornøjelse. Hermed være ikke sagt, at der ikke på filmen kan fremstilles udmærket kunst...

Censuren skærpes noget gennem lovforslaget, men måske ikke direkte, thi allerede nu findes der censur, men derigennem, at loven siger, at censuren ikke må godkende billeder, hvis forevisning vil virke forrående eller på anden måde moralsk nedbrydende. Man kunne måske sige, at en sådan formulering ikke hører hjemme i et lovforslag, idet man ikke kan lovgive om moral, men jeg tænker alligevel, at sætningen har sin betydning, og ønsker, at den skal blive stående, da den overfor de mennesker, der skal censurere biografteaterforestillingerne, klart tilkendegiver, at man ønsker, der skal udøves en noget strengere og kraftigere censur, end der hidtil har været udøvet...

...Jeg kan ikke tænke mig andet end, at loven, som den her foreligger i store træk vil virke betryggende overfor den gode smag hos publikum, samtidig med at den inddrager den store og udmærkede opfindelse, som levende billeder er, under det opdragende og adspredende moment i hele samfundsudviklingen.«¹¹⁾

Den noget paradoksale formulering, at man ikke kan lovgive om moral, men man gør det nu alligevel og har en bestemt, omend udtalt, mening med det, træffes igen hos et andet landstingsmedlem, Martin Olsen (gammel socialdemokrat):

»Jeg er enig med den ærede ordfører for partiet Venstre i, at man i og for sig ikke kan lovgive om moralen. Det er heller ikke nødvendigt, for om den kan der diskuteres vidt og bredt. Men når man blot ved, i hvilken retning det er, man fra Rigsdagens to ting ønsker, at censuren skal gøre sig gældende, er det tilstrækkeligt; den bør sørge for, at vi ikke får for meget af det usandsynlige. Det er jo nemlig noget, som virker begrebsforvirrende for alle mennesker, ikke mindst for børn.«¹²⁾

Filmcensuren var da en institution der skulle sikre en vis konformitet i befolkningen, specielt, med Inger Gautier Schmits ord, i de brede lag. Filmene måtte ikke få lov at sætte griller i hovedet på folk, så de fik forvirrede begreber om det mulige og det sandsynlige. Der synes at være en vis politisk adresse i disse formuleringer, specielt hvis man husker på, at film – grevefilm, Valentino film m. fl. – aldrig ville blive forbudt p. g. a. virkelighedsfjernhed. Alligevel må man tro, at censureringen overvejende var moralsk begrundet, og ikke politisk. De eneste klare tilfælde

af politisk censur, der synes at have været, udsprang af udenrigspolitikken, nemlig af Danmarks ømtålelige forhold til Tyskland i hele perioden op til anden verdenskrig.

Både kejserriget og senere republikken indgød respekt nok til, at man forbød film om det sønderjyske problem og efter krigen krigsfilm med anti-tysk tendens. Det synes dog mindre at have været censorernes skyld – i den sag var de under pres fra udenrigsministeriet, der igen var under pres fra det tyske gesandtskab. I trediverne greb censuren ikke ind over for nazistiske ugeaviser og spillefilm, mens derimod anti-facistiske spillefilm som »Confessions of a Nazi spy« (1939) og »Last train from Madrid« (1937) (begge amerikanske) blev forbudt af udenrigspolitiske årsager.

Der var i trediverne røster fremme i folketinget om at få mere bestemte krav til censureringen ind i lovgivningen, med en deraf følgende strengere censur. Under behandlingen af 1933-loven talte den konservative Carlsen-Skiødt for også at indføre »politisk tendens« som et kriterium. Han holdt andre lande op som eksempel:

»I England betegnes censuren også som meget streng. Det gælder forevisning for børn, men det gælder også fremvisning af films med politisk tendens; således er der ofte fremkommet forbud mod russiske politiske films...«

I Frankrig og Italien er censuren yderst streng. Russiske films er så godt som forbudt i Italien.«¹⁴⁾

Han fik et besindigt svar af justitsminister Zahle:

»Det ærede medlem hr. Carlsen-Skiødt gjorde sig til talsmand for, at censuren skulle skærpes. Jeg tror ikke, censuren i dette tilfælde trænger til at skærpes, og vor grundlov har jo ikke megen sympati for censur, og det tror jeg heller ikke, man i al almindelighed skal have, thi forholdet er dog det, at det bedste nye altid møder heftig modstand fra de åndelige efternølere, og da de altid er til stede i samfundet i et overordentligt stort antal, så er de i stand til at gøre en meget stærk modstand mod ethvert virkelig stort åndeligt fremskridt, og den modstand er der efter min mening ikke nogen grund til kunstigt at stimulere og styrke ved en meget skarp censur.«¹⁵⁾

Som tidligere nævnt var de kriterier, censuren skulle arbejde efter, kun vagt angivet i lovgivningen. Man kan

imidlertid i skrivelserne om, hvordan censuren arbejdede, og i skrivelserne om, hvordan nogle mente den burde gå frem, ane to forskellige synspunkter på forholdet mellem filmfiktion, menneske og samfund. Det ene synspunkt er det ministerielle, officielle synspunkt; så vidt man kan skønne det synspunkt, der ret hurtigt kom til at dominere censorinstitutionen. Det kan betegnes som et strengt *rationalistisk* syn på spørgsmålet om »moralbrud på film«.

FILMFIKTION, MENNESKE OG SAMFUND TO SYNSPUNKTER

I indholdsbeskrivelsen fra programmet til en fransk film opført 1908 kan man læse følgende:

»*Handlingen begynder med, at den elskværdige fabriksejer inspicerer fabrikken sammen med sin værkmester. Denne er utilfreds med sine kår og misundelig på sin chef og betragter dennes velstand med hadske øjne. Hele dagen kæmper han en hård kamp med sig selv, men misundelsen og pengegriskheden får overhånd, og om natten sniger han sig ind på kontoret, plyndrer pengeskabet og stikker ild på fabrikken.*

Man bliver nu vidne til et så stor-slået skue, som intet andet levende billede har præsteret, og man undres over, at det er muligt at opnå en så stor-slået virkning. Flammerne fortærer de letfængelige bygninger, bøjer de svære jernstel som siv og gør ved sin tykke røg redningsarbejdet umuligt. Brandvæsenet er i fuld virksomhed, men formår næppe at hindre ildens udbredelse, og næste morgen ligger fabrikken i ruiner.

På kontoret afholdes forhør. Værkmesteren forsøger på at henlede mistanken på en af arbejderne, men der findes et indicium, der gør, at den rette skyldige opdages.«

Gamle censor Levin forbød denne film, men justitsminister Høgsbro varslede den ny tids ånd med bemærkningen: »Det forekommer mig efter beskrivelsen, at moralen i billedet er god, for så vidt forbryderen kommer slet fra det.«¹⁶⁾

Dette syn kan kaldes *rationalistisk* fordi det, helt abstrakt af handlingsplanen som helhed, aflæser et moralsk budskab: *forbrydelse betaler sig ikke*. I dette abstrakte moralske budskab ligger desuden en udtalt tilslutning til en *utilitaristisk moral-lære*, eller rettere: i netop denne form for aflæsning ligger der en så-

dan tilslutning. Ved en utilitaristisk morallære forstås en lære der fremhæver den opfattelse, at handlinger der strider mod moralske regler automatisk eller mekanisk fører til ubehagelige konsekvenser, derfor bør man afstå fra dem. Moralsk konformitet er nyttig.

Som sagt fandtes der et andet synspunkt end det ministerielle, på forholdet mellem filmfiktion, menneske og samfund. I følge dette andet synspunkt var det ikke alt det, der passerede mellem tilskueren og filmen, der passerede via fornuften – måske ikke engang det vigtigste. Fra dette andet synspunkt forekom den sanselige pirring, den emotionelle ophidselse, der udgik fra lærredet, spillet af identifikation og projektion fra tilskueren til lærredets figurer, nok så vigtigt at tage hensyn til. Tilskueren investerede noget af sig selv i fiktionen, og fik noget igen: Et glimt af en mulig større livsintensitet, en tilfredsstillelse på anden hånd måske, men alligevel en tilfredsstillelse, der talte med i den sjælelige husholdning.

Nogle af dem, der gav udtryk for synspunkter i den retning, interesserede sig sådan set ikke for, om filmcensuren delte dem. De var blot interesserede i at meddele deres observationer om filmens rolle for den enkelte og for samfundet – og der behøvede ikke ligge noget kritisk syn på nogen af delene bag. Sådanne observationer blev meddelt bl. a. i damebladene.

Et lignende syn på film og mennesker fandt man imidlertid også hos religionens (og moralens) vogtere, mest udpræget måske hos Indre Mission og dens moralværnforening »Vigilia«. Dem bed det argument ikke på, at 99 % af alle film sluttede med, at retfærdigheden skete fyldest, og at filmene derfor var moralske. Det var for dem at se et alt for abstrakt og intellektuelt synspunkt, der slet ikke tog hensyn til, hvor mange gange tilskueren, mens filmen spillede, kunne synde, når sjælskontrollen svigtede. De måtte derfor kritisere censurens praksis som alt for mild, men hældede i øvrigt til det synspunkt, at dette nye massemedium i sig selv var et onde, et uheldigt udtryk for tidsånden.

Dette *mentalistiske* synspunkt (betegnelsen er muligvis ikke dækkende) kunne give sig nogle, set fra vores perspektiv, pudsige udslag, og det var allerede ved århundredets begyndelse let at gøre nar af. Men

anlagt på emnet, film, individ og samfund var den potentielle erkendelsesmæssige effekt af det vel nok fuldt så stor som af justitsminister Høgsbros unuancerede rationalisme.

Det mentalistiske synspunkt fik aldrig nogen betydning for filmcensurpraksis. Filmcensuren lod sig ikke altid nøje med at retfærdiggøre til slut skete fyldest i filmene, den greb ind over for film med udpenslede sex- eller voldsscener, forbyderisk instruktive film, blasfemiske film m. fl. Men motivet til at gribe ind var også i disse tilfælde rationalistisk og konsekvensorienteret. Motivet var ikke, at der skete et eller andet mellem tilskueren og filmen, med tilskuerens bevidsthed når den mødte filmindholdet. Derimod retfærdiggjorde man indgrebene ud fra konsekvenserne: Forråelse, kriminelle færdigheder hos tilskueren, eller krænkelse af ærbarhed, hvor ærbarhed jo ikke er en kategori, der beror hos enkeltpersoner, men er en offentlig kategori.

Man kan fortsat iagttage denne rationalisme og orientering mod objektive umiddelbart observerbare konsekvenser, op til 1960'erne, hvor betænkningen om filmcensur kommer: »Efter udvalgets opfattelse må det afgørende hensyn være, om der for et voksent publikum må antages at kunne være alvorlige skadevirkninger forbundet med forevisning af visse arter af film. Lader sådanne skadevirkninger sig ikke påvise eller dog sandsynliggøre, kan opretholdelsen af voksencensuren vanskeligt forsvares« – denne passage efterfølges så af et afsnit om skadebegrebet.¹⁷⁾

Det bemærkelsesværdige er egentlig, at afskaffelsen af censuren ikke kommer som følge af noget kognitivt brud. Det er tilsyneladende den samme rationalisme, der styrede censuren, som førte til dens afskaffelse. Det historiske perspektiv på censuren, set igennem den omtalte rationalistiske »raster« bliver derfor noget i retning af: Vi tog fejl. Der er åbenbart ikke skadevirkninger at konstatere. Lad os afskaffe censuren. Skal vi opretholde den bliver det i hvert fald kun af moralske grunde. Men moralopfattelsen har jo ændret sig, det må vi være klar over.

MORALITET OG OFFENTLIGHED

Jeg tror der er nogle kortslutninger i en sådan tankegang. For det første tror jeg ikke, man kan sige noget som helst om films »skadevirkninger« eller lignende uden en meget mere

præcis forståelse for forholdet mellem individ, samfund og film. Erkendelseseffekten af det rationalistiske perspektivs »raster« er helt utilfredsstillende. For det andet mener jeg, at en snak om ændret moralopfattelse, en ændret tankegang, ikke har ordentlig fat i forholdet mellem moralitet og samfund.

For nu at tage fat på det sidste først: Hvad er egentlig et *moralbrud*? Det mest almene man kan sige herom er, at det er en handling, der fører noget andet med sig, en straf, eller en bebrejdelse eller hvad det nu kan være. Men handlingen fører ikke dette andet med sig på samme måde som våde tæer i en time fører til forkølelse. En sådan automatik er der ikke tale om. Konsekvensen af et moralbrud er ikke en mekanisk følge af den forudgående handling. En moralsk handling har ingen nytteværdi, et moralbrud ingen ubehagsværdi, der følger af denne handling i sig selv. Eksempelvis, hvis jeg for tre år siden isolerede min bolig, ja så ville dette automatisk have ført med sig, at den var blevet lunere, og at jeg kunne spare noget brændsel til opvarmning. Det følger af nogle kausalforhold, som visse naturvidenskaber kunne klarlægge. Men det ville ikke dengang have været en speciel moralsk handling at få foretaget en isolering. Som følge af indtrufne omstændigheder, der har med politik, økonomi og opinionsdannelse at gøre, er det i dag tænkeligt, at det er et moralbrud at bo i en gammel rønne med skyhøj K-værdi, i hvert fald hvis den er olieopvarmet. Man risikerer at blive set skævt til. Men denne sanktion, der møder én: at man bliver set skævt til, følger ikke automatisk af, at jeg ikke får isoleret ordentligt. Så ville jeg jo også være blevet set skævt til for tre år siden. Sanktionen i dag er en følge af, at der i mellemtiden er sket en sammenkobling af energiforbrug og moralitet, således at ikke-isolering i dag tæller som moralbrud. Den sanktion, der følger ikke-isolering, sætter kun ind, fordi et sæt moralregler er blevet indstiftet og kan brydes. En sanktion er således en konsekvens af en handling, der følger, ikke af denne handlingens indhold, men af et brud på en regel.¹⁸⁾

Moralitet signalerer, at der findes et socialt rum, en kommunikationssammenhæng, med regler for, hvilke budskaber der kan eller bør udveksles, og hvilke handlinger der kan eller bør foretages.

Til belysning af, hvad jeg mener, skal jeg citere 1922-biograflovens § 9:

»På eller ud mod offentlig gade eller i offentlig tilgængeligt lokale må kun sådanne reklamebilleder vedrørende biografforestillinger opslås, som i forvejen er godkendt af censuren og forsynet med dens stempel«.

Denne paragraf tilsigter – bl. a. – at krænkelse af ærbarhed ikke finder sted. Nogleordet er *offentlig*. Krænkelse af ærbarhed kan pr. definition kun finde sted offentligt. Nu er »offentlighed« et noget u håndterligt begreb. Det er lettest at forstå i tilknytning til geografiske lokaliteter eller som en analogi til sådan nogle. Men i løbet af historien er jo *geografi* og *kommunikationssammenhæng* blevet løst fra hinanden, med opfindelsen eller udviklingen af skrift, bogtrykkerkunst m. v. § 9 eksemplet er derfor det enklest tænkelige, fordi geografi og offentlighed her er knyttet sammen. I det følgende bliver jeg nødt til at bruge *offentlighed* og *socialt rum* på en begrebsmæssig mere omfattende måde.

Min tese er nu, at når det i dag ikke skønnes fornødent at have en voksencensur, så skyldes det ikke en ændret moralopfattelse hos et flertal af enkeltindivider.

Jeg afviser med andre ord en matematisk/systematisk opfattelse af moralitet, gående ud på, at samfundets moralopfattelse får man ved at addere enkeltpersoners. Hele maskineriet med bevillingssystem, kommunalt tilsyn og censur *plus* den hele tiden nærværende udtalte forudsætning, at der ville komme størst publikum til de underlødige og utugtige, de forrående og moralsk nedbrydende film, hvis de blev tilladt, gør den matematisk/statistiske model usandsynlig. Den er for forenklet og uden sociologisk forståelse.

Censurens bortfald skyldes ikke en ændret moralopfattelse hos et flertal af enkeltindivider, men derimod en ændring i offentlighedens struktur. Der findes i dag på dette område ikke længere noget socialt rum, nogen kommunikationssammenhæng, med regler for udgrænsning, konstituering og regulering af budskabstyper. Budskaberne »mødes« ikke længere i offentligheden, for at diskuteres, sorteres, forkastes eller optages i større budskabssystemer i henhold til en almen fornuft. Denne klassisk borgerlige offentlighedskoncept, er det ikke muligt at opretholde de fakto, eller i begreb, i en tid hvor massemedierne film, radio, tv,

reklame, magasiner, frokostblade etc. direkte henvender sig til hver enkelt med matricer til organisering af erfaring, formulering eller omformulering af behov, og tilbud på opfyldelse af dem helt eller delvis; og hvor kravet på kompensation for en stadig mere intensiv arbejdsdag, ofte bestående af ensformige og frustrerende arbejdsrutiner, giver sig udslag i efterspørgsel efter bestemte brugs kvaliteter hos medierne og medieindholdet.

Den ældre idé om en markedsplads, et forum, hvor også kulturelle og underholdende produkter må fremstilles og stå deres prøve i forhold til en almen fornuft, er, med enkelte finkulturelle undtagelser, død, og det var den, der var filmcensurens idé; *eller rettere*: Filmcensuren som institution og statslig foranstaltning var en kompensation for, at denne idé allerede var begyndt at smuldre. Havde dog hele publikum bare været som i strøgbiograferne: Voksne og dannede mennesker (Rosenberg). Men: Stemningen i forstadsbiograferne! (Nicolaisen). Den var så langt fra den dannede diskurs i de litterære saloner, som tænkes kunne. Her var ingen tanke for at nå frem til nogen almen fornuft, der burde råde og have prioritet over den enkeltes interesser. Filmen talte til den enkelte og til en ustruktureret masse. Den involverede nye sansekvaliteter, nye oplevelseskvaliteter, og fordi der skulle tjenes penge på den, greb den uden omsvøb lige ind i hver enkelts tanker, følelser og mere eller mindre bevidste erfaringer. Den ville ikke nogen social og økonomisk omvæltning, for den var jo selv i cirkulation som kapital, men den gik den lige, mest udbytterige vej til hver enkelts erfaringsverden, greb fat i temaer og ønsker dér, bearbejdede dem og rakte dem tilbage i fortolket, udkrystalliseret form, ufarlig for den selv og for kapitalen, men subjektivt, umiddelbart, kortvarigt tilfredsstillende for tilskueren.

Det er tydeligt allerede i det tidligere eksempel med værkmeisteren, der sved fabrikken af, at denne film har fat i nogle erfaringer, som i en bestemt form har været store dele af publikums. Erfaringer med umiddelbar og patriarkalsk autoritet (værkmeisteren og den elskværdige fabriksejer), erfaringer med trangen til aggressionsudladninger mod fabriksystemets tvang, med ønsket om bemestring af omverdenen (her udtrykt gennem pyromani) etc. Disse erfaringer

har filmen haft fat i, har bearbejdet og rakt tilbage i domesticeret form, som thriller eller kriminalfilm, med budskabet, som Høgsbro rigtig nok antydede: det betaler sig ikke. Publikum har nok fattet, at det gør det ikke, men har undervejs haft sin tilfredsstillelse af at se sin egen fantasivirksomhed, eller dele af den, materialiseret på lærredet.

Den klassiske borgerlige offentlighed kunne kun anse sådanne usandsynligheder for underlødige og værdiløse. I følge dens forståelse var kunst, kultur og underholdning noget man på en dannet måde beskæftigede sig med i fritiden. Kunst og underholdning burde handle om det almenmenneskelige, og det traf man da for øvrigt også mest af i fritiden og i familien. Det usandsynlige faldt ikke i smag, og desuden var det jo plat umuligt at forstå, hvor det kom fra og hvad tilskuerne, publikum, skulle med det. Her var lidt regulerende sund fornuft på sin plads.

Det er præcis her filmcensuren som statslig institution kommer ind. I det punkt, hvor den klassiske borgerlige offentlighed har fået tilløb af en stor fremmed masse af publikum, der ikke føler sig hjemme i den og ikke føler sig forpligtet af den. Og hvor dette publikum lader sig betjene af nye, billige massemedier, der af indtjeningsgrunde skaffer til dets subjektive behov uden om moraliteten i det sociale rum, der udgjorde den klassiske borgerlige offentlighed.

Det var en forholdsregel på falderbet for den klassiske borgerlige offentlighed. Den mest rationelle form for censur, ud fra dens egne forudsætninger, den geografisk og socialt differentierede, måtte opgives, fordi filmindustriens omsætningsinteresser krævede standardisering og sikkerhed for publikumsunderlaget på forhånd. Den ekspanderende trykte presse og magasinpressen skaffede allerede til nogle af de samme nye store publikumsmassers behov, og lod sig ikke censurere. Radioen i tyverne og senere TV gjorde det samme. Det var nærliggende at sammenligne med disse andre medier og sige: Hvorfor censur på film?

Disse nye medier med deres nye, »udannede« indhold gik den lige vej til publikums fantasivirksomhed, som de dels lod sig inspirere af, dels stimulerede i en bestemt retning. Nye områder af den enkeltes livssammenhæng og nye områder af fantasi og

bevidsthed tog de med i købet, eller var disse områder ikke nye, havde de i hvert fald hidtil været lukket ude af dannelsesgrunde. Offentligheden flyttedes fra det idealistiske forum for diskussion og dannet afvejning, over til et kvasi-privat forhold mellem den fremvoksende bevidsthedsindustri og den enkeltes bevidsthed.

Samtidig hermed forsvandt muligheden for at en særlig moralitet kunne gøre sig gældende. Den beroede nemlig på eksistensen af et socialt rum, og deraf beroede igen muligheden af sanktionsindsats.

»Hvad kan det nytte« indstillingen over for censuren slår da igennem. Moralopfattelsen har ændret sig, siges det. Men den er snarere blevet en privatsag og har mistet sin karakter af moralitet. Det bliver en naturlig ting at afskaffe censuren, og i det erkendelses-perspektiv, man har mulighed for at anlægge på sagen, fortoner det sig som uforståeligt eller som pudsigt, at man engang har haft den.

I *hvor høj grad moralopfattelse er blevet en privatsag*, kunne man endnu engang få bekræftet ved at læse et Ritzau telegram, der var gengivet i Information den 9. september 1975. Formanden for Kristelig Lytter- og Fjernseerforening, pastor Svend Åge Olsen, bliver fra sin skriftlige beretning til organisationens landsmøde citeret som følgende:

– *Svend Aage Olsen deler harmen i forbindelse (med) tv-dramatik med »spottende og sårende gloser« og »voldsomme samlejescener« og gentager en bøn til tv-teatrets leder om en kort og kyndig introduktion til »den s'ags udsendelser«.*

Også pastor Olsen har opgivet tanken om en offentlig moralitet og beder nu blot om en brugsanvisning til privat benyttelse. ■

Litteraturhenvisninger, der ikke er givet i teksten:
G. Sandfeld: Den stumme Scene. Kbh. 1966.
E. Durkheim: Sociology and Philosophy. (Især essayet: The Determination of Moral Facts). N.Y. 1974.

I. C. Lauritzen: Filmen. Kbh. 1950.

Noter:

- 1) Avisårbogen 1967, 6/11.
- 2) Sml. Sandfeld kap. VII, afsn. 3.
- 3) Her citeret fra Bet. 468, 1967, s. 10.
- 4) Folketingets forhandlinger 16/12 1959, sp. 1945 og 1946.
- 5) Folketingets forhandlinger 3/5 1963, sp. 5322.
- 6) Folketingets forhandlinger 16/10 1968, sp. 593 og 594.
- 7) Ibid. sp. 596.
- 8) Op. cit. s. 84 og 88-89.
- 9) Citeret fra Sandfeld s. 270.
- 10) Citeret fra Sandfeld s. 300.
- 11) Uddrag af Landstingstidenden for 1821/1922, sp. 1050-54.
- 12) Ibid. sp. 1055.
- 13) Sml. Lauritzen s. 151.
- 14) Folketingets forhandlinger 10/1 1933, sp. 2435.
- 15) Ibid. sp. 2454-2455.
- 16) Sandfeld s. 221.
- 17) Bet. 468, 1967, s. 22.
- 18) Sml. Durkheim (1974).

Bøger

Læst af
Jørgen Oldenburg (J.O.)
Per Calum (P.C.)

Manuskriptforfatteren som auteur

Richard Corliss' »Talking Pictures – Screenwriters in the American Cinema« er en polemisk pendant til Andrew Sarris' udfordrende auteur-artikler om Hollywood-instruktørerne i »The American Cinema« fra 1968. Hvor Sarris' bog virker som en forlængelse af de synspunkter, Cahiers du Cinéma havde fremført, og som Sarris havde agiteret ihærdigt for i USA, dér er Corliss' bog vendt imod Sarris og auteur-teorien, dog på den måde, at han søger at knytte auteur-begrebet til manuskriptforfatteren i stedet for til instruktøren – men begge dele er selvfølgelig i sammenhæng med amerikansk filmproduktion et hasarderet forehavende.

Får man ikke andet ud af at læse interviews og erindringer med og af de fremtrædende amerikanske filmfolk, så bliver det dog i hvert fald klart, at auteur-begrebet nok kan være vældig nyttigt i æstetisk sammenhæng, men med den historiske sandhed har det ikke meget at gøre. Men selv om forestillingen om ét menneske som ophavsmand til alle de kunstneriske ideer ikke holder stik, kan det jo godt være udbytterigt at se på de enkelte kunstners egenart, bidrag til Gesamtkunstværket,

der kan udskilles som værende karakteristiske for netop denne instruktør, denne fotograf, denne skuespiller, denne art director. Det er så vanskeligt at få et samlet overblik over andet end skuespilleres og instruktørers arbejde, at en bog som Corliss' er meget velkommen. Her får man da i hvert fald et udgangspunkt.

Corliss er redaktør af det fortræffelige tidsskrift »Film Comment«, som for nogle år siden lod en række af sine medarbejdere beskrive en række af de mest kendte manuskriptforfattere. Disse artikler blev senere samlet og udgivet som »The Hollywood Screenwriters«, og Corliss' nye bog er på mange måder en videreførelse, en systematisering af det materiale, der var det første grundigere kritiske forsøg på at flytte opmærksomheden fra instruktørerne til forfatterne. Pauline Kaels senere afhandling om »Citizen Kane« er som bekendt ude i samme ærinde: Welles skubbes ud i kulissen, Herman J. Mankiewicz skal frem på scenen.

Corliss er temmelig krigerisk i sin introduktion til bogen, men man må, desværre, give ham ret, når han hævder, at auteur-kritikerne i al for høj grad har beskæftiget sig med historierne hos de beundrede instruktører, altså hvad man må kalde det litterære aspekt af filmene, mens deres egentlige domæne, den visuelle side, af det personlige ved deres billedkompositioner, deres klippestil, deres instruktion af skuespillerne, deres brug af dekorationer – disse ytringsformer behandles oftest kun overfladisk. Hvis Corliss kunne bevise, at manuskriptforfatterne virkelig på det tematiske, litterære plan udviste større trofasthed over for deres yndlingsideer, voksende kunstnerisk disciplin og stil-sikkerhed i formuleringen end man hidtil har kunnet påvise det for instruktørernes vedkommende – så ville Corliss' bog åbne nye perspektiver i filmhistorien.

Så spændende går det imidlertid ikke, stoffet kan ikke leve op til den provokerende holdning i indledningen. Corliss forsøger tappert, men hans præmisser bliver for utilstrækkelige, til at man vil gå ind på hans konklusioner.

Bogen er disponeret som Sarris' – forfatterne er rubriceret og opstillet i et hierarkisk system, hvor skikkelser som Ben Hecht, Preston Sturges, Norman Krasna (!), Peter Stone, Howard Koch og Billy Wilder samlet under titlen »The Author-Auteurs«, om hvem det også hedder: »To a degree rare in the commercial cinema, their personalities are indelibly stamped on their films. In their fidelity to idiosyncratic themes, plots, characterizations, styles, and moods, they won the right to be called true movie auteurs«. Desværre må Corliss umiddelbart efter, i beskrivelsen af Hecht, konstatere: »What is difficult to ascertain with most screenwriters – and especially maddening in Hecht's case –

is the size of the writer's contribution to any particular film«. Det karakteristiske, umiskendeligt Hecht'ske synes ikke at være så let at genkende alligevel. Corliss når da heller ikke frem til nogen egentlig bestemmelse af Hecht's tematik. Som tilfældet også er med de andre behandlede forfattere nøjes Corliss med at beskrive et par enkelte, i hans øjne særligt personlige film. For Hechts vedkommende bliver det »Underworld«, »Scarface«, »Design for Living«, »Nothing Sacred«, »Angles over Broadway« og »Miracle in the Rain«. Kun de to første får nogenlunde rosende omtale, ellers er Corliss ret utilfreds med den manuskriptforfatter, han dog har placeret øverst på sin kransekage. Hecht var utvivlsomt dygtig, idérig og produktiv – men derfra og til at få den fornemste plads i manuskriptforfatternes Pantheon er der en afstand, Corliss ikke formår at overvinde. Hecht er en af Hollywoods store myter, og Corliss forholder sig på ingen måde ubegavet, men alligevel ret ukritisk til den.

Eksemplet Howard Koch tydeliggør, næsten pinligt, det postulerende i Corliss' auteur-teori. Koch er en solid skribent med to fremragende manuskripter i sit oeuvre, nemlig Curtiz' »Casablanca« og Ophüls' »Letter to an Unknown Woman«. Corliss bemærker selv, at få fyrer-film umiddelbart ville forekomme så modsatte hinanden, men i stedet for at udlede, at de to instruktører på afgørende vis har sat deres præg på to storslåede melodramaer af samme forfatter, prøver han tværtimod at få dem til at ligne hinanden i kraft af en fælles »peculiarly ironic and graceful Kochian attitude«. Man kunne næppe vælge sig to mindre egnede film at omstyrte teorien om instruktøren som den egentlige filmskaber med. At Koch har det med at bruge breve i sine handlinger – hvad Corliss gør et stort nummer ud af – og at han, i hvert fald i de to film, er en glimrende dialogforfatter er trods alt ikke nok til at detronisere henholdsvis Curtiz (fra hans meget lille trone) og Ophüls.

Corliss behandler i alt 35 forfatter-skaber og 100 film, og gør det nærmest i form af fyldige, suggestive handlings-referater. Egentlig dramaturgisk eller sproglig analyse af den enkelte manuskriptforfatter bliver det aldrig til, men man får et væld af oplysninger og møder en fornuftig, uortodoks holdning til mange kanoniserede mesterværker som gør læsningen udbytterig, omend tyngt af Corliss' hang til kunstfærdigt slyngende formuleringer. I denne omgang indfrier han ikke rigtigt de forventninger, bogens titel vækker, men han skærper appetitten på fremtidige manuskriptforfatter-monografier, hvor enkelte karrierer diskuteres indgående analytisk og ikke bare sammenstilles under den til lejligheden mest passende overskrift. Som Corliss imidlertid også selv gør opmærksom på, at hvis det kan være vanskeligt

at bestemme instruktørens indsats i forhold til f.eks. producentens, så er det tifold sværere at finde ud af nøjagtigt, hvor megen *credit*, der bør gå til den enkelte forfatter. I de store produktionsselskabers velmagtsdage, da forfatterne var på ugebetaling og ustandseligt omarbejdede andres manuskripter, kan det være helt umuligt at fastslå, hvem der egentlig har æren for en træffende formulering eller et originalt plot-twist. Aaron Latham har i den udmærkede bog »Crazy Sundays« beskrevet Scott Fitzgeralds erfaringer med netop denne slags skribentvirksomhed ved samlebåndet, så man til fulde forstår de vanskeligheder en sådan author-auteur-forskning må støde på. Men det gør den selvfølgelig ikke mindre tiltrækkende!

J.O.

Richard Corliss: Talking Pictures. Screenwriters in the American Cinema 1927-1973. Overlook Press, Woodstock, New York 1974, 398 sider.

International Film Guide

Peter Cowies gavmildt redigerede »International Film Guide 1977« er den 14. i rækken – og som de foregående 13 bind er også denne udgave den hurtigste måde til at skaffe sig viden om den hele verdens filmproduktion. Slå op på side 66, hvor afsnittet »World Survey« begynder, så er der godt 200 siders information om nye film og nye filmlande. Ikke alt er dog lige pålideligt, idet adskillige skribenter synes at betragte bogen mere som en mulighed for propaganda end som forum for afbalanceret, kritisk informationskilde.

Mere givtig i så henseende er det ligeledes årligt tilbagevendende kapitel »5 directors of the year«, hvor det denne gang er Woody Allen, George Cukor, Masaki Kobayashi, Claude Sautet og Lina Wertmüller, der hædres med omtale og tilhørende filmografi.

Bogen rummer i øvrigt kapitler om så forskellige emner som film-festivaler, Oscar-uddeling, film for børn, tegnefilm, filmskoler, mulighederne for private filmsamlere, orientering om ny filmbøger, og oversigt over de væsentligste film-tidsskrifter. Der er også afsnit om 16 mm film på udlån, og der er artikler om TV (forståeligt nok er der ikke her nævnt noget om dansk TV-produktion).

Formatet på »International Film Guide« er denne gang ændret. Det er en forbedring, som længe har været påkrævet, idet de seneste årbøger på grund af de mange sider i lille format har været tyk indtil det uhåndterlige. Som årbogen nu fremtræder med sin godt 500 sider er proportionerne rimelige og layout'et kønne.

P.C.

Peter Cowie: International Film Guide 1977. 504 sider, ill. The Tantivy Presse, England/USA 1976. £ 2.50.

Filmene

»Strømer«

»Blind makker«

»Silent Movie«

»Aguirre, den gale erobrere«

»Duel i Missouri«

»Strisseren og dræberen«

»Bugsy Malone«

»Seksløberen, der blev tavs«

Belgiske filmdage

Strømer

Danske filmfolk er i disse år gevaldigt optaget af vor lokale underverden. Men det samme er formiddagsbladene, hvorfra film- og underholdningsbranchens mennesker vel stort set henter deres viden om omverdenen. En smule lader man sig nok også inspirere af film udefra, og der har været lejlighed til at se ikke så få amerikanske og franske gangsterfilm i de senere år, hvis skrappe handlinger og hårde helte, man uden større held har søgt at omplante til hjemlige forhold.

Anders Refns spillefilmdebut »Strømer« er heller ikke upåvirket af udenlandske forbilleder. Det er »Dirty Harry« og sværmen af ensomme og isolerede *cops*, som kæmper deres egen kamp mod forbryderne og pedantiske, bureaukratiske og korrupte overordnede inden for korpsen, som er forbilledet for den danske strømer, Karl Jørgensen. Men Anders Refns film skiller sig heldigvis smukt ud fra de andre danske i genren, er meget, meget bedre.

Først og fremmest synes Anders Refn ikke, som man kan have hans samtidige kolleger mistænkt for, at have lavet »Strømer« blot fordi han gerne ville lave en film. Nu er det jo så moderne blandt unge mennesker med et kreativt kompleks at lave film. Ud af »Strømer« lyser der en lyst og veloplågethed, der tyder på, at Refn fantastisk gerne har

villet lave en kontant og spændende film for et stort publikum. Han er ikke så forhippet på at promenerer en række tidsbevidste holdninger, og han er heller ikke trådt frem foran kameraet for at vise, hvem han selv er og dermed skygge for handlingen. »Strømer« ligner ikke et af de sædvanlige egotrip, og Anders Refn har hentet gode råd, hvor han kunne. Ikke mindre end seks forfattere har doktoreret på Refns eget manuskript (det er helt italienske forhold), og han har ladet forskellige klippere kigge på det optagne materiale. Det kunne have resulteret i et stykke syntetisk, kollektivt broderi, men det er det forunderligt nok ikke. Og det kan kun skyldes, at Anders Refn må have den instinktive professionelle fornemmelse for det, han beskæftiger sig med, som så mange andre af dem, der føler sig kaldede, mangler. Filmen er enkel, men ikke for enkel. Den har et klart personligt stempel, og den vil utvivlsomt tilfredsstille et stort publikums trang til at se en god og spændende historie fortalt uden filosofiske svinkeæringer, og den kan også værdsættes af et mere kræsnt publikum. Hvad kan man i øjeblikket forlange mere af en dansk film?

Filmens store styrke er naturligvis dens hovedperson, og Jens Okkings solidariske og tætte spil som Karl Jørgensen. Han er det faste og urokkelige centrum i de situationer som filmen forløber i.

Karl Jørgensen er et rigtigt dansk rugbrød, og det er Okkings og Refns fortjeneste, at man ganske glemmer Dirty Harry og hans efterfølgere, fordi Karl Jørgensen er blevet solidt plantet i en dansk hverdag. Overskriften til Jørgen Stegelmans anmeldelse af filmen lød »Panserbasse 1976«, og det er en præcis karakteristik af hovedpersonen i »Strømer«. Inderst inde er Karl Jørgensen en gemytlig og vennesæl mand, der gerne ville have været en gammeldags panserbasse, som borgerne respekterede og børnene elskede. Men tiden er ikke til de gamle panserbasser. Nu er betjentene blevet strømere, nødvendige, men også kun tålte repræsentanter for en lov og orden, som ingen mere respekterer. Begreberne lov og orden er systematisk blevet forvandlet til skældsord og bruges i ramme alvor kun af folk med tilbøjelighed for en nærmest fascistisk »Ordnung muss sein«-moral.

Det er ikke nemt at være et hæderligt og pligtopfyldende menneske i en foragtet profession. Man kan nemt gå hen at tro, at man har hele verden imod sig, for derefter at forskanse sig i indestængt trods. Og det er, hvad der sker med Karl Jørgensen. Han kan ikke tage det mere, og i før-fortekst-sekvensen ser vi, hvorledes han eksploderer i had til en flugtbilist. Scenen har givet Refn lejlighed til at demonstrere, at han kan afvikle en biljagt, komplet med spræng-

ning af en af Dyrehavens røde porte i slow motion. Vi lader os gerne imponere, men er i øvrigt taknemmelig for, at denne ene prøve på det mere konventionelle fællesgods i genren er nok for Refn. I resten af filmen forstår han at nære sig.

Karl Jørgensen får nervesammenbrud, og vi møder ham igen som udskrevet, men næppe som rask. Hans ægteskab er røget, og han må endog se i øjnene, at konen er flyttet sammen med en af de små fisk fra underverdens brakvand. Det kunne man måske nok have undværet.

Det skal imidlertid tjene til en slags forklaring på, at Karl Jørgensen på egen hånd borer sig ned i en sag, hvor denne konens ven er involveret. Det private og det mere professionelle had til de blakkede løber sammen i Karl Jørgensens sind. Hans anstrengte nerver får det ikke bedre, og et afslappet forhold til den nye værtinde er ikke tilstrækkeligt for ham.

Derefter udvikler filmen sig logisk. Det, der begynder som en tilsyneladende småfidus fra væddeløbsbanen fører op i de højere bagmandskredse, hvor entreprenører, borgmestre og politidirektører samt forgældet bourgeoisie indgår de mest infame alliancer i korruptionens hellige navn. Karl Jørgensen fører sin sag til ende, men knækkes selv, og slutningen er ikke meget optimistisk.

Historien er logisk gennemført og

uden de store urimeligheder. Nogle svagheder har den ganske vist. Ligesom sine jævnaldrende instruktørkolleger formår Refn ikke at skildre bourgeoisiet blot nogenlunde troværdigt. Her er vi på folkekomediens jævne plan. Man kunne godt snart tænke sig at se en film, der skildrede overklassen mere indforstået. Det er muligt, at den er så syg og perverteret, som man gerne vil gøre den, men den er det i hvert fald på en mere sofistikeret måde end de danske film vil bilde os ind.

Den afsluttende scene med de kommunalpolitiske pampere er også lovlig meget ovre i revystilen, og skurrer unødigt mod den øvrige films troværdige miljørealisme. Vi ved godt, at der ikke er grænser for, hvor meget man kan få de folkevalgte til at maje sig ud og blamere sig i publicity'ens navn og til benefice for billedbladene, men hvad der er grotesk i virkeligheden, kan antage uhyrlige former i kunsten. Og ideen med entreprenøren som Christian IV er for iøjnefaldende til at blive taget alvorligt. Her er vi igen ovre i en parodi, der kommer til at mangle slagkraft.

Endelig må det være tilladt at rejse en indvending mod slutningen. Refn har valgt en såkaldt åben slutning, således som det er fashionabelt i den moderne film. Men man snyder sit publikum en smule. Han kunne med større ret have ladet Karl Jørgensen eksplodere en sidste gang. Han kunne have ladet ham knalde de to pampere ned. Det ville der have været en vis poetisk retfærdighed i. Så fik vi da ram på to af dem. Eller han kunne have ladet Karl Jørgensen begå selvmord. Det ville have været udtryk for en mere aktiv pessimisme. Som filmen nu slutter, er det lidt af en fuser.

Men disse indvendinger bør ikke tage glansen af en veltilrettelagt og velgennemført film med indlysende underholdningskvaliteter. Refn styrer apparatet sikkert og får lokket glimrende og uventede præstationer ud af en række fint typevalgte skuespillere. Bodil Kjer i en cameo-rolle får endnu engang en til at undre sig over, hvorfor det ikke er muligt at give hende en stor og gennemgående rolle i en dansk film, i stedet for at lade hende kaste smuler i grams fra hendes tilsyneladende så rige bord.

Men over alle stråler Jens Okking. Han har lært sin Karl Jørgensen at kende indefra, og er ham måske ikke helt usympatisk stemt. Hans energi og aggressivitet er dæmmet inde bag et ydre, som synes at blive sprængt. Han er langt fra den skodesløse amerikanske type med den animalske kropsbevidsthed. Jens Okkings Karl Jørgensen er utilpasset og på vagt. Hans tøj sidder ubekvemt på ham. Han er skabt til striketrøje og træsko, og finder sig skidt i det middelstands Anva-outfit, han fremtræder i. Han befinder sig kort sagt



En scene fra Anders Refns debutfilm »Strømer«.

skidt over for de fleste, og det forklarer ikke så lidt af hans optræden. Jens Okking er fysiognomisk i overensstemmelse med Karl Jørgensen, og har bygget ham op af en lang række små træk. Det indebærer, at han altid er fuldstændig »in character« over for sine medspillende. Det er en beundringsværdig præstation, al den stund det ikke er tit, at man i en dansk film kommer ud for et menneske, der lever så overbevisende. Jens Okking må nok allerede nu begynde at øve sig på en grimasse, der kan passe, når han engang i foråret skal sige nej tak til den »Bodil«, som han næppe kan undgå at få tilbudt.

Ib Monty

Blind makker

I den tredje Per-film kombineres flere temaer, der allerede er velkendte fra Hans Kristensens tidligere film: den enlige mors situation, venskabet, og sidst men ikke mindst naturligvis Pers person og udvikling. Som fællesnævner for temaerne står Nørrebromilieuet og de undertrykte håbløse kamp mod magthaverne.

Man kunne vel forvente, at en film, der anvender stort set alle temaer fra Hans Kristensens produktion, ville blive noget gumpetung på grund af sine store ambitioner; men det er alt i alt ikke tilfældet, skønt det til tider kniber med at holde forbindelsen mellem filmens forskellige handlingstråde.

»Per«s force og publikumsappeal berøede faktisk udelukkende på Ole Ernsts charmerende præstation som Per, som desværre i den grad dominerede filmen, at dens indhold gik hen over hovedet på publikum. Det var sørgeligt, at se Ole Ernsts klovnerier få folk til at grine filmen til succes på de forkerte præmisser.

I »Blind makker« derimod er Per knap nok hovedperson. Han indgår i et firkløver sammen med Susanne (Lisbeth Dahl), Kasper (Jesper Klein) og den blinde Holger (Claus Nissen), der alle bærer deres del af filmen. Desuden får Per denne gang lov til at udvikle sig en smule i modsætning til i de forrige film, hvilket naturligvis giver Ole Ernst en kærkommen chance for at præstere noget nyt.

Ved filmens begyndelse er Per uden arbejde og bolig. Hans eneste tilknytning er et noget løst forhold til Susanne. Da han fornædres overfor hende, der er en pige fra samme milieu som han selv, men som i modsætning til ham er i stand til at klare sig selv, ønsker han oprigtigt at få fast arbejde og føre en borgerlig tilværelse. På trods af et enkelt sammenstød med »vennerne« fra fortiden ville Per trives ganske godt i sin nye tilværelse, hvis det ikke var for Susanne og naboerne Kasper og Holger. Kasper har opdaget, at den gamle Nørrebroejendom, de alle bor i,

er ved at blive solgt til et stort forsikringsselskab, der har til huse i en moderne ejendom overfor. Han sætter alt ind på at forhindre denne handel, og metoderne, som hemmelige filmoptagelser, skjulte båndoptagere, bilskygning og bombetrusler, henter han fra agentfilmens verden. Kasper skaffer Per et job som dørvogter i forsikringsselskabet for at få en mand i fjendens lejr, og derved opstår miseren. Hjemme blandt sine ligemænd på Nørrebro bliver Pers problemer ironisk nok større end nogen sinde før. Han ønsker dels at være loyal overfor firmaet, der muliggør hans behagelige tilværelse sammen med Susanne, og dels står han i taknemmelighedsgæld til Kasper, der jo har skaffet ham jobbet. Han opgiver midtvejs og forsøger en flugt à la turen til Spanien eller tommelturen i slutningen af »Per«, men denne gang lykkes det ikke, for han er blevet moralsk involveret. Lastbilen, han skjuler sig i, kører ikke til fjerne lande eller blot Korsør, men lodser Per og et læs grus af til brug for forsikringsselskabets bygningsarbejde hjemme på Nørrebro. Hans næste skridt er at forråde Kasper og Holger, men i sidste ende tager han dog deres parti ved at tilbagelevere de værdipapirer, de har stjålet, så Kaspers straf bliver mildere.

På sin vis er »Blind makker« en vanskelig film at vurdere. Den er tydeligvis ment som en afslutning på en trilogi om Pers udvikling fra småforbryder til nogenlunde nyttig samfundsborger, og benytter derfor en lysere og muntere skala end de tidligere film. Den står faktisk den almindelige danske folkekomedie så nær, at folk, der ikke har set forløberne, sikkert opfatter den som en gængs folkekomedie. Skulle der f.eks. mod al forventning komme en fjerde Per-film, kunne man bedst forestille sig den under en titel som »Per møder Olsen-banden«. Men i stedet for at kritisere Hans Kristensen for at være sunket ned i en lavere genre, finder jeg det mere rimeligt at være positiv. Sammenligner man f.eks. de tre Per-film med Truffauts kvatologi om Antoine, vil man bemærke, at de to instruktører, omend der naturligvis kan påberåbes kvalitative forskelle, har gennemløbet en parallel udvikling fra det dystert kritiske til en overbærende, smilende, men stadigvæk kritisk holdning.

Lad mig kort fremhæve de træk, der gør, at »Blind makker« kan fungere som folkekomedie, og dernæst pointere de træk, der gør, at filmen alligevel hæver sig over det jævne.

Parret Kasper og Holger spilles af to af vore populære komikere. Skønt de egentlig anvendes som karakterskuespillere, får de rig lejlighed til at udfolde deres komiske talent, og de er udpræget matchet som komisk par i stil med Fyrtårnet og Bivognen. Holger er stor, stiftærdig, sindig og sørgmodig; blindhed, og ikke dumhed eller naivitet, gør ham afhængig af den lille, skarp-

sindige Kasper, der er i stand til at klare næsten enhver situation med sit velsmurte mundtøj. Da de er brudt ind i en rigmandsvilla og er blevet grebet på fersk gerning af værtsfolkene, som truer med at tilkalde politiet, lykkes det ham ved at bruge sine talegaver og spille på Holgers blindhed at få dem til at følge sig til døren og sige pænt farvel. Hans evner til at få penge ud af forsorgen er uovertrufne. Parrets hobby – at gå i biografen – er naturligvis også ment som en morsomhed. Kasper må fortælle handlingen i alle detaljer til Holger, hvilket er til stor gene for det øvrige publikum. Selve historien knytter sig til en lang række danske folkekomedier fra trediverne og helt op til sengekantfilmene – de små og retfærdige slutter sig sammen for at hindre et overgreb fra de store og uretfærdiges side.

Men parret leverer også nogle af filmens mest gribende og ægte øjeblikke. For eksempel scenen, hvor Kasper og Holger står og lægger planer, og Kasper pludselig ser Susanne og Per gå forbi arm i arm. Hans lange blik efter dem og hans svar på Holgers spørgsmål antyder hans forsigtige forelskelse i Susanne og hans sørgmodige resignation. Jesper Klein afslører Kaspers ensomhed og frustration meget fint – også i scenen, hvor Per har sendt dem socialforsorgen på halsen. Forsorgsfolkene ønsker at kontrollere de forhold, Holger lever under. Kasper bliver ingenlunde mundlam overfor dem, men han stammer, gentager sig selv og får flakkende øjne af angst for at miste Holger. Holger har automatisk stillet sig bag Kasper, og hver gang, der opstår en pause i samtalen, kommer han med omkvædet: »Jeg har det godt hos Kasper«.

Ole Ernst får lejlighed til at hæve sin præstation op over det noget stereotyp, den efterhånden var blevet til. Værd at fremhæve er hans forsøg på at vise interesse for Susannes barn, hans uforståenhed overfor Kasper og Holgers verden og hans spil som jaloux ægte-mand, da Susanne er blevet væk om natten.

Slutningen adskiller også filmen fra den gængse folkekomedie. Planen om at hindre saneringen mislykkes, Kasper får en fængselsstraf, mens de andre tre flytter ind i et nybyggeri. I slutscenen står Holger som eksponent for dem alle fire. Han går rundt i sin nye lejlighed og forsøger at beskrive, hvad han ikke kan se, til en båndoptager for at sende båndet til Kasper. Til sidst går han ud på altanen. Der zoomes langsomt væk fra huset, og i slubbilledet fylder højhuset hele lærredet. Den blinde Holger ses som en lille bitte figur på en af de øverste etager. En ensom og blind tilværelse på en betonhylde er altså alternativet til den snuskede og halvkriminelle eksistens, Per og hans fæller hidtil har haft. Så kan man spørge sig selv, hvor meget de egentlig har vundet.

Ul Jørgensen



En scene fra
Mel Brooks'
»Silent Movie«.

En scene fra
Hans Kristensens
»Blind makker«.

Silent Movie

Mel Brooks' film »Silent Movie« er den morsomste film hidtil i 70'ernes velkomne bølge af komedier og farcer, og så må jeg tilføje, at jeg dermed ikke mener den mest intelligente, eller stilsikre, eller helstøbte, men netop den morsomste. Kontant morskab, der indbefatter alle de fire grader af latter, som James Agee angav i indledningen til sit essay, »Komediens største æra«: fniset, grinnet, skraldergrinet og brølet. Brølet oplevede jeg endda i ultra-udgaven (der giver maveonde), under cafeteria-sekvensen, hvor Liza Minnelli forundret betragter de ødelæggelser, som tre rustningklædte galninge motorisk ukontrolleret forårsager på møbler og inventar. Omhyggeligt koreograferet og Laurel & Hardy'sk roligt, konsekvent og forudsigeligt udvikles katastrofen til tilskuerens stigende fryd langt forbi det punkt, hvor brølet afløses af krampe. Jeg nævner Laurel & Hardy som forbi- lede for sekvensen, men aner, at det snarere skal søges i en af »The Three Stooges« korte farcer, som Brooks selv sætter så højt, og som jeg må beklage, at jeg ikke kender. Alligevel fik jeg ondt i maven. Havde jeg kendt forlægget, var jeg måske kommet på hospitalet. For forlæggene er ofte frydefuld identificerbare, frydefuld fordi farcen sammen med sine overrumplende effekter rummer en ikke ringe grad af fornøjelse ved det anteciperede, ja helt ned til »hvad sagde jeg«-reaktionens lille, selvglade fornøjelse.

Brooks' filmhumor er meget Sennettsk: two-fisted, pågående, tempofyldt og styret af den ene overordnede ide: at få folk til at grine så meget og så højt som muligt. Hans grundmetode er tilsyneladende også Sennettsk, idet han samler idéfolk og kunstnere omkring et fælles udgangspunkt for at få proppet så meget som muligt på, ikke så meget for at få uddybet historien endside øget dens litterære eller psykologiske kvaliteter, som for at udbygge de enkelte indfald og sikre de enkelte sekvensers latterpotentiel.

Udgangspunktet i »Silent Movie« er dristigt tænkt og formuleret, men ske-



lattet er tyndt som en two-reeler: tre galninge, instruktøren Mel Funn (Mel Brooks) og hans håndgangne døgenigte, Marty Eggs (Marty Feldman) og Dom Bell (Dom DeLuise) forsøger at stable et umuligt filmprojekt på benene. Det skal dels redde et vaklende produktionselskab fra at blive opslugt af firma-slagteriet »Engulf & Devour« (ikke at forveksle med »Gulf + Western«), dels give Mel Funn et tiltrængt come-back. Projektet er en stumfilmfarce, men de får først kasseapparat-blikket frem i studiochefens øjne, da de påtager sig at få en række store stjerner til at medvirke i filmen. Og så gælder det da for dem at få overtalt disse stjerner til at medvirke, en genial udbygning af den i forvejen finurlige dramatiske motor, som filmprojektet-i-filmene er, og en ideel undskyldning for den serie af one- og two-reelers, som filmen reelt er opbygget af.

Engagementet af stjernerne dobbelt-fungerer effektivt, og sekvenserne bliver for fleres vedkommende højdepunkter i filmen. Liza Minnelli-sekvensen er nævnt, og man kan mere sig med at forsøge at finde inspirationen til de øvrige blandt stumfilmens store og måske især mindre komikere. James Caan-sekvensen med boksehandsken er na-

turligvis hentet lige fra Chaplins »The Champion« (en anden Chaplin-inspireret sekvens er væg-sengen, der bringer »One A.M.« i tankerne), men balance-absurditeterne i campingvognen, hvor blot flytningen af en tandstikker får vognen til at tippe, er ren Fatty Arbuckle-filigran. Burt Reynolds-afsnittet, der er smukt gennemarbejdet og afvæbnende selvironisk spillet, voldte besvær, men blandingen af charmør og slapstick pegede alligevel på Charlie Chase, komikeren, der så gerne ville være 'sauve and debonair'.

Den ikke absolut vellykkede rullestol-sekvens med Paul Newman kunne have hentet sin inspiration i en af Billy Be-

vans Tin-Lizzie-two reelers fra midten af tyverne, men en rullestol er ikke en Ford og Keystone Cops var sørgeligt fraværende. Marcel Marceau var naturligvis Marcel Marceau, men vinden og reaktionen var keatonsk, og den også meget gennemarbejdede og vellykkede situation med Anne Bancroft og tangoen bragte minder om mange af Ben Turpins parafraser, og den blev jo ligefrem 'signeret' med en hommage til Turpins uvurderlige særpræg: den fantastiske vindøjethed. Her triumferer Anne Bancroft som skuespillerinde med fuld beherskelse af mimikken. Hvilken versatilitet.

Imellem disse afsnit er anbragt andre og svagere afgrænsede sketches med især de tre venner (en smagfuld forbytning af en blinde førerhund, en mindst lige så smagfuld hospitalssekvens, der kulminerer med Marty og Doms leg med producentens kunstige hjerte (He died a thousand times), en Hallelujah-druckscene, en drømmesekvens etc.), og med »Engulf & Devour«s nedrige forsøg på at forpurre stumfilmplanerne, ikke mindst ved hjælp af en sex-bombe (Bernadette Peters), som Mel Funn falder pladask for, som driver ham til druk, og som i det hele taget er et stående problem for mange af filmens herrer, selv når de sidder ned.

»Silent Movie« er gennemsyret af en energisk vilje til at være morsom og underholdende helt ud i de ellers neutralt handlingsbefordrende scener, hvor personer bevæger sig fra et sted til et andet eller hvor instruktøren flytter handlingen eller tiden (den gravide kvinde, Marty Feldmans konsekvent fremsatte sjofle forslag til forbipasserende blondiner, inskriptioner og graffiti i »Engulf & Devour«s lokaler (Yea for the rich – poverty sucks!), Szechwan-restauranten med de stærkt krydrede retter, den geriatriske gymnastik, herren, der kommer ud fra semi-skrædderiet (spillet af Harry Ritz fra The Ritz Brothers), den lille hommage til forne tiders Marty Feldman-jokes med »fluen i suppen«, avismanden og avisernes forsider, sygeplejersken på intensivafdelingen, der lysten læser porno mens patienterne på hendes TV-overvågningsskærme li- der alverdens kvaler etc. etc. Aldrig en pause.

Det burde ifølge gældende love fra stumfilmfarcernes dage betyde, at publikum trættedes, at det ville savne de pauser, som de gamle komikere indlagde i deres farcer, men Mel Brooks' humor ligger ikke på et konstant niveau – jfr. hans ønske om at more for enhver pris og med ethvert middel – så der bliver alligevel pauser, hvor man nøjes med et afslappende smil.

En af de væsentligste årsager til at det er lykkedes Brooks at gennemføre stumfilm-ideen er naturligvis, at han har lavet en »moderne« stumfilm, d. v. s. at han har anvendt sig af al den erfaring og al den tekniske landvinding (÷ talen), som er gjort siden stumfilmfarcerne. Vel er filmen fyldt med stumfilm-inspirerede gags i stumfilmens ånd, men ikke mindst tegnefilmens muligheder (det fantastiske, fysisk umulige gag kombineret med reallyd) udnyttes med flid som f. eks. producentens kasseapparat-øjne + klingeling-lyd, Engulfs fråde + ulvesnerren, kæmpeflasken, kontorstolens raket fart, måden de tre 'helte' går på etc., og dertil kommer så en række helt moderne gags, som alene af censurgrunde – men også lidt beroende på modefænomener – aldrig ville forekomme i forne tiders film, som direktionens bordets overraskende uro ved præsentationen af Vilma Kaplan, hendes senere strip i restauranten, Marty Feldmans odor-di-femina-besættelse etc.

Mel Brooks er vel et uomtvisteligt godt box-office navn, men »Silent Movie« er et så formidabelt dristigt projekt, at det må have kostet »Fox« svære overvejelser. Selskabet var i forvejen kriseram, men sådan er denne nervøse og tilfældige branche: rygter har siden foråret hævdet, at producenten Alan Ladd Jr. var på vej ud af selskabet. Succes'erne »The Omen« og »Silent Movie« har gjort, at han i dag er præ-sident.

Ars longa – and that's the way the cookie crumbles. Poul Malmkjær

Aguirre, den gale erobr

Werner Herzogs »Aguirre, der Zorn Gottes«, som nu har fået Danmarkspremiere i en styg engelsk version, er fra 1972 og altså før den beundrede Kaspar Hauser-film. Ligesom denne fortæller den om begivenheder i et historisk miljø, men hvor »Gåden om Kaspar Hauser« direkte var baseret på det overleverede, autentiske kildemateriale om Kaspar Hauser-sagen, er »Aguirre« kun tilsyneladende en historisk rekonstruktion. Hovedpersonerne er ganske vist historiske personer, men deres indbyrdes forbindelse og hele den historie, filmen fortæller om dem, er ren fiktion. Handlingen, der fortælles med den dagbogskrivende munk Carvajals underlagte kommentarer, er formet omkring en rejse, og filmen knytter sig herved til en etableret genre-variant af *adventure* filmen: strabadser under en farefuld ekspedition i eksotiske egne (jf. film som Buñuels »Døden i junglen«, og Felipe Cazals meksikanske »El jardin de Tia Isabel«, vist af Filmmuseet i 1974).

I 1590 sender spanieren Pizarro en ekspedition ind i Perus jungle i håb om at få lokaliseret det sagnomspundne Eldorado. Ekspeditionen ledes af Ursua (der ledsages af sin kone), med Aguirre (der ledsages af sin unge datter) som næstkommanderende. På store tømmerflåder sejler man ned ad floden gennem sumpede urskove med fjendtlige indianere. Det udvikler sig hurtigt til en katastrofal færd med alle slags vanskeligheder; men da Ursua vil vende om, tager Aguirre magten ved et kup og fortsætter den håbløse ekspedition med Ursua som fange og med den indolente adelsmand Guzman som formel leder og konge over Det nye Spanien, hvis territorium bliver markeret ved denne rejse. Til slut er alle døde af sult eller forgiftede indianerpile undtagen Aguirre, der vanvittig og magtberuset fabler om at gifte sig med datteren og grundlægge et herskerdynasti.

Filmen kan nok – især med den primitive engelske dialog – tage sig ud som et lidt overtydeligt allegorisk værk, der i mytisk form skal demonstrere den vestlige civilisations barbariske fremfærd mod andre civilisationer. Den hvide mands magtglæde, grådighed og brutalitet bliver stillet til skue. Vi ser munken række en bibel frem mod en indianer, der er roet ud til flåden i sin kano. Indianeren tager den, men smider den fra sig igen, da han ikke kan høre den sige noget, og myrdes omgående for denne blasfemi. Munken, der ligesom de andre mænd har vist stor interesse for indianerens guldsmykke, sukker: det bliver ikke let at omvende disse hedninge! Lige så umisforståelige er filmens fremstilling af magtforhold og magtforskydninger i ekspeditionens mikrokosmos. Aguirre (der spilles storartet af tyskeren Klaus



Øverst Klaus Kinski som Aguirre, nederst Marlon Brando i »Duel i Missouri«.



Kinski) er en Hitler-skikkelse, en Richard III, en afsindig storhedsvanvittig hersker, der udøver sit tyranni med en blanding af listighed, forræderi og ufor-tøvet brutalitet.

For så vidt har filmen alt hvad den skal have for at være en moderne pro-gressiv film med de rette synspunkter: satirisk fremstilling af den hvide mands imperialistiske udbytning og undertryk-kelse af andre racer og folkeslag, en politisk-filosofisk kommentar iklædt en eksotisk men letgennemskuelig forklædning som farverigt eventyr, hvor stærke renæssance-personligheder stilles op mod hinanden. Men i modsætning f. eks. til cinema novo-filmene, som ofte er gjort efter lignende opskrift, er Herzog dels helt klar i afviklingen af det fortæl-lende forløb, dels er overtydeligheden i filmens teser modificeret af instruktørens eminente og ejendommelige visuel-le flair. Det lykkes ham her – som i »Gården om Kaspar Hauser« og debutfilmen »Livstegn« (som TV viste i 1970, jf. Kos. 114) – at tilføje den enkle historie en besynderlig, æstetisk medrivende my-stik. Han opretholder en distanceret kølig iagttagelse over for sine personer, men lader sig mere og mere rive med af undergangsvisionens skøn-heds-kvaliteter. Flodens brusende strøm-hvirvler, den fløjtespillende indianer, den maskerede hest, som står ubevæge-lig på bredden, det bizarre fata mor-gana med sejlskibet i trætoppen, de mange små aber, der myldrer omkring på flåden til sidst fascinerer ham efter-hånden mere end dramaets personer. Bag den klare, gennemanalyserede handlingsgang kommer en uforståelig, mystificerende virkelighed til syne.

Peter Schepelern

Duel i Missouri

Indtil for ret få år siden var der en tyde-lig og gennemgribende forskel på seriø-se amerikanske og europæiske film, som bevirkede, at de amerikanske under ét følte mere urealistiske end de euro-pæiske, der gennemgående oplevedes som mere relevante indlæg i den hu-manistiske debat. Forskellen berøede naturligvis på, at de amerikanske film hørte hjemme i forskellige genrer, der stillede krav om miljøer, karakterer og handlinger af en ganske bestemt art, og derfor uforbeholdent håndterede personer og begivenheder til gavn for den valgte tematik. Denne generelle forskel medførte, at de amerikanske film i deres lukkede genre-verdener forælde-des mindre hurtigt end de europæiske, der ofte allerede få år efter deres til-blivelse føles gammeldags – knyttede, som de er, til nogle anskuelser og pro-blemmstillinger, der ved gensynet for

længst er absorberede, diskuterende, realiserede og forladte. Når genre-fil-mene aldrig var blevet taget alvorligt, havde de til gengæld ingen intellektuel prestige at sætte over styr, men kunne overleve i kraft af den gennemarbejdede kvalitet bag underholdningen.

I takt med instruktørens stigende sta-tus og de store produktionsselskabers forfald er den amerikanske film imid-ertid blevet europæiseret og genrebegre-bet kommet i krise. Robert Altman er det tydeligste eksempel på en instruktør, der har sat sig for at sprænge ge-nerne, men navne som Coppola, Rafel-son, Hellman og Mazursky markerer og-så et brud med en amerikansk tradition til fordel for samtidsspejlende »euro-pæiske« film.

Arthur Penn tilhører denne psykologi-serende gruppe, der går bort fra den Hollywood'ske regel om handlingsbetone-de film. Allerede i sin debut-western »The Left-Handed Gun« fra 1958 var han temmelig uortodoks i sit portræt af Billy the Kid, men tiden var i øvrigt for tan-kevækkende westerns for voksne, så Penns film registreredes ikke som noget egentligt brud med genren. Det kom først med »Little Big Man« i 1970, hvor en række myter blev forsøgt punkteret i en historie, der blev så bredt episk, at filmen faldt fra hinanden. »Night Moves« fra 1975 fulgte i visse hense-ender den klassiske kriminalfilms møn-ster, men i sin beskrivelse af hovedper-sonens totale destruktion er den i langt tættere forbindelse med f. eks. Antonio-ni og »Profession: Reporter« end med f. eks. Polanski og »Chinatown«. I »The Missouri Breaks« er afstanden til århun-dredets populæreste amerikanske film-genre blevet så stor, at det filmen mest af alt påmindrer om, såmænd er en spa-ghettwestern, hvor vrangen krænges ud på hele det system, som igennem år-tier var etableret i genren.

Det kan selvfølgelig være både spæn-dende og nyttigt at revidere myterne, og jeg vil ikke engang stille krav om, at der sættes noget andet i stedet, så længe revisionen i sig selv fungerer overbevisende. Men det er det, der er galt med »The Missouri Breaks«. For hvor nemlig Thomas McGuane manu-skript til »Night Moves« trods alle af-vigelser i forholdet til kriminal-genren faktisk havde konsekvens i både figurer og intrige, dér virker hans manuskript til »The Missouri Breaks« som om det først og fremmest er konstrueret ud fra et ønske om at være anderledes. Efter dårlig påvirkning fra spaghettiwestern'-ens utilfredsstillende dramaturgi, giver McGuane og Penn f. eks. pokker i at levere en blot nogenlunde plausibel for-klaring på, hvorledes Brando som leje-morderen Robert E. Lee Clayton (hvor koket!) sporer de sølle hestetyve, han så metodisk pløkker ned, endsiges an-tyde hvorfor (og hvordan) han medfører sin overdådige garderobe. De forskel-lige iklædninger virker meget godt som

komiske gimmicks – for Brando tager sig naturligvis helt uimodståelig ud som ornitolog med kinesisk stråhat eller som djærv bondekone – men det bliver netop ikke til andet end opsigtsvækkende ind-fald.

Filmene former sig i øvrigt som en række løst sammenføjede sekvenser, hver båret af en enkelt »anderledes« ud-lægning af traditionelle optrin: en hæng-ning (hvor vi først ikke ser hængningen, men tilskuerne), et opgør mellem de to hovedpersoner (hvor den ene er i bad, og den anden derfor er for honnet til at skyde ham), et togrøveri (hvor pen-gene tabes), en kærlighedsscene (hvor det er pigen, der gør tilnærmelser) o. s. v. o. s. v. Resultatet bliver temme-lig rodet, og utilfredsstillende både som western, som antiwestern og som in-tellectuelt udspil.

Alt i alt forekommer det som Penn ikke rigtig har vidst, hvad han skulle stille op med denne film. Han har i et interview indrømmet, at det der trak, var kombinationen Marlon Brando – Jack Nicholson, som var etableret af produ-centen Elliot Kastner med henblik på en komedie à la »Butch Cassidy and the Sundance Kid«. Penn selv blev først til-knyttet projektet ret kort tid før op-tagelserne skulle starte. Filmene er da også blevet stjernernes langt mere end instruktørens, for så vidt som den fak-tisk kun er af interesse, når en af dem er på lærredet – uden at jeg hermed skal forklejne Kathleen Lloyds vittige og intelligente fremstilling af filmens mandbare unge kvinde. Er filmen ikke vellykket som helhed, har den imidlertid en lang række scener, der underholder godt, og selv om man bliver træt af filmens krampagtige modsætningsfor-hold til genren, kan man dog ikke andet end nyde den kreative kraft og den ta-lent-intensitet, der præger filmens en-keltdele. Jørgen Oldenburg

Strisseren og dræberen

»Flic Story« er en genrefilm, der når de mål, den sætter sig, og fungerer effek-tivt inden for de rammer, dens konven-tioner afstikker. Hvis man ikke undertiden giver sig tid til at anerkende den del af filmproduktionen, tærer man me-get let på sin proportionssans og går måske tilmed glip af en god oplevelse. De store filmindtryk er sjældne, de dår-lige utallige, men det er mellemfilm som »Flic Story«, der sætter de første i re-lief og gør det nemt at identificere de andre. En mellemfilm, der måske ikke er så mellem endda.

Den er instrueret af Jacques Deray, der hører til blandt Nouvelle Vagues marginalinstruktører. Han har aldrig la-vet de meget personlige film, men ar-bejdet solidt inden for den tradition, der ikke var i højsædet i bølgens første tid. Deray fortsætter efter Verneuil og de la

Patelliére og dyrker som dem, men mere kontant og mindre oppustet, kriminal – og gangsterfilmen, i lighed med sine jævnaldrende George Lautner («La Pacha») og Yves Boisset («Un Condé»). Han løfter ikke arven efter Becker, men holder sig samtidig fri af det skæbne- dyrkende og det ritualistiske, der en tid tog overhånd i film af Melville og Jean Herman.

Skelettet i »Flic Story« er autentisk. Emile Buisson, hærdet gangster, undslap fra en psykiatrisk klinik i 1947, op- søgte straks gamle venner og likvidere- de dem, der stak ham. Efter et par kup og flere drab blev han efter tre års jagt fanget af den ambitiøse politiinspektør Roger Borniche. I 1956 blev Buisson dømt og henrettet. Resten er hentet via Borniches roman »Flic Story« (Udgivet på dansk som »Menneskejagt«) fra krimi- nalfilmens klicheskuffe, men bearbej- det med omhu og den rutine, der skyl- des respekt for håndværket og aldrig er mærket af træthed ved gentagelsen.

Deray kommer meget behændigt om- kring i politikontorerne, lader kameraet strøjfe de udtrådte cigaretskod foran chefens dør, mærker sig tonen mellem politifolkene, irritationsmomenterne, hak- koordenen, kort sagt hele den trætte arbejdsatmosfære. Ind imellem kryd- ses til gangstermiljøets dunkle barer, lurve- de tilflugtssteder, interne opgør og Buissons iskolde drab under kuppene. Til sidst fører Deray Buisson og Bor- niche sammen i den endelige konfron- tation i kroen – en sekvens, som Deray har instrueret med virtuos fornemmelse for rytme: krovædens gemytlige små- pluden om maden, politifolkenes for- cerede jovialitet, de ildevarslen- de pau- ser og så det forhalende øjeblik, da Buisson fortæber sig i Edith Piaffs »La vie en rose«. Her har man lov til at tæn- ke på »Asfaltjunglen«, det skæbne- svangre minut, da Doc Riedenschneider satte alt over styr i en kort beruselse over den dansende pige ved jukebok- sen.

Deray har også arbejdet omhyggeligt med skuespillerne. Jean-Louis Trintign- ant har i sin fysiognomiske lighed med den yngre Bogart lige det isnende ud- tryk som gangsteren, der er rollens bæ- rende karaktertræk, og Alain Delon er overraskende varieret som politiinspek- tøren. Det er to præstationer, der dyg- tigt balancerer mellem mytologien og autenticiteten. Omkring dem ses den faste stok af gode fjæse, der retfærdig- vis burde have været nævnt ved navn, fordi de ikke blev nævnt sidst, de var fremragende, og heller ikke bliver det næste gang. De glider blot ikonografisk ind i en helhed, der også får sit af et diskret, men præcist tegnet tidsbillede. Deray har klogt vogtet sig for demon- strative kuriositeter, men klart sig med en fjern fyrretals musettevals, et par kendte Piaff-melodier, »Djævelen i krop- pen« på biograferne, i snesjappede si- degader, de sorte Citroëner og Simcaer



Jean-Louis Trintignant
og Claudine Auger i
»Strisseren og dræberen«.

som ramponerede udtryk for de første efterkrigsårs uniforme bilproduktion.

Det er faktisk blot politikommissærens koleriske klodian, der disharmonerer lidt med filmens gennemførte indtryk af autoritativ saglighed. Kun håndværk? Måske. Men det er også en hel del. Nok til at gøre »Flic Story« til en meget tilfredsstillende film.

Michael Blædel

Bugsy Malone

»Bugsy Malone« er et af disse filmpro- jekter (et andet er »Silent Movie«), som aldrig ville være blevet realiseret, hvis filmindustrien helt og holdent blev ledet af fornuftige bankfolk og bogholdere. Projektet ejer næppe på papiret nogen attraktion, og bedømmelsen af det har således udelukkende måttet baseres på tro på instruktørens visioner. Og når så instruktøren hedder Alan Parker og kun er kendt for at have lavet reklamefilm i England, vel nok af en vis standard og i en vis stil, men altså stadig kun rekla- mefilm, samt for et »Emmy«-belønnet TV-drama, »Evacuces« (der vises i dansk TV den 4. januar 1977), så er drømmen om en gangsterfilm-musical i 1929-stil spillet af lutter børn et flygtigt invest- ringsobjekt. Men filmindustrien er stadig ikke lutter fornuftige bankfolk og bog- holdere, så med økonomisk støtte fra bl. a. Paramount og lidt egenkapital fra instruktøren og producenten Alan Mar- shall kom 1½ million dollars-projektet op at stå. Og resultatet er blevet et endog meget underholdende divertisse- ment, et filmeventyr for børn og voksne, hvor det kun er en fordel at man er vok- sen og dermed nogenlunde bekendt med gangsterfilmgenrens klichéer.

»Bugsy Malone« fortæller afvæbnende direkte og skamløst kopierende om ene-

ren Bugsy Malone, der holder til i Fat Sams smugkro og som elsker den Holly- wood-fikserede blondine, Blousey. Den stedlige mundrappe, godhjertede pige, Tallulah, er til gengæld lidt varm på Bugsy. Men en rivaliserende bande under ledelse af Dandy Dan, møver sig ind på Fat Sams domæne, bl. a. ved hjælp af et nyt våben, en såkaldt »splurge gun«, men Fat Sam holder skansen ved hjælp af det mere traditionelle våben, lagkagen. Bugsy Malone engageres i striden, men han har i mellemtiden fun- det en kandidat til sværvægtstitlen i boksning, Leroy. Denne skal gøre Bugsy rig. Det store opgør er dog uundgåeligt. Det finder sted i Fat Sams bæverding, men trods megen splatten omkring for- enes alle til slut i den store, forsonende, sentimentale og iørefaldende Paul Wil- liams-sang »You Give a Little Love«.

Filmen er en virkelig tour de force i genskabelsen (i ½ størrelse) af hele sceneriet, apparaturet og kostumeringen omkring Hollywoods udgave af forbuds- tidens USA med Scarface, Little Caesar, Lepke, Knuckles, Fingers, Blondie, Hy- mie og Herbie og hvad de nu hed. Der er alt, lige fra biljagten gennem laden med hønsene flagrende omkring de sor- te limousiner (pedal-drevne), til den ve- modige vicevært med kosten, der gem- mer på et talent som stepdanser. Og kan man af og til gribe sig i at speku- lere på, hvad alle de unger skal i den film, så bortjages tanken snart af be- undringen for den præcision der lægges for dagen, hvadenten det drejer sig om korpigernes dans eller om Fat Sams spruttende ærgrelser over sine hånd- gangne mænds ringe håndelig. Og midt i det hele optræder én professionel, som med garanti ved, hvad hun gør, og som agerer på begrænset instruktion fra Parker: Jodie Foster i rollen som den slemme/gode Tallulah. Hun har da også siden røbet, at hun var noget bekymret ved at arbejde sammen med alle de børn. Hun er langt mere rolig og sikker

på hjemmebane i en rigtig film med voksne.

»Bugsy Malone« er først og fremmest en demonstration af Parkers talent for at underholde mod svære odds. Den kan ikke bruges til noget andet. Men man er alligevel taknemmelig for det overskud, den er udtryk for midt i en rugbrødstid.

Poul Malmkjær



Øverst John Wayne og Lauren Bacall i »Seksløberen der blev tavs«, nederst Wayne og James Stewart i scene fra filmen.

Seksløberen der blev tavs

Det er naturligvis ikke tilfældigt, at vestens sidste revolvermand John Bernard Books søger ly for at dø i fred netop den dag, da avisernes forsider bringer nyheden om dronning Victorias død den 21. januar 1901. Paralleller ad libitum kan trækkes mellem den britiske monark og det billede på patriarkalsk og enevældig selvtilstrækkelighed, der har været John Waynes varemærke i snart 50 år. Ubestrideligt er de begge symboler på epoker i en sidste glansperiode, han ikke mindst som den store gamle Hollywood-stjerne, på film den sidste frontier.

»The Shootist« er filmen om John Wayne. Mens »Rooster Cogburn« uforpligtende og halvhumoristisk førte hans figur ajour fra de senere år, er Don Siegels film en seriøs, kammerspilpræget version af myten Wayne privat og på film i den afsluttende fase. Formet som en nekrolog, der i indledningen retrospektivt bringer en kort montage af fem tidligere Wayne-film, der naturligt fører frem til filmens nutid, the wests møde med det ny århundrede.

De indledende klip er hovedsagelig fra Howard Hawks' Wayne-film, og en enkelt replik senere i filmen refererer direkte til John Chance i »Rio Bravo«: »Jeg har altid været for stolt til at bede

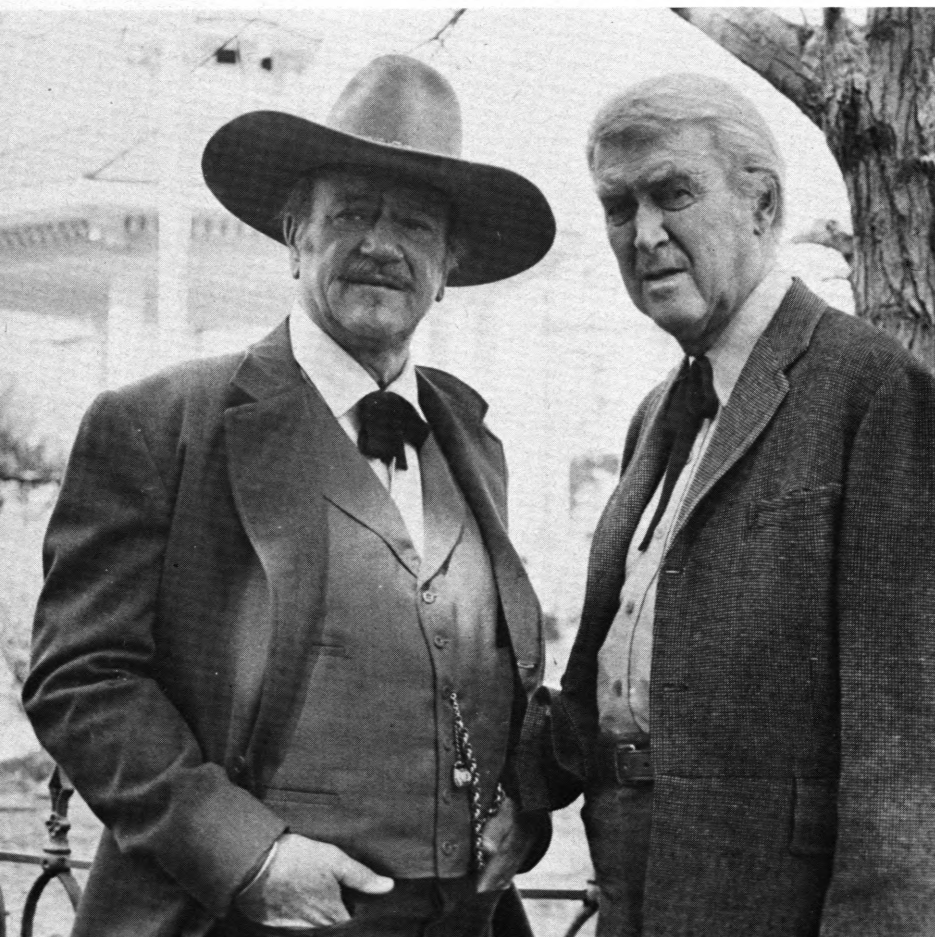
andre om hjælp«. Det er den type, han ofte stod for, og som netop ville søge skjul som et såret dyr, alene. Men »The Shootist« forholder sig ikke kun til billedet af den egenrådige beskytter i Hawks' film, men samler også i mange af replikkerne de splittede, udenforstående mennesker, som Wayne fremstillede i flere af Fords westerns – en type Wayne selv har følt sig i overensstemmelse med jf. et Playboy-interview i maj 1971: »I guess I never was much of a joiner«. Den gamle, dødsmærkede revolvermand, »der har oplevet en hel del ensomhed på det sidste«, er i familie med Nathan Brittles, der red bort mellem klipperne i »She Wore a Yellow Ribbon«, med Ethan Edwards, der aldrig fandt ind i fællesskabet i »The Searchers« og – især – med Tom Doniphon i »The Man Who Shot Liberty Valance«. Ikke blot fordi James Stewart er til stede i begge film og overværer hans død, men fordi han i begge film dør som symbol på de gamle idealers brydning med nye.

»The Shootist« er en melankolsk, intim og meget indendørs western, hvis stemning af resignation og ensomhed kun brydes sporadisk af de gribbe, der slår ned for at udnytte situationen. Det er vinter i filmen, og medicinen, Books indtager for at dulme smerterne, er som solstrefjens i januar, kun »falske spring«. Hans tid er uigenkaldeligt forbi, som hele det image, John Wayne står for, hører fortiden til. Er det privatisme i sentimental panavision? Eller kan der ikke tilkendes skuespilleren samme ret som instruktøren eller forfatteren i sin roman, retten til at identificere sig med sin roman, retten til at identificere sig med sin historie og blive dens væsentligste led. Wayne har i hvert fald aldrig været mere autentisk, mere ægte gripende end i denne afskedsfilm, der tillader ham med fuld ret at blive ét med den karakteristik, han selv giver af den døde dronning: hun var måske kun et gammelt museum, havde nok overlevet sig selv, men hun døde med stil og værdighed.

Også filmen forsyner den gamle shootist med en værdig død. I eventyret om det vilde vesten fødtes ingen myte af kræftdøende helte, så John Bernard Books får lov at dø med støvlerne på. I et klassisk shoot-out, der er helt i pagt med Waynes private ønske, som han gav udtryk for i det samme Playboy-interview, da han kommenterede sin vellykkede cancer-operation: »I licked the Big C. I know the man upstairs will pull the plug when he wants you, but I don't want to end my life being sick. I want to go out on two feet – in action«.

Som »The Man Who Shot Liberty Valance« blev Fords testamentariske fodnote til The Old West, bliver »The Shootist« John Waynes. En genres og en skuespillers sidste farvel. Privat og universel på samme tid, som selve legendens karakter.

Michael Blædel



Belgiske filmdage

Det er ikke meget, man kender til belgisk film – heller ikke fra filmhistorien. Det har imidlertid sine naturlige årsager: indtil for ca. 10 år siden bestod belgisk filmproduktion i alt væsentligt af kort- og dokumentarfilm, og da man i midten af 60'erne indledte en spillefilmproduktion, havde man ingen erfaringer eller filmtradition at bygge på, heller ikke hvad angik forholdet til det belgiske publikum. Herhjemme har vi trods alt en national filmtradition, hvor hjemmemarkedspræget og lokal den end er: danske film har et oplagt, trofast publikum af danskere. I Belgien kneb det, i hvert fald til at begynde med, at få publikum til at interessere sig for nationens egne spillefilm. Den ejendommelige situation opstod, at mens produktionen var stadig stigende (i 1970 var den oppe på små 20 film) var distributions- og forevisningsleddet ret ligegyldigt og passivt over for denne produktion: der kunne gå over et år fra filmens internationale præsentation til den belgiske premiere.

At produktionen under disse omstændigheder overhovedet kunne fortsætte har sin forklaring i sprogsituationen i Belgien: landet er ikke beriget/belastet af et nationalt sprog, men betjener sig af hollandsk og fransk, fælles sprog med andre europæiske lande. Det giver rige muligheder for co-produktion og afsætning af film i udlandet, muligheder som nødvendigvis er blevet udnyttet, f.eks. var Chabrols »Terror« (La rupture) en fransk-belgisk co-produktion, og det er ofte internationale (i hvert fald inter-europæiske) navne, der dukker op i credits for belgiske film: fotografer som Lasally og Aronovitch, komponister som Legrand og Morricone, skuespillere som Jean-Pierre Léaud, Delphine Seyrig m.fl. Spørgsmålet er så i næste omgang, om belgisk filmproduktion har kunnet manifestere andet end de nok så udbredte multi-europæiske rutineprodukter, om der også har været belgiske film med et kunstnerisk og nationalt særpræg.

Det har fra starten ikke skortet på kunstneriske ambitioner (men netop heri ligger måske noget af forklaringen på den svigtende hjemlige publikumsinteresse?). Man var fra starten åben over for internationale instruktørnavne, Skolimowski (»Starten«, »Le depart«), og Vera Chytilova (»Les fruits du jardin«). Belgiens to kulturministerier – det fransk- og det flamsk-sprogede – har hver især bakket produktionen op med kontant støtte, og denne er i stadig højere grad koncentreret om enkelte projekter af kunstnerisk løfterigdom, fremfor at være en ukritisk branchesupport.

Herhjemme har vi, bortset fra »Starten« og Delvaux' »En aften, et tog« (der oftest kategoriseres efter hhv. den polske instruktør og de franske stjerner –

Yves Montand og Anouk Aimée), kun haft lejlighed til at stifte bekendtskab med belgiske film ved særarrangementer: der var belgiske filmdage i marts 1969 og i september 1973, og i forbindelse med de belgiske kulturdage i København 11.–21. november i år havde filmkritik og branchefolk lejlighed til at se fire belgiske spillefilm. Forhåndsinteressen samlede sig naturligt om de to film, hvis instruktørers tidligere værker, man før havde haft lejlighed til at stifte bekendtskab med: »Malpertuis« (1973) af Harry Kümel og »Belle« (1973) af Andre Delvaux. De to øvrige film var »Een woord van liefde/Louisa« (1972) af Paul Collet og Pierre Drouot og »La cage aux ours« (1973) af Marian Handwerker.

Malpertuis

Harry Kümels 4. og seneste spillefilm er den 2½ time lange »De komst van Joachim Stiller« (1976). Kümels spillefilmdebut »Monsieur Hawarden« har været vist på Filmmuseet i marts 1960 og marts 1971, og er nok den internationalt berømteste belgiske film. Den opnåede bl.a. den ære at blive valgt af Peter Cowie som en af årets 10 bedste film i International Film Guide 1969. Det var en overordentlig stilistisk raffineret film, ikke uden grund tilegnet Josef von Sternberg. »Malpertuis« bekræfter indtrykket af Kümel som en dygtig stilist med en fascinerende visuel fantasi. Kümel (f. 1940) har lavet film siden 12-års-alderen, først i 8 mm siden i 16 mm. Flere af hans kortfilm, bl.a. »Pandora«, er prisbelønnede, og han har siden 1962 arbejdet for det flamske fjernsyn. Hans 2. spillefilm »Le rouge aux lèvres« (international titel: »Daughters of Darkness«, 1972) er en regulær vampyrhistorie med Delphine Seyrig som vampyr. »Malpertuis« bevæger sig også på det fantastiske og overnaturliges overdrev – med stort talent. Baseret på en roman af den surrealistiske forfatter Jean Ray er den en intelligent pastiche på klassiske skrækkfilm, konstant mystificerende, men også rigtig underholdende i kraft af en overdådig barok billedfantasi med rige mindelser om Hieronymus Bosch. Filmen udspiller sig (tilsyneladende) i forrige århundrede i en flamsk havneby. »Malpertuis« er navnet på det store labyrintiske-mareridt-agtige hus, hvor størstedelen af filmen foregår. En ung matros, Yan (Mathieu Carrière), går i land og kidnappes til huset, hvor han åbenbart er ventet af sine besynderlige slægtninge og husets tjenestefolk, et galleri af mere eller mindre groteske skikkelser. Alle er de samlet ved husherrens, den despotiske Cassavius' dødsleje for at høre oplæsningen af testamentet. Dets bestemmelser tvinger dem til at blive i Malpertuis for evigt og gør den sidst overlevende til universalarving. Yan bliver besat af tanken om at finde ud af husets hemmelighed, som den gamle tog med sig i graven. Undervejs på hans eftersøgning gennem korri-

dorer og længange myldrer det med rædselsvækkende antydninger af kunstigt fremstillede skabninger, af folk der er blevet til sten, astrologiske og mytologiske kryptogrammer. Hemmeligheden viser sig da også til slut at være, at de sære beboere alle er overlevede græske guder, hidbragt og holdt i live af Cassavius. I tilgift hertil rummer filmen en slutpointe af den slags, der ikke må røbes (men som har været på mode i den type film lige siden »Dr. Caligaris Kabinet«). En række internationale skuespillere forøger nærmest det barokke indtryk: Michel Bouquet som perverst-satanisk fnisende gnier (Mercurius), Jean-Pierre Cassel som en sølle Prometheus, der virkelig til sidst får spist sin lever af en rovfugl, og endelig Orson Welles som overmenneske-despotisk husherre (og især som sig selv). Det lyder afsindigt på tryk, men Harry Kümel har den overmåde stærke stilsans, der skal til for at holde en så vildtvoksende fantasi inden for rammerne af et seværdigt, originalt kunstværk.

Belle

»Belle« er Andre Delvaux' 4. spillefilm. Hans første »De man die zijn haar kort liet knippen/L'homme au crane rase« (1965) er vist på Filmmuseet maj 1968, nr. 2, »En aften, et tog« (Un soir, un train, 1968), gik en ugestid på Metropol november 1968, og nr. 3, »Rendezvous à Bray« (1971), er vist i Institut Français.

Delvaux er født 31.3.1926 og begyndte sin løbebane som lærer. Efter 1956 lavede han kortfilm sammen med sine venner og elever (»Nous étions treize«, 1959). Siden 1960 har han desuden lavet flere udsendelser for det belgiske fjernsyn, bl.a. om Fellini og Jean Renoir, og siden 1963 har han fungeret som lærer ved den belgiske filmskole.

I lighed med hans tre tidligere spillefilm blander »Belle« på en sær, poetisk måde virkelighed, fantasi og drøm. Den fortæller om en forfatter og litteraturhistoriker, Mathieu (Jean-Luc Bideau), bosiddende i Spa, der en dag på sin vej gennem Fagnes (det særpregede landskab langs Ardennerne) møder en mystisk kvinde, der bor alene i en hytte i skoven. De kan ikke kommunikere sprogligt, hun taler næsten ikke, mumler kun nogle uforståelige brokker på et sprog, men de indleder et forhold, og han bliver dødeligt forelsket i hende. Som tiden går søger han stadig mere tilflugt i dette forhold, bort fra sine daglige intellektuelle, dialogrige cirkler – der omfatter kone, giftefærdig datter og den lokale finkulturelt-litterære kaffeklub. En mystisk ung mand (der heller ikke taler noget forståeligt sprog) dukker imidlertid op i hytten og slår sig ned sammen med den ukendte skønhed (som Mathieu har kaldt »Belle«). Belle dræber den unge mand og Mathieu hjælper hende med at skaffe liget af vejen. Siden bryder han sammen og tilstår over for politiet, men liget findes ikke og Belle er

også væk. Er det hele noget, Mathieu har fantasieret sig til? Eksisterer Belle kun i hans hovede?

Delvaux' force er ikke mindst den måde hvorpå han lader natursceneriet spille med i historien, fremstiller et isoleret landskab af en egen kølig skønhed, på grænsen til det psykologisk symbolske. Kritikere med mere forstand på malerkunst end jeg fremhæver i denne forbindelse et visuelt slægtskab med Magritte. Fascinerende og skøn at skue er »Belle« i hvert fald, omend en kende dramatisk stillestående. Delvaux er bestemt ikke noget kedeligt bekendtskab, en samlet præsentation af hans film (på Museet eller andetsteds) ville ikke være af vejen.

Een woord van liefde/Louisa

Paul Collet og Pierre Drouots hidtidige film har – som undtagelser i belgisk filmproduktion – været publikumssuccesser. Collets første film (uden Drouot) hed »Cash? Cash!« (1968) og deres første film sammen var »L'entreinte« (1970). I 1976 kom »Dood van een non«.

»Een woord van liefde« er, som titlen antyder, en kærlighedshistorie, den udspilles i 1914: Louisa er en ung kvinde af aristokratiet, som i frustration over sin forlovedes (en ung officer) koldsindighed i særdeleshed og miljøets forløjede konventioner i al almindelighed løber bort med to omrejsende ballon-skipper, Pierre og Paul, og en lille forældreløs pige, de har taget til sig. Det udvikler sig efter begyndende tilbageholdenhed til en ideel trekant, hvor de tre elsker hinanden lige højt og i skøn harmoni, en romantisk boheme-tilværelse, der naturligvis ikke får lov at vare ved. De bigotte borgere forjager dem, 1. Verdenskrig bryder ud, og de må flygte, da Louisas aristokratiske herr fader angiver Paul som desertør. Louisa dør under et gas-angreb, men de to følges med den lille forældreløse pige til havet. Det lyder i referat aldeles banalt, og er det måske også. Hvordan man vil bedømme filmen, er nok et spørgsmål om, hvor ens smag sætter grænsen mellem det banale og det sublime. Jeg fandt, at instruktørerne fortæller deres, indrømmet, ikke originale historie med så prægnant visuel skønhedssans, at det gør den nærværende og overbevisende, i hvert fald konstant værd at følge. Det er nok en ganske romantisk film, der udelukkende har sat sig for at tale til følelserne og gøre det med æstetisk skønhed, og det synes jeg altså, at den gjorde med tilpas gedigenhed – mens flere kolleger fandt filmen et orgie i reklamefilms-lækkerhed! Jeg trøster mig med, at en lignende kritisk uenighed gjorde sig gældende over for f.eks. »Elvira Madigan«. »Een woord van liefde« besad bestemt ikke de to foregående films originalitet, men havde dog sine kvaliteter.

La cage aux ours

Kvaliteter havde jeg til gengæld ondt

ved at finde i »La cage aux ours«, af en instruktør med det alt for passende navn Handwerker. Det synes endog at være en film, belgierne selv er meget glade for, måske på grund af dens karakter af engageret social-realisme. Dens manuskript modtog også, som det første, en nyindstiftet kontant manuskript-præmie fra det franske kulturministerium. Forventningerne havde måske baggrund i Handwerkers og med-manuskriptforfatteren Paul Paquays 55 min. lange reportagefilm »Poïs-Poïs«. Og belgierne er nok ikke så forvante med film, der skildrer en aktuel social (og politisk) hverdag. Som sådan kan man sige, at filmen har sin mission. De problemer, den skildrer, vil være genkendelige i nogenlunde alle vesteuropæiske samfund i dag: den lille selvstændige erhvervsdrivende i klemme mellem de store koncerner, strejker og demonstrationer, generationskløften mellem en borgerliggjort forældregeneration og politisk aktiv ungdom. Det er ikke den belgiske virkelighed med dens problemer, der er uinteressante, absolut ikke, men filmen svigter dem ved at behandle dem overforenklet og klichifyldt. Dens situationsbeskrivelse er fortærsket: den borgerligt forbenede far, der rystet finder sin langhårede søn under dynen med en veninde, samme søns interesserede lytten til bedstefaderens revolutionære erindringer. Eller faderens resignerede tilflugt fra samfundsproblemerne og køns bebrejdelser, i en lille en nu og da, og lidt saligt violinspil! Og filmens engagement udtrykkes på den mest letkøbte af alle måder: en krydsklipning mellem unge engagerede demonstranter, der får tæsk af politiet, og så et borgerligt traditionelt ritual: et bryllup med mange nærbilleder af festklædte borgere, der æder flødeskums-lagkage!

Under kvindiefilmfestivalen bliver der yderligere lejlighed til at se en belgisk film: »Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles« med Delphine Seyrig, af den unge instruktør Chantal Ackerman (f. 1950), der har gjort sig bemærket med flere socialt engagerede film, bl. a. »Je, tu, il, elles« (1974).

P.S.

I forbindelse med udstillingen af belgisk kunst i Rådhushallen kunne man her – foruden de obligatoriske kulturelle film om malerkunst, ballet, etc. – se tre tegnefilm af Raoul Servais (f. 1.5.1928): »Pegasus« (8 min., 1974), som modtog Grand Prix på eventyr-filmfestivalen i Odense 1975, »Chromophobia« (10 min., 1966) og »To speak or not to speak« (ca. 10 min., 1970). Raoul Servais og hans tegnefilm fortjener rettelig en hel artikel for sig selv, og det skal blot nævnes, at disse film i al deres absurde poesi, skarpe sociale satire og dybt originale streg er det nærmeste belgisk film er kommet det virkelig geniale.

Peter Hirsch

Kort sagt

Filmene set af
Michael Blædel (M.B.)
Per Calum (P.C.)
Ib Lindberg (I.L.)
Ib Monty (I.M.)
Jørgen Oldenburg (J.O.)
Peter Schepelern (P.S.)

AMULETTE

Instruktør:

NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Gabriel er en ung mand, der som barn blev indviet til Umbanda-religionen, hvilket bl. a. indebar, at han fik sin krop »lukket«. Det vil sige, at han er blevet gjort uimodtagelig for ondskab. I filmen, der blander myte, eventyr og realisme, tolkes lukketheden også rent bogstaveligt. Gabriel er usårlig over for kugler, og har derfor iøjnefaldende fortrin i den gangsterkarriere, han vælger, eller som man vælger for ham, da han flytter fra byen til landet. Men usårligheden bliver gangstercheferne for meget. De søger at fælde Gabriel, der selv kommer til erkendelse af, hvor de onde kræfter er placeret. »Amuletten« er således en let gennemskuelig allegori om det usårlige folk, repræsenteret ved Gabriel, der skal lære sin egen styrke at kende for i godhedens navn at tage kampen op mod ondskaften. Som alle allegorier undgår »Amuletten« heller ikke altid det meget firkantede. Men den er væsentlig mere direkte vedkommende og underholdende end de intellektualistisk-symbolistiske film i den cinema novo, som Dos Santos tidligere selv var en af repræsentanterne for, men som han nu fornuftigvis synes at have distanceret sig fra. Filmene er fuld af vold, men kan ikke siges at være voldsdyrkende som f. eks. så mange italienske film er det. Filmene afspejler et samfund, hvori vold spiller en uhyggelig stor rolle ikke blot i forholdet mellem staten og individet, men også i forholdet mellem mennesker, emotionelt og seksuelt. (O Amuleto de Ogum – Brasilien 1975). I.M.

BUSTER OG BILLIE

Instruktør: DANIEL PETRIE

Georgia 1948. Den populære Buster skal snart giftes med sin skolekammerat, der er klassens kønneste pige. Men hun vil ikke gå i seng med ham, før de er gift. De andre drenge udnytter den ensomme Billie, som aldrig siger nej. Buster forelsker sig i hende, bryder med kæresten og bliver genstand for det lille samfunds foragt. Han oplever en kort lykke

med Billie. En dag overfalder de andre drenge Billie, voldtager og dræber hende. Buster tager en blodig hævn. Filmen, der er fortalt langsommeligt og sentimentalt, har lånt en del hos »Sidste forestilling« og »Sommeren 42«, og fremtræder som trivial nostalgi-bølge tilsat vold og selvtægt. En ubehagelig blanding. (Buster and Billie – USA 1973).

P.S.

ELSKEDE ELEKTRA

Instruktør: MIKLOS JANCOS

En eller anden burde fortælle Jancso, at han mishandler sit publikum ved at forelægge det sine mildest talt dunkle problemkomplekser i en så distraherende stil som den, han benytter sig af. For Jancso er jo så tydeligt en mand, der i stilistisk henseende ikke kender til mådehold: hans kamera kører, hans skuespillere vandrer, hans statister kædedanser, hans heste kabriolerer – alt sammen ganske imponerende, men umådeligt anstrengende, især hvis man samtidigt skal forholde sig til de kryptiske betragtninger, hvormed personerne henvender sig til hinanden. Men selv bortset fra den tunge dialog og den forkrampede symbolik og bedømt udelukkende som øjenlyst, er »Elektra« i længden utilfredsstillende. Det har noget med Jancsos fatale mangel på musikalitet og rytmeformnemmelse at gøre. For han kan nok tilrettelægge en enkelt sekvens, så den fremtræder visuelt attraktiv, men han kan ikke strukturere en hel film, så den opleves harmonisk. Hans film bliver efterhånden en tortur af størrelse, men ensformige indfald, en ubønhørlig række klimaks, der får tilskueren til at gispe af længsel efter blot en enkelt stillestående, beroligende, stilfærdig halvtotale. (Szerelmen, Elektra – Ungarn 1974).

J.O.

ENGLENES SKYGGER

Instruktør: DANIEL SCHMID

»Schatten der Engel« er en filmatisering af Rainer Werner Fassbinders teaterstykke »Der Müll, die Stadt und der Tod«, instrueret af schweizeren Daniel Schmid. Stykket blev ved udgivelsen stærkt kritiseret for anti-semitisme; men Fassbinder har tilbagevist anklagen, idet stykket nok *skildrer* anti-semitisme men ikke *er* anti-semitisk. Filmen fortæller en langtrukken makaber historie om en jødisk kapitalist og hans forhold til en luder. Schmid har karikeret det værste hos sin åndelige formynder. Skuespillerne (Fassbinder selv og den sædvanlige trup) spiller teatralisk stileret, og det hele er ulideligt hærgnet af himmelråbende fassbinder'ske klicheer, fælgermansk symbolik og selvhøjtidelighed i kvalmende dimensioner. Importøren Braad Thomsens betagelse af mesteren tager sig efterhånden ud som en *amour fou*. (Schatten der Engel – Vesttyskland 1976).

P.S.

FLAMMER OVER FLODEN

Instruktør: PETER HUNT

I præmisserne ligner »Flammer over floden« meget efter »Guld«. Samme producent, samme instruktør, samme romanforfatter som forlæg, samme hovedrolleskuespiller. Og desuden er begge film optaget i Sydafrika. Det ligner et forsøg på at tærsk langhalm på en tidligere kommerciel succes. Men »Flammer over floden« ligner ikke »Guld« særlig meget. Der er meget mere ralbalder i den. Dens figurer er meget mere »bigger than life«. Det er en større og dyrere film. Og det er også en langt bedre film. Historien om de to lykkejægere, der fører deres egen private krig mod de tyske myndigheder i Tanganyika, indtil 1. verdenskrig bryder ud og gør krigen til blodig alvor, er angiveligt bygget på virkelige tildragelser. Det turde være en fed løgn. De virkelige begivenheder, der hentydes til (sabotagen på den tyske krydser »Königsberg«), tog sig meget anderledes ud, og jeg begriber ikke, hvorfor en god underholdningsfilm behøver hævde sin autenticitet på tværs af enhver sandhed. Det forhindrer imidlertid ikke, at »Flammer over floden« er regulær og kontant underholdning, ganske skamløs i sine klicheer og pænt fortalt. Lee Marvin er fortræffelig, og Roger Moore har været værre. (Shout at the Devil – England 1976).

I.L.

FRYGTENS HUS

Instruktør: WILLIAM A. FRAKER

Fraker, der i 1967 debuterede så overbevisende som cheffotograf (»Det levende lig«), debuterede tre år senere næsten lig så overbevisende som instruktør med den elegiske westren »Monte Walsh«. Ingen af debutfilmens kvaliteter genfindes imidlertid i Frakers anden film som instruktør. Begyndt i 1971 men først udsendt to år senere er filmens historie om fortrængt seksualitet og identitetskrise vidnesbyrd om Frakers manglende evne til at skabe den for gyser-genren nødvendige dramatik. Det er sympatisk, at Fraker ikke ønsker at svælge i ydre effekter, men filmens historie er for fjollet til at kunne leve uden. Filmen fortæller om en forfatter, der besøger sin kone for at få skilsmisse efter mange års fravær. Hans møde med den halvvoksne datter skaber en række problemer, der først løses da forfatteren opklarer, at datteren i virkeligheden er en søn. (Fragment of Fear – USA 1973).

P.C.

I SANSERNES VOLD

Instruktør: NAGISA OSHIMA

Hvis et værk helt isolerer det seksuelle, det tekniske så at sige, fra andre menneskelige udtryk, er der tale om pornografi. Således lyder en relativ rimelig definition på det vanskeligt definerlige

begreb pornografi. I følge denne definition er »I sansernes vold« en pornografisk film. Men hvis det er pornografiens vigtigste opgave at ophidse os seksuelt, og det er det vel, kan »I sansernes vold« ikke kaldes pornografisk. Thi den er ikke meget ophidsende. Oshima har villet isolere en seksuel besættelse og lægger ikke skjul på, at forholdet mellem bordelværtindens ægteemand og en af pigerne er udtryk for et seksuelt vanvid, der er ovre i perversionen, og som til sidst løber sammen med dødsdrift. Oshima er en raffineret instruktør, og hans pinagtige og detaljerede beskrivelse af parrets mange måder at tilfredsstille deres drifter på, er da også rig på smukke billedvirkninger. Men filmen forbliver umenneskelig og forunderligt usensuel og uerotisk, og tilskueren rykkes aldrig ud af betragterpositionen. Filmen er da en konsekvent, men ikke efterlignelsesværdig formalistisk eksperimentalfilm. (Ai no corrida/L'Empire des sens – Japan-Frankrig 1975).

I.M.

EN MAND GÅR AMOK

Instruktør: JONATHAN DEMME

Filmiske skildringer af selvtægtens triumf er ikke just noget særsyn i halvfjerdsernes amerikanske rutineproduktioner, og næppe mange vil finde andet end god rutine i denne historie om en lille flok landmænd, der kæmper en ulige kamp for at beholde deres jordlodder trods megen pression fra en industrimand, Til disse bønder ankommer Peter Fonda, der forsvarer sig og sit med indædt vilje og en god portion held. Efter et pistol-opgør mellem helten og industri-fyrsten synes landbrugsjorden imidlertid reddet. Filmen underholder ganske effektivt, først og fremmest fordi den fortælles rapt og uden mange svinkeærinder. (Fighting Mad – USA 1976).

P.C.

MARIA

Instruktør: MATS AREHN

Filmatiseringen af Kerstin Thorvalds roman »I stället för en pappa« er gjort i den social-realistiske skandinaviske stil, som vi kender så godt fra utallige, velmenende og samvittighedsfuldt engagerede TV-spil. Det er sobert og nydeligt gennemført og Lis Nilheim og Thomas Hellberg spiller overbevisende og indtrængende som den enlige mor og den sociale taber, der forgæves søger at finde hinanden i et forhold, der rækker ud over den rent fysiske tiltrækning. Vi kommer ganske fint ind på livet af de to mennesker, men filmen efterlader ikke de dybe spor i ens sind eller erindring. (Maria – Sverige 1975).

I.M.

MYSTERIET OM RIDDERFLAKEN

Instruktør: DAVID GILER

David Gilers debutfilm fortsætter, hvor John Hustons debutfilm »The Maltese

Falcon« slap for 35 år siden. Blot er det denne gang Sam Spade junior, der skal rede trådene ud i det fortsatte mysterium om Malteserfalken. Ideen er ikke så ringe, og filmen er da også blevet ganske underholdende, skønt David Gilers iscenesættelse lader en del tilbage at ønske ligesom manuskriptet (skrevet af Giler) næppe heller er vittigt nok. Der startes i Sam Spades gamle kontor, hvor det stadig er sekretæren Effie der regerer (spillet af Lee Patrick, som det også var tilfældet i Hustons film). Adskillige fordækte personer henvender sig til Spade Jr. for at købe den sorte fugl, der her er en kurios rekvisit i modsætning til hos Dashiell Hammet og Huston, der evnede at gøre den til et uanstrengt symbol på menneskeligt begær. Filmens underholdende kvaliteter findes først og fremmest i skuespillerpræstationerne, ikke mindst George Segals meget præcise fremstilling af detektivten, der baner over arven fra faderen, både jobbet, renommeet og besværlighederne – og ikke mindst den kommanderende sekretær, der kun har beholdt sit job, fordi hun i seniors dage har pumpet sin løn ind i firmaet. Elisha Cook er med i en birolle, og Stephane Audran debuterer i en amerikansk film i en umulig rolle, som hun forlener med en uimodståelig fornemmelse for absurditeterne. Også Lionel Stander er god. (The Black Bird – USA 1975).

P.C.

NAZI-BØDLEN

Instruktør: LEWIS GILBERT

En amerikansk film om attentatet i 1942 på Heydrich, rigsprotektoren i det nazi-besatte Tjekkosllovakiet. Englænderen Lewis Gilbert, der bl. a. lavede den horrible Harold Robbins-filmatisering »De smukke og de voldsomme«, fortæller forholdsvis uopstyltet og med ganske god tidsatmosfære om aktionen (som også blev skildret i den tjekkiske film »Attentat« af Jiri Sequens). Timothy Bottoms er den ene af de tjekkiske attentatmænd, som sendes ud fra London, Anton Diffring er Heydrich og Henri Decaë har fotograferet smukt on location i Prag. Filmen knytter sig til den specielt engelske tradition for krigsfilm, der forherliger de vanskelige operationer, som englænderne yndede (jf. film som »Ill Met By Moonlight«, »The Sea Above Us«, »The Dam Busters«); men filmen afholder sig helt fra at belyse det problematiske ved disse operationer, der mest tjente til at imponere omverdenen som eksempler på uforfærdet britisk sportmanship. Attentatet på Heydrich bevirkede således blot at en hel landsby (Lidice) blev udslettet. Attentatet var en tapper og kompliceret, men også helt meningsløs aktion. I filmen fremstilles det som en heroisk og spændende episode. (Operation: Daybreak – USA 1975).

P.S.

OLSEN-BANDEN SER RØDT

Instruktør: ERIK BALLING

Denne ottende film i serien er meget luksuriøs. Der er en større rigdom af indfald og vittigheder end nogensinde tidligere, og mange af dem får lov at passere igennem filmen i rasende fart. Der er også en velsignelse af gode skuespillere, der medvirker i få sekunder hver. Der broderes godt videre på de kendte tråde, og der skulle være et fint ide-oplæg til næste film. Der er også den mest suverent gennemførte scene i hele serien (ja, i hele Ballings karriere), nemlig »Elverhøj«-kuppet. Desværre er der ikke så megen udadvendt satire, som der plejer at være, og desværre virker filmen heller ikke så hel i strukturen som mange af de tidligere. Selve den røde tråd – historien om den kinesiske vase og Egons private hævn-togt mod baronen – er ikke død-inciterende, og nogle steder – især i afsnittet på godset – bliver det hele lidt anstrengt. Der overspilles ganske meget i nogle af birollerne, men Grunwald er formidabel i sine arabesker, og Bundgaard får fine nuancer frem i Kjeld. Sprogøe ligger meget langt nede i forhold til filmens andre figurer. Han får Egon til at ligne en knækket mand. Det er en meget svær rolle, Balling og Babs denne gang har givet Sprogøe at få hold på. Figuren er på forhånd begravet under en dyne af småborgerlige petitesseer. Der er kommet masser af klangbund i figuren, men hvad nytter det, at første-violinen spiller godt, når mikrofonbalancen er så uheldig, at resten af orkestret får lov at overdøve den? Det, vi har brug for næste gang – og der bliver forhåbentlig en næste gang – er et kup i 100 millionerklassen. Det er deroppe, Egon Olsens geni kan folde sig ud. (Danmark 1976).

I.L.

PERFEKTIONISTEN

Instruktør: JURAJ HERZ

Hr. Kopfrkingl (spillet af den udmærkede Rudolf Hrusinsky, der havde en lignende rolle i Jiri Weiss' »The Crime«), er en usympatisk bedsteborger med en overordnet stilling på et krematorium. Handlingen foregår under den tyske besættelse – hvad man ellers ikke mærker meget til – og hr. Kopfrkingl bliver så overbevist af de nazistiske raceteorier, at han begynder at udrydde kone og to børn, fordi det viser sig, at konen er halvjøde. Denne tjekkiske film fra 1969 – som nu af uransagelige grunde er blevet importeret – er fortalt i den forskrækkede, påtrængende formalistiske stil, som prægede tjekkisk film på dette tidspunkt. Den morbide humor, som filmen forsøger sig med, er ikke rigtig morsom, Kopfrkingls lange monologer er trættende og satiren føles ikke rigtig sammenhængende. (Spalovac Mrtvol – Tjekkosllovakiet 1969).

P.S.

ROBIN HOOD OG MARIAN

Instruktør: RICHARD LESTER

Lester har altid lavet ganske intelligente film, men måske med undtagelse af »Pettulia« har han ikke præsteret noget rigtigt originalt. Hans film om Robin Hood rummer gode ideer og flere tilløb, men den er heller ikke rigtig god. Robin Hood (Sean Connery) er kommet over sin første ungdom og har mistet mange illusioner om ridderlivet, da han sammen med Little John vender tilbage til England, hvor han genfinder mændene i Sherwood skoven, sheriffen i Nottingham og især den skønne Marian (Audrey Hepburn som stadig er rørende). Lester (og hans manuskriptforfatter James Goldman) vakler lidt ubeslutsomt mellem romance, farce og anti-heroisk satire, men resultatet er ganske sympatisk, om end ikke rigtig overbevisende. (Robin and Marian – USA 1976).

P.S.

SLAGET OM MIDWAY

Instruktør: JACK SMIGHT

Luft- og søslaget ved stillehavsøen Midway i 1942 har en særlig plads i den amerikanske historie om den anden verdenskrig. Her befriede amerikanerne sig for Pearl Harbour-traumet og sejren over japanerne var det første tegn på, at krigslykken var ved at vende til amerikanernes fordel. Det er derfor mærkeligt, at der skulle gå 34 år inden Hollywood fandt det umagen værd at skildre det berømmelige slag. At filmen kommer nu kan måske ses som bebud af den krigsfilmrenæssance, som vi nu tilsyneladende skal igennem. Efter så lang en ventetid er det lidt deprimerende, at filmen ikke er blevet bedre end den er. Den er en lang og omstændelig reddegørelse for det taktiske spil, afbrudt af indblik i selve krigshandlingerne. Men filmen hæver sig ikke over den gennemsnitslige krigsfilms niveau, og Sensurround-systemets buldrende forsøg på at involvere os i krigens rædsler trækker snarere fra end lægger til i realismen. (Midway – USA 1976).

I.M.

TEGNET

Instruktør: RICHARD DONNER

I USA er »Tegnet« blevet en bragende succes, men det danske publikum lever ikke helt op til forventningerne. Måske fordi sammenblandingen af religion, overtro og gys ganske enkelt er for fjern en mundfuld for en materialistisk dansk gyser-connoisseur. Historien om en amerikansk diplomat, hvis søn viser sig at være Djævelens værk og hvis overnaturlige kraft er skyld i først barnepigens død og senere modrens, er rig på muligheder for ydre ramasjang, og instruktøren Richard Donner forsømmer næppe en eneste mulighed. Filmens gys er fortrinsvis elementære og skaber aldrig det for troværdigheden nødvendige

engagement. Truende hunde, mærkelige dødsfald, forfaldne gravsteder, gammeltestamentelige dommedagsprofetier og en koket slut-effekt er ikke nok, og Gregory Pecks tillukkede spil er i al sin nuance-fattigdom ikke egnet til at skabe spænding, hvor effekterne svigter. Langt bedre er Lee Remick som ambassadør-hustruen. Hun dør desværre alt for tidligt i filmen. Filmens producer har i øvrigt allerede for længst bebudet ikke bare én, men hele tre selvstændige fortsættelser. Det er en djævelsk idé. (The Omen – USA 1976). P.C.

EN VARM SAG

Instruktør: J. LEE THOMPSON

Historien er nonsens, men i modsætning til forbillederne ikke charmerende nonsens. J. Lee Thompson afleverer det hele som en glat TV-sag med alle tegn på seriemulighederne: kriminalforfatteren Raymond St. Ives, der aldrig får skrevet sin roman færdig, fordi han bestandig vikles ind i indbringende kriminelle eventyr. Filmen overlever dog i nogen grad på en gedigen rollebesætning, der følger spillereglerne: Harris Yulin og Harry Guardino er et par gode upålidelige detektiver, Elisha Cook en perfekt natportier, og John Houseman som den gamle forbryder fætter endnu et bizart portræt til sit galleri af despotiske masterminds. I centrum står selvfølgelig Bronson, der har udstrålingen, men endnu mangler at overbevise om, at han er en rigtig god skuespiller, ligesom den utilgiveligt dejlige Jacqueline Bisset er en stjerne på forgæves jagt efter en god rolle i Hollywood. »En varm sag« er en canape på repertoiret, så man ser »Farvel, min elskede« for 3. gang og bliver mæt. (St. Ives – USA 1976). M.B.

ØJE FOR ØJE

Instruktør: CLINT EASTWOOD

Med profilen sejt mejslet mod den blå western-himmel vender Clint Eastwood her tilbage i den rolle, han befinder sig bedst ved, som ensom og tavs hævner på et langt ridt ind i myternes rige. Han kalder sig ganske vist Josey Wales, men ligner i øvrigt til forveksling den navnløse figur, Leone gjorde ham til stjerne i. Eastwood synes dog i sin instruktion mest præget af Siegel og demonstrerer det med skiftende overblik i de knapt og voldsomt afviklede aktionscener, som er næsten befriet for spaghetti-ritualets monotone forspil, men desto hyppigere i antallet. Eastwood er ved at have magt over håndværket og fortrolighed til sin formåen og sin formel, selv om han nok har en halv snes minutter til overs i »Øje for øje«. Men da han er uden større prætentioner, får vi, hvad vi ser, hvilket bedst kan opsummeres i en af filmens lakoniske sentenser: »Tis mig ikke ned ad ryggen og sig, det regner.« (The Outlaw Josey Wales – USA 1976).

M.B.



Set i TV

»Galopskrædderen«
»Hvor er farmand?«
»Wolz«
»Skriget«
»Kuppet i Catamount«

Galopskrædderen

Heldigvis er der efterhånden faldet ro omkring filmens store komikere. Det er ikke mere på mode at om-, op- og nedvurdere dem, og man behøver ikke længere at tale hånt om Chaplin, bare fordi man generelt foretrækker Keaton. Det er herved også blevet muligt at indrømme, at alle ens yndlingskomikeres film ikke er lige geniale.

Skønt den naturligvis er et herligt stykke underholdning, er Keatons sidste stumfilm, »Spite Marriage«, ikke blandt hans bedste. Men heraf kan man ikke slutte, at Keaton var færdig som kunstner. Det er faktisk svært at spore en udvikling i Keatons produktion fra hans tidligste langfilm til hans karrieres egentlige slutning. De efter min mening helt vidunderlige mesterværker »Our Hospitality«, »The Navigator«, »The General«, »Steamboat Bill Jr.« og »The Cameraman« er jævnt fordelt mellem de mindre vellykkede film over perioden 1923 til 1928. Det er imidlertid værd at bemærke, at hans to film umiddelbart før »Spite Marriage« er blandt hans bedste, og at hans første talefilm, »Dough Boy«, viste, at The Great Stone Face ikke mistede

noget ved at tale. Den indeholder i øvrigt en af Keatons morsomste scener: apachedansen, som man skulle tro var en parodi på Asta Nielsens.

Keaton fortrød bitterligt, at han havde skrevet kontrakt med MGM, fordi studiet ville begrænse hans udfoldelsesmuligheder. Men det lykkedes ham faktisk at få stort set frie hænder til at lave »The Cameraman«, og da »Spite Marriage« er lavet af nogenlunde det samme team, tør man formode, at han også her var sin egen herre. Der synes altså ikke at være nogen patentforklaring på, at Keatons sidste stumfilm ikke indfrier forventningerne. Det er blot en af hans »off«-film.

Filmen er syet over samme læst som næsten alle Keatons film: han skal leve op til de krav, omverdenen stiller til ham, og skønt han er en svæklings og kravene uoverskuelige, lykkes det ham at gøre sig fortjent til den pige han elsker. Keaton er en skrædder, der tilbringer alle sine aftener i teatret for at tilbede en skuespillerinde, som optræder i et borgerkrigsmelodrama. Skuespillerinden er selv forelsket i teatrets førsteskuespiller, der imidlertid ikke kan bestemme sig mellem hende og en anden af skuespillerinderne. Efter diverse mislykkede forsøg på at kontakte sin tilbedte får Keaton sit livs chance. Han bliver af en statist tilbudt en rolle som en nordstatssoldat, der ser sit snit til at stjæle et kys fra sydstatsheltinden, da hun er dånet. Dette resulterer i et af filmens bedre gags. Keaton skal iføre sig et falsk fuldskæg. Man får lejlighed til at se Keatons meget sparsomme men enormt udtrykfulde mimik i nærbillede, mens han anlægger skægget. Han ødelægger naturligvis fuldstændigt forestillingen og er for genert til at kysse sin tilbedte.

Skuespilleren beslutter at gifte sig med den anden skuespillerinde, og Keatons tilbedte bliver så jaloux, at hun gifter sig med ham. På bryllupsnatten drikker hun sig sanseløst fuld, hvilket er grundlaget for filmens top-gag. Keaton skal have anbragt sin bevidstløse brud, der er en smule større end han selv, på sengen. Uanset hvordan han bærer hende, ender det altid med, at han står med hende i favnen og ryggen vendt mod sengen, så han er nødt til at vende sig en halv omgang, hvilket naturligvis mislykkes. På et tidspunkt forsøger han at anbringe hende på en stol ved at lægge hende i siddende stilling på gulvet og dernæst skyde stolen ind bag hende for til sidst at rejse stolen med hende på. Det er en af disse Keaton-scener, hvor han med de bedste hensigter får mishandlet sin kæreste på det grusomste, som f.eks. da han i »The General« får smidt hende i en sæk op på en godsvogn.

I sidste halvdel af filmen er Keaton blevet gæst på en yacht, hvor skuespilleren og Keatons kone, der har forladt ham, er ombord. Der udbryder brand, og

alle forlader skuden på nær Keaton og konen. Yachten erobres af smuglere, men det lykkes Keaton dels ved list og dels ved overmenneskelig fysisk indsats at nedkæmpe alle smuglerne og sejle yachten i havn. Konen vender tilbage til Keaton, der nu har gjort sig fortjent til hende.

Det er ikke svært at se, hvad filmens svage side er. Den låner simpelt hen alt for meget fra Keatons tidligere film. Man kan næppe undgå at opfatte scenen omkring borgerkrigsmelodramaet som et forsøg på at genskabe stemningen fra »The General«, og situationen på yachten, hvor Keaton er alene med sin udkårne og på én gang skal pacificere hende og betjene skibet, er jo blot en gentagelse af plottet i »The Navigator«. Filmens chase-scene er ikke på højde med Keatons tidligere af slagsen, og den afsluttende kamp med lederen af smuglerbanden er noget af et antiklimaks. Normalt er Keaton nok den komiker, der kan anvende fysisk vold med størst komisk effekt, fordi han giver den et akrobatisk balletagtigt aspekt, men i denne scene bliver det blot til et langvarigt orgie i falden-i-vandet og slåen-på-tæven.

I de små gags viser Keaton i langt højere grad sit talent. Som da han skal melde til kaptajnen, at skibet er brudt i brand. Inden han får sagt et ord, får han at vide, at han skal vente til kaptajnen er færdig med at tale med styrmanden. Samtalen trækker i langdrag, og Keaton bevæger sig langsomt hen til rælingen og kaster et undersøgende blik på et redningsbælte. En anden scene, hvor Keaton viser sin praktiske sans, er da han skal slå smuglernes kok ned. Han står i kabyssen bag den intetanende kok, hvis medhjælper han er, og ser sig om efter et passende våben. Pludselig vender kokken sig og giver ham en stegepande, der omgående kommer til anvendelse. Det er små situationer som disse, der gør, at selv en middelmådig Keatonfilm er en kærligkommen oplevelse.

Det skal i øvrigt bemærkes, at fjernsynets musikledsagelse ved Fuzzy var en ekstra oplevelse. Stumfilm vinder meget, når akkompagnementet ikke bare kværner løs med tidstypisk musik, men er nøje instuderet, følger filmens tempo og stemninger og gør brug af ledemotiver.

Ul Jørgensen

Hvor er farmand?

Jeg genfortalte handlingen i »Hvor er Farmand« for en god ven. Da jeg var færdig sagde han: Jeg syntes du sagde den var morsom! Jeg havde kun gengivet den nøgne handling: En yngre advokat bor sammen med sin senile mor. De er bundet til hinanden i et fælles kompleks der får historien om Kong Oedipos til at lyde som en almanakfortælling. Advokaten, Gordon Hocheiser, forsøger at slip-

pe ud af sin binding på forskellig vis, dels fordi den hindrer ham i at drive sin advokatforretning og navnlig fordi den forhindrer ham i at leve livet, gifte sig og stifte familie, osv. Han forsøger straks i filmens start at skræmme livet af hende. Senere forsøger han at få en sygeplejerske til at tage sig af hende. Indimellem appellerer han til sin broder Sidney. Og til slut får han hende anbragt på et plejehjem, hvor det tilmed træffer sig så heldigt, at hun i sin senile konfussion antager en af sine mandlige medpatienter for at være hendes forlængst afdøde mand. Jfr. filmens titel.

Det er jo en sørgelig historie. Og den er sindsoprivende grinagtig. I virkeligheden er en god farce en tragedie der er vendt 180 grader. Poul Malmkjær sagde i sin indledning noget om danskens manglende sans for den sorte komedie. Han antydede det kunne skyldes vor protestantiske arv – men det ville han dog overlade til en eventuel anden udsendelse at gøre rede for. Privat fortalte han mig senere at reaktionerne på filmen havde været temmelig enestående – og positive! Det kunne således tyde på det ikke var så meget den protestantiske arv som noget andet. Jeg vil skyde på at dansken reagerer som han gør fordi de fleste sorte komedier, eller farcer, ganske enkelt ikke er tilstrækkelig godt lavede! Og dét hænger igen sammen med at det er hulens svært at lave en virkelig effektiv og morsom sort komedie. Hvilket igen beror på at alle de implicerede virkelig skal gå ind for at det er sørgeligt dette her. De skal ikke bilde sig ind det er morsomt, for det er det ikke. Det er noget det *bliver*!

Lad mig nævne et på eksempler. Det er sørgeligt at Gordon er så enormt frustreret at han prøver at skræmme livet af sin stakkels moder. Han gør det ved at iføre sig en grufuld King-Kong-dragt. Resultatet er den mest livsalige komik, som ikke bliver mindre da moderen med et velrettet stød rammer ham dér, hvor han er mest sårbar: i skridtet!

Eller da den unge sygeplejerske, som han – i en meget vittig sekvens – forelsker sig dødeligt i, første gang kommer til hans hjem og spørger om hun ikke kan træffe hans mor. Gordons reaktion er at hente en hammer. Sygeplejersken ved ikke, og vi ved ikke, at det er fordi han først skal fjerne det brædt han har slået på moderens dør for at låse hende inde. Det er da sørgeligt!

Det samme gælder de to fabelagtige retscener. Begge to er de udtryk for fortvivlende tilstande. I den første er en ung mand sigtet for (men pointen kommer først til sidst) at have skåret storetåen af en trestjernet general og forhånet uniformen. Det er i sig selv temmelig skrapt, men endnu skrapere er generalens vellystige og »retfærdige« svælgen i lysten ved at dræbe små gule fjender i Vietnam. Den anden retsag er også meget sørgelig. Den drejer sig om en baseball-træner (med succes) der simpelt hen

hverver sit hold af purunge talenter ved stjæle dem. Denne scenes dybe komik understreges yderligere ved at Gordon på grund af sit umenneskelige slid med sin senile mor er lige ved at falde i søvn under de hellige retshandlinger.

En anden meget sørgelig skæbne er Gordons bror, Sidney. På trods af (læs: på grund af) Sidney ved at han vil blive udplyndret, ydmyget, terroriseret og måske voldtaget når han styrter Gordon til hjælp via Central Park, så løber Sidney troligt gennem Central Park. Historien med Sidney er også belysende for den særlige teknik som er farcens liv: det absurde accepteres som normalt. Da Sidney for eksempel sidste gang udplyndres kommer en kvinde tilfældigt forbi. Sidney tvinges af »Mugger-ganget« til at voldtage hende. Hun viser sig 1) at være en betjent, 2) at være en forklædt mand, 3) at blive forelsket i Sidney, og 4) Sidney bliver lun på ham/hende! En vanvittigt årsagskæde men i filmen genfortalt med en ubønhørlig, surrealistisk logik; den antydede spiralbevægelse er iøvrigt karakteristisk for filmens talrige gavmilde scener.

Det er også en *rig* film. Den er fuld af ganske små og vidunderligt komiske detaljer. Moderens morgenmad for eksempel består af en særlig ondartet cornflakes med *cocacola*! – altså blandet sammen i en dyb tallerken medens moderen iøvrigt giver sig hen i sin yndlingsforøjelse, at se TV. Miljøet oser af jødisk borgerlighed, som ligner ganske almindelig borgerlighed, blot just mere so! Spillet er formidabelt hele vejen igennem. Moderen, denne vidunderlige stakels satan spilles af Ruth Gordon, sønnen spilles af George Segal og Sidney af Ron Leibman. Instruksen er helt kongruent – og konsekvent. Billederne oser af amerikansk infantilisme og frustration, det står meget slemt til, men filmen indeholder også en bekræftelse på den enorme vitalitet der må til for at bære så megen fortvivlelse. Lad os få en gensendelse!

Leif Panduro.

Wolz - en tysk anarkists liv og forklarelse

»Wolz – Leben und Verklärung eines deutschen Anarchisten« (1974) fortæller en fiktiv historie om anarkisten Ignaz Wolz' mislykkede karriere som samfundsomstyrt i Weimar-republikken. Han indser efter Første Verdenskrig, at verden er brudt sammen og en revolution nødvendig. Han er individualist og tager sagen i egen hånd, kaster sig ud i aktivt revolutionært arbejde. Men det er filmens overraskende pointe, at de borgerlige myndigheder og de etablerede kommunister er næsten lige langt fra denne handlekraftige revolutionære einzalgänger. Og i en østtysk film forventer

man jo ikke at finde det synspunkt frem, sat, at parti-kommunister og borgerlige autoriteter i hvert fald kan stå sammen om at bekæmpe den umage individualist. Da Wolz efter talrige dramatiske aktioner og syv års fængselsstraf vender tilbage, vil kommunisterne kun acceptere ham, hvis han indvilliger i at gå i skole og tilegne sig noget revolutionær teori. Men han stiger – bogstavelig talt – af vognen og vandrer mod Sydamerika, hvor han tror de vil have mere respekt for hans revolutionære erfaringer. »Dér hvor jeg er, er revolutionen,« siger han, mens partiet resigneret kommenterer: »De vil koste os tid og kræfter, den slags folk.« Men egentlig er der jo ikke så meget, der tyder på, at DDR har store problemer med at dysse handlekraftige revolutionære personligheder ned. Filmen slutter med at fastholde partiets synspunkt (via den underlagte fortæller), men sætter alligevel Wolz i centrum for sympatien, hvilket bidrager til den ikke usympatiske ideologiske forvirring, der præger filmen som helhed. Filmen byder også på smukke billeder, humor, underfundighed og ganske elegant fortællestil. Instruktøren, Günther Reisch (født 1927), har været assistent hos Kurt Maetzig og lavede i 1965 »Solange Leben in mir ist«, en film om Karl Liebknecht.

Peter Schepelern

Skriget

Det interessanteste ved Antonionis fem spillefilm fra 50'erne er, at de alle, i større eller mindre grad, er forstudier til mesterværket »L'Avventura«, som Antonioni selv kaldte »Il Grido delle Amiche«.

Ejendommeligt nok blev »Il Grido« (1957) det så at sige mod hans vilje. Dikteret af sine politiske sympatier ønskede han at skildre arbejderklassens levevilkår og skaffede sig førstehåndskendskab til emnet gennem grundige undersøgelser af tilstandene i Po-dalen.

Filmens hovedperson er arbejder, men hans profession kan ikke siges at have synderlig betydning. Hvad Antonioni er optaget af, er menneskets lod i almindelighed, og størst indflydelse herpå har kærligheden.

Aldo har i syv år boet sammen med Irma, hvis mand stak af til Australien. Da der nu kommer meddelelse om, at manden er død, kan Aldo og Irma omstøder blive gift. Men hun vil ikke, hun har fundet en anden. Efter opgøret forlader Aldo byen sammen med sin lille datter. I en række episoder skildres hans forsøg på at erstatte Irma – eller måske rettere: i en række forskellige versioner af den samme episode. Men Irma kan ikke erstattes. Rejsen ender med – skriget.

Meget lidt af en egentlig historie, rejsestrukturen og allervigtigst: anvendelsen af landskaber som metaforer for sindstilstande; Antonioni er på vej til

»L'Avventura«. Det er ikke svært at tro ham, når han hævder, at han først efter at have lavet »L'Avventura« blev klar over, hvad han havde forsøgt at sige i »Il Grido«.

Forsøgt – hvor meget blev der da sagt? Det kan være vanskeligt at gøre op. Det bedste i den – det er det, som genfindes i »L'Avventura«, og dér er meget bedre. Dog så kraftigt bør mesterværket ikke få lov til at virke tilbage på forgængeren, at man ikke skulle kunne anerkende, at det bedste i »Il Grido« faktisk er overordentlig godt.

Albert Wiinblad

Kuppet i Catamount

I september viste TV to TV-film af polakken Krzysztof Zanussi, hvis betydeligste film, »Illumination«, blev vist under den polske filmuge i marts (jf. Kos. 130). Den 58 minutter lange »Za sciana« (»På den anden side væggen«) fra 1971 fortalte om en mand og en kvinde, begge videnskabelige forskere. Han får til opgave at fortælle hende, at hun ikke kan få arbejde på den institution, hvor han arbejder, og det viser sig, at de bor i samme ejendom. Hun søger at komme i kontakt med ham, inddrager ham i sine faglige og private problemer, men han vægrer sig ved at engagere sig. Det er et ganske intenst, lidt klaustrofobisk kammerspil om to ensomme sjæle i en grå, udsigtsløs hverdag. Udmærket spil af Zbigniew Zapasiewicz og Zanussis foretrukne skuespillerinde, Maja Komorowska.

»The Catamount Killing« (»Kuppet i Catamount«), baseret på en kriminalroman af den rædsomme James Hadley Chase, var en amerikansk-vesttysk TV-krimi, optaget i USA 1973, og afviklet med mere professionel dygtighed og kunstnerisk format end vanlige TV-kriminalfilm. Den handlede om en yngre bankbestyrer, Mark Kalvin, som forflyttes til en amerikansk provinsflække efter en skilsmisse. Han indlogerer sig i et pensionat, der drives af en enke med en voksen datter. Kalvin indleder en affære med enken og inddrager hende i sin plan, der går ud på at stjæle en del penge fra banken, men på en sådan måde, at mistanken falder på en bankassistent, en ung pige, som de myrder. Planen er helt uplausibel og meningsløs, og det kan ikke undgå at påvirke filmen; men Zanussi er en god person-instruktør og har fået skabt en fortættet, under tiden overspændt stemning mellem den neurotiske Kalvin (spillet af Horst Buchholz, der jo foretrækker hysteriske roller) og hans medsammensvorne (spillet af Ann Wedgeworth), og skildrer også med god atmosfæreformennelse pensionatet og det provinsielle miljø.

Peter Schepelern.

Premiererne

1.4. - 30.6.76/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	Rekvis:	= Rekvisitør
Instr:	= Instruktør	Sp-E:	= Specielle effekter
Kamera:	= Kameraoperatør	Udl:	= Dansk udlejning

APRIL I VIETNAM – I KATTENS ÅR

Abril de Viet Nam en el año del gato. Cuba 1975. **Instr:** Santiago Alvarez. **Manus:** Santiago Alvarez. **Foto:** Ivan Napoles, Rodolfo García, Julio Valdes. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Justo Vega, Norman Torrado. **Musik:** Leo Brouwer. **Længde:** 120 min. **Prem:** 20.5.76 Atlantic (Cubansk Filmuge). Dokumentarfilm.

ANDEN FRANCISCO, DEN

El Otro Francisco. Cuba 1975. **P-selskab:** I.C.A.I.C. **P:** Santiago Llapur. **Instr:** Tomas Giral (eller Santiago Llapur). **Manus:** Tomas Gutierrez Alea, Hector Veita, Julio Garcia Espinosa. **Efter:** Roman af Anselmo Suarez Romero. **Foto:** Luvio Delgado. **Klip:** Nelson Rodriguez. **Musik:** Leo Brouwer. **Medv:** Miguel Benavides, Ramoncho Veloz, Alina Sanchez, Alfredo Llauro, Margarita Balgoa. **Længde:** 100 min. **Prem:** 17.5.76 Atlantic (Cubansk Filmuge). Anm. Kos. 130.

ALLONSAFÂN

Allonsanfân. Italien 1974. **Dist:** Italoaleggio. **P-selskab:** Cooperativa Cinematografica. **P:** Giuliani G. De Negri, Gianfranco Di Fonzo. **P-leder:** Giuseppe Franccone. **Instr:** Paolo e Vittorio Taviani. **Instr-ass:** Ferruccio Castronuovo, Stefano Guerrieri. **Manus:** Paolo e Vittorio Taviani. **Foto:** Giuseppe Ruzzolini. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Roberto Perpignani. **P-tegn:** Giovanni Sbarra. **Dekor:** Adriana Bellone. **Kost:** Lina Nerli Taviani. **Musik:** Ennio Morricone. **Dir:** Bruno Nicolai. **Tone:** Sergio Buzi, Alvaro Gramigna, Fernando Caso. **Medv:** Marcello Mastroianni (Fulvio Imbriani), Lea Massari (Charlotte), Mimsy Farmer (Francesca), Laura Betti (Esther Imbriani), Claudio Cassinelli (Lionello), Bruno Cirino (Tito), Benjamin Lev (Vanni Peste), Luisa De Santis (Fiorella), Renato De Carmine (Constantino), Stanko Molnar (Allonsanfân), Biagio Pelligra (Il Prete), Alderice Casali (Husholderse), Ermanno Taviani (Massimiliano), Michael Berger (Remigio), Raul Cabrera, Roberto Frau, Cyrille Spiga, Francesca Taviani, Pier Giovanni Anchisi, Luis La Torre, Bruna Righetti, Carla Mamini. **Længde:** 100 min. **Prem:** 1.6.76 TV. Anm. Kos. 130.

ANDERS AND I DET VILDE VESTEN

Donald Duck Goes West. USA 1936-50. **Dist:** Buena Vista. **P-selskab:** Walt Disney Productions. **P:** Walt Disney. **Farve:** Technicolor. **Filmene er:** 1936: »Donald« (Anders And's biltur). 1942: »Donald's Gold Mine« (Anders And og guldminden)/Anders And graver guld). »Symphony Hour« (Torsdagskoncerten). 1943: »El Gaucho Goofy« (El Gaucho Fedtmule) fra filmen »Saludos Amigos« (udsendt som kortfilm 1955); **Instr:** Norman Ferguson. **Manus:** Homer Brightman, Ralph Wright m.fl. **Musik:** Charles Woolcott. 1945: »The Legend of Cyote Rock« (Pluto som fårehyrde); **Instr:** Charles Nichols. **Manus:** Harry Reeves, Tom Oreb. **Musik:** Oliver Wallace. »The Flying Gauchito« (Det flyvende æsel) fra filmen »The Three Caballeros« (udsendt som kortfilm 1955); **Instr:** Norman Ferguson. **Manus:** Homer Brightman, Ted Sears m.fl. **Musik:** Charles Woolcott. 1946: »Frank Duck Brings 'Em Back Alive« (Anders And og vildmanden); **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Dick Kinney. **Musik:** Oliver Wallace. 1947: »Wide Open Spaces« (Anders And's natkørsel); **Instr:** Jack King. **Manus:** MacDonald MacPherson, Jack Huber. **Musik:** Oliver Wallace. 1948: »Tea For Two Hundred« (Anders And og myrerne); **Instr:**

Jack Hannah. **Manus:** Nick George, Bill Berg. **Musik:** Oliver Wallace. 1949: »Pueblo Pluto« (Plutos køben); **Instr:** Charles Nichols. **Manus:** Eric Gurney, Milt Schaffer. **Musik:** Oliver Wallace. 1950: »Dude Duck« (Præriens bedste and); **Instr:** Jack Hannah. **Manus:** Ralph Wright, Riley Thompson. **Musik:** Paul J. Smith. **Censur:** rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 18.6.76 Metropol, Ballerup, Rialto 2, Bio Trio, Scala (Alborg), Biografen (Århus), Folke-teatret (Odense).

BLODPENGE

Blood Money. USA 1933. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** 20th Century Pictures. **P:** Darryl F. Zanuck, Joseph Schenck. **As-P:** William Goetz, Raymond Griffith. **Instr:** Rowland Brown. **Manus:** Rowland Brown, Hal Long. **Efter:** Fortælling af Rowland Brown. **Foto:** James Van Trees. **Klip:** Lloyd Nessler. **Ark:** Al D'Agostino. **Musik:** Alfred Newman. **Sang:** »Melancholy Baby« af George Norton, Ernie Seeley. **Solist:** Blossom Seeley. **Medv:** George Bancroft (Bill Bailey), Frances Dee (Elaine Talbert), Judith Andersson (Ruby Darling), Chick Chandler (Drury Darling), Blossom Seeley (Sangerinde), Etienne Girardot, Georges Recas, Sandra Shaw. **Længde:** 65 min. **Prem:** 4.6.76 TV Natkassen. Anm. Kos. 121.

BRYLLUP PÅ KISTEKANTEN

Arnold. **Arb.titel:** Family Plot. USA 1973. **Dist:** Cinerama. **P-selskab:** Fenady Associates with Bing Crosby Productions. **P:** Andrew J. Fenady. **Ex-P:** Charles A. Pratt. **P-leder:** Floyd Joyer. **Instr:** George Fenady. **Instr-ass:** Daniel S. McCauley, Jay Daniel. **Manus:** Jameson Brewer, John Fenton Murray. **Foto:** William Jurgenson. **Sp-foto-E:** Joe Mercurio. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Melvin Shapiro. **Ark:** Monty Elliott. **Dekor:** Carl Biddiscombe. **Kost:** Oscar Rodriguez, Le Giokaris. **Makeup:** Jack H. Young. **Musik:** George Duning. **Sang:** »Arnold« af George Duning, Andrew J. Fenady. **Solist:** Shani Wallis. **Tone:** James J. Klinger, David Ronne, Robert Crosby, David Dockendorf. **Medv:** Stella Stevens (Karen), Roddy McDowall (Robert Llewellyn), Elsa Lanchester (Hester Llewellyn), Shani Wallis (Jocelyn), Farley Granger (Advokat Evan Lyons), Victor Buono (Præst), John McGiver (Guvernør), Bernard Fox (Hooks), Patric Knowles (Advokat Douglas Whitehead), James Farr (Dybbi, tjener), Norman Stuart (Arnold Llewellyn), Ben Wright (Jonesy), Wanda Bailey (Flo), Steven Marlo, Leslie Thompson (Dart-spillere). **Længde:** 95 min. 2605 m. **Censur:** Hvid. F.b.u.16. **Udl:** Kinorama. **Prem:** 5.4.76 Saga. Indspilningen startet 26.3.73. Gyser.

BRØLENDE KÆMPER

White Line Fever. USA 1975. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** The White Line Fever Syndicate. An International Cinematica Center Production. **P:** John Kemeny. **Ex-P:** Gerald Schneider, Mort Litwack. **As-P:** Sheldon Schragar. **P-leder:** Sheldon Schragar. **Instr:** Jonathan Kaplan. **Instr-ass:** Don Heitzer, Arne Schmidt. **Stunt-instr:** Nate Long, Carey Loftin (biler), Joe Hooker. **Manus:** Ken Friedman, Jonathan Kaplan. **Foto:** Fred Koenekamp. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** O. Nicholas Brown. **Ark:** Sydney Litwack. **Dekor:** Sam Jones. **Sp-E:** Phil Cory. **Musik:** David Nichtern. **Dir:** Billy Byers. **Sang:** »Drifting and Dreaming of You«. **Solist:** Valerie Carter. **Tone:** Darren Knight, Ted Rudloff, Don Crosby, Larry Tubor, Jack Milner, Bob G. Human. **Medv:** Jan-Michael Vincent (Carrol Jo Hummer), Kay Lenz

(Jerri Hummer), Slim Pickens (Duane Haller), L. Q. Jones (Buck Wessle), Leigh French (Lucy), Don Porter (Josh Cutler), Sam Laws (Pops Dinwiddie), R. G. Armstrong (Anklager), Johnny Ray McGhee (Carnell Dinwiddie), Martin Klove (Clem), Jamie Anderson (Jamie), Ron Nix (Undersheriff), Dick Miller (Birdie), Neil Summers (Tattoo), Bud Brown, Arnold Jeffers (Dem selv), Swede Johnson (Hy), Curgie Pratt (Forsvarer), John David Garfield (Norman Miller), Tiny Wells (Red), Jason Clark (Budbringer), Doug Dudley (Læge), Jackie Bridges (Servitrice), Homer Hanna (Bilforhandler). **Længde:** 89 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 7.6.76 Nørreport. Indspilningen startet 19.2.75 i Arizona. Anm. Kos. 131.

CIA - EN SPIONS ANSIGT

Faccia di SPIA. Italien 1975. **P-selskab:** Cooperativa 2000. **Instr:** Giuseppe Ferrara. **Manus:** Giuseppe Ferrara. **Foto:** Mario Marsini. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Manos Haddydakis. **Medv:** Mariangela Melato (Tania), Riccardo Cucciolla (Pinelli), Francisco Rabal (Ben Barka), Claudio Volonte (Che Guevara), Adalberto Maria Merli (Ramos), Dominique Baschero (Pinelli kone), Giorgio Ardisson (Rutherford), Lou Castell (Førhørsleder), Thanassis Vassiliades (Feltrinelli). **Længde:** 98 min., 2680 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Alliance. **Prem:** 28.6.76 Imperial. Agentfilm.

DEJLIGE HEKS

Up The Sandbox. USA 1972. **Dist:** National General Pictures. **P-selskab:** Barwood Films/First Artists/A Chartoff-Winkler Production. **P:** Irwin Winkler, Robert Chartoff. **As-P:** Marty Erlichman. **P-leder:** Jerry Shapiro. **P-samordner:** Eva Monley (Kenya), Ralph Singleton (New York). **Instr:** Irvin Kershner. **2nd-unit-instr:** Andrew Marton (Kenya). **Instr-ass:** Howard W. Koch Jr., Joseph M. Ellis, Dwight Williams. **Manus:** Paul Zindel. **Efter:** Roman af Anne Richardson Roiphe. **Foto:** Gordon Willis. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Robert Lawrence. **P-tegn:** Harry Horner. **Ark:** Roger Maus (Kenya), David M. Haber. **Dekor:** Robert De Vestel. **Kost:** Albert Wolsky. **Makeup:** Lee C. Harman. **Friseur:** Kaye Pownell. **Sp-E:** Richard F. Albain. **Musik:** Billy Goldenberg. **Tone:** Lawrence O. Jost. **Medv:** Barbra Streisand (Margaret Reynolds), David Selby (Paul Reynolds), Ariane Heller (Elizabeth Reynolds), Terry Smith/Gary Smith (Peter Reynolds), Jane Hoffman (Mrs. Yussini), John C. Becher (Mr. Yussini), Jacobo Morales (Fidel Castro), Paul Benedict (Dr. Beineke), George Irving (Dr. Keglín), Jane House (Mrs. Keglín), Pitt Herbert (Onkel Dave), Pearl Shear (Tante Till), Janet Brandt (Tante Ida), Carl Gottlieb (Vinnie), Marina Durrell (Dr. Lopez), Barbara Rhodes (Dr. Boden), Ji-Tu Cumbuka (Sort kaptajn), Paul Dooley (Vagt ved Frihedsgvindelen), Conrad Bain (Dr. Gordon), Jane Betts (Kvindelig læge). **Længde:** 98 min., 2695 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 1.5.76 Tivoli. Filmen indspillet i Kenya og New York, begyndt 6.3.72. Anm. Kos. 130.

DENNEGANG BLI'R VI RIGE

Questa volta ti faccia ricco. Italien/Vesttyskland 1974. **P-selskab:** Futuram/TV 13. **P:** Gianfranco Parolini. **Instr:** Frank Kramer (= Gianfranco Parolini). **Manus:** Gianfranco Parolini, Francesco Merli. **Foto:** Sandro Mancori. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Sante Maria Romitelli. **Medv:** Tony Sabato (Joe Esposito), Robin McDavid (Brad «Scotty» McCoy), Karin Schubert (Joyce O'Hara), Gianni Rizzo (Giorgiakis). **Længde:** 106 min., 2885 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Kinorama. **Prem:** 18.6.76 Scala, Århus, Western.

DET BEGYNDE PÅ BARBADOS ...

The Tamarind Seed. England 1974. **Dist:** Scotia-Barber. **P-selskab:** Jewel Productions/Lorimar Productions/Pimlico Films/L.T.C. **P:** Ken Wales. **As-P:** Johnny Goodman. **P-sup:** Basil Rayburn. **P-leder:** Arnold Ross. **Instr:** Blake Edwards. **Instr-ass:** Derek Cracknell, Guy Sauteret (Frankrig). **Manus:** Blake Edwards. **Efter:** Romanen «The Tamarind Seed» (1971) af Evelyn Anthony. **Foto:** Freddie Young. **2nd-unit-foto:** James Allen. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Ernest Walter. **Ark:** Harry Pottle. **Musik:** John Barry. **Sang:** «Play It Again» af John Barry, Don Black. **Solist:** Wilma Reading. **Tone:** John Bramall, Gordon McCallum. **Medv:** Julie Andrews (Judith Farrow), Omar Sharif (Feodor Sverdlow), Anthony Quayle (Jack Loper), Daniel O'Hedhly (Fergus Stephenson), Oscar Homolka (General Golitsyn), Bryan Marshall (George MacLeod), David Baron (Richard Patterson), Celia Bannerman (Rachele Patterson), Roger Dann (Oberst Moreau), Sharon Duce (Sandy Mitchell), George Mikell (Major Stukalov), Kate O'Mara (Anna Skriabina), Constantin De Goguel (Dimitri Memenov), John Sullivan, Terence Plummer, Leslie Crawford (KGB agenter), Alexei Jawdokimov (Igor Kalinin), Janet Henfrey (Ambassader). **Længde:** 125 min., 3430 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 17.5.76 Metropoli. Indspilningen begyndt 4.5.73 på Barbados, den 28.5.73 til London. Anm. Kos. 130.

DOBBELTE MAND, DEN

Danmark 1976. **Dist:** Kino Film. **P-selskab:** Herdel Film. **P:** Steen Herdel. **I-leder:** Karsten Grønberg,

Ib Tardini. **Instr:** Franz Ernst. **Instr-ass:** Ib Lindberg. **Manus:** Franz Ernst, Kirsten Thorup. **Foto:** Dirk Brühl. **Ass:** Morten Bruus. **Stills:** Morten Arndt. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Christian Hartkopp. **Ark:** Peter Højmark. **Kost:** Jette Termann. **Musik:** Fuzzy Lys. **Lys:** Per Jørgensen. **Tone:** Flemming Møller, Ole Ørsted. **Medv:** Erik Wedersøe (Christian Mortensen), Peter Belli (Mikael Mortensen), Poul Reichhardt (Mortensen), Morten Grunwald (Hugo), Claus Nissen (Verner), Inge Margrethe Svendsen (Mikael's kone), Masja Dessau (Luder), Lane Lind (Christians kone), Willy Rathnov (Bagmand), Martin Miehe-Renard (Stik-i-rend dreng), Judith Rothenborg (Dame i rejsebureau), Lotte Hermes (Servitrice), Katrine Munkholm (Lone), Susanne Heinrich (Gurli), Frederik (Direktør Holm), Søren Rode (Lagerchef), Ole Møllegaard, Egon Stoldt, Hermod Knudsen (Christians kollegaer), Pia Maria Wohler (Pige til firmafest), Martin Westrup (Ung mand), Erik Kühnau (Politimand), Tommy Frishøj (Mand i rejsebureau), Preben Harris, Michael Bastian (Gorillaer), Olaf Nielsen (Læge), Johanna Lilleberg (Sygeplejerske), Ib Mossin, Kjeld Nørgaard (Civilbetjent), Ole Schmidt (Køkkenchef), Niels Skousen (Skolelærer). **Længde:** 95 min., 2580 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.16. **Udl:** Kino Film. **Prem:** 19.4.76 Alexandra, Scala (Roskilde), Fønix (Odense), Royal (Århus), Bio (Herning), Palæ (Ålborg), Kosmorama (Esbjerg), Skanse Bio (Randers). Anm. Kos. 130.

DRAGENS KNYTNÆVE

Fist Of Fury. Hong Kong 1972. **P-selskab:** Golden Harvest. **P:** Raymond Chow. **Ex-P:** Liu Liang Hua. **Instr:** Lo Wei. **Instr-ass:** Chih Yao Chang. **Stunt-instr:** Han Ying Chieh. **Manus:** Lo Wei. **Foto:** Chen Ching-Chy. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Cinemascope (Dyaliscscope). **Klip:** Chang Yao Chung. **P-tegn:** Lo Wei. **Ark:** Chen Sing. **Musik:** Joseph Koo (= Ku Chi Hui). **Medv:** Bruce Lee (Chen Chen), Nora Miao (= Miao Ker Hsiao) (Yuan Le-Erh), James Tien (Fan Chun-Hsia), Robert Baker (Russisk bokser), Maria Ti, Tien Feng, Huang Chung Hsin, Han Ying Chieh, Lee Kuan, Peng Yi, Tony Liu, Chin San, Airuma Jun, Hashimoto Riki, Lee Yin Chi, Chen Fu Ching, Wei Ping Ao, Lo Wei. **Længde:** 106 min., 2600 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Jesper Film. **Prem:** 7.6.76 Colosseum. Karate-vold.

DUFTEN AF KVINDER

Profumo Di Donna. Italien 1974. **Dist:** Fida. **P-selskab:** Dean Film. **P:** Pio Angeletti, Adriano De Micheli. **P-leder:** Gianni Cecchini. **Instr:** Dino Risi. **Instr-ass:** Claudio Risi. **Manus:** Ruggero Maccari, Dino Risi. **Efter:** Romanen «Il Buio E il Miele» (1969) af Giovanni Arpino. **Foto:** Claudio Cirillo. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Alberto Galliti. **P-tegn:** Claudio Risi. **Dekor:** Lorenzo Baraldi. **Kost:** Benito Persico, Sergio Soldano. **Musik:** Armando Trovati. **Tone:** Vittorio Massi. **Medv:** Vittorio Gassman (Fausto Consolo), Alessandro Momo (Giovanni Bertazzi «Ciccio»), Agostina Belli (Sara), Moira Orfei (Minka), Franco Ricci (Raffaele), Elena Veronese (Micheline), Stefania Spagnini (Candida), Lorenzo Piani (Don Carlo), Sergio Di Pinto (Ordennans), Marisa Volonnino (Ines), Torando Bernardi (Vencenzo), Carla Mancini (Natalina). **Længde:** 104 min., 2835 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 21.5.76 Grand. Indspillet i Torino, Genoa, Rom og Napoli. Anm. Kos. 130.

DØDENS KLØER

Grizzly. USA 1976. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Film Ventures International. **P:** David Sheldon, Harvey Flaxman. **Ex-P:** Edward L. Montoro. **Instr:** William Girdler. **Manus:** Harvey Flaxman, David Sheldon. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Todd AO 35. **Musik:** Robert O. Ragland. **Medv:** Christopher George (Kelly), Andrew Prine (Don), Richard Jaeckel (Scott, naturforsker), Joan McCall (Allison), Joe Dorsey (Kitridge, parkchef), Tom Arcuragi (Tom), Vicki Johnson (Gail), Catherine Rickman (June), Maryann Heron (Offer nr. 1). **Længde:** 90 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 18.6.76 Palladium. Anm. Kos. 131.

EMMANUELLE 2

Emmanuelle 2. **Alt. titel:** Emmanuelle l'antivierge. Frankrig 1975. **P-selskab:** Trinacra Films/Orphé Arts/Parafance. **P-leder:** Philippe Madave. **Instr:** Francis Giacobetti. **Manus:** Bob Elia, Francis Giacobetti. **Dialog:** Gérard Brach. **Efter:** Roman af Emmanuelle Arsan. **Foto:** Robert Fraisse. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Marie Sophie Dubus. **P-tegn:** Francois De Lamothe. **Musik:** Francis Lai. **Medv:** Sylvia Kristel (Emmanuelle), Umberto Orsini (Jean), Catherine Rivet (Anna-Maria), Frédéric Lagache (Christopher), Caroline Laurence (Ingrid), Valentino Venantini (Polo-spiller), Florence Lafuma (Laura), Henri Czarniak (Telegrafist), Claire Richard (Wong), Tom Clark (Peter), Christiane Gibelin, Eva Hamel, Laura Gemser (Massøser), N'guyen Thanh Truc. **Længde:** 93 min., 2530 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Jesper. **Prem:** 23.4.76 ABCinema. Sequel til «Emmanuelle». Anm. Kos. 126. Bled porno.

EROTIK - TAK!

Catherine & Cie. Italiensk titel: Un letto in società. Frankrig/Italien 1975. **Dist:** Warner-Columbia.

P-selskab: Viaduc Productions/P.I.C. **P:** Leo L. Fuchs. **P-leder:** Roger Debelmas. **Instr:** Michel Boiron. **Instr-ass:** Chantal Larouette-Bebelmas. **Manus:** Catherine Breillat, Leo L. Fuchs. **Efter:** Roman af Edouardo de Segonzac. **Foto:** Richard Suzuki. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Jacques Witt. **P-tegn:** Francois De Lamothe. **Musik:** Vladimir Cosma. **Tone:** Guy Villette. **Medv:** Jane Birkin (Catherine), Vittorio Caprioli (Moretti), Patrick Dewaere (Francois), Henri Garcin (Grandin), Jean-Pierre Aumont (Markisen af Puisatgue), Jean Barhey (Bernard), Nathalie Courval (Mauve), Jean-Claude Brialy (Guillaume), Medhi el Glaoui (Thomas). **Længde:** 99 min., 2735 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 24.5.76 Cinema 1-2-3. Uerotisk erotik.

ET ES I ÆRMET

Crime and Passion. **Eng. titel:** An Ace Up My Sleeve. **Arb.titel:** Ace Up My Sleeve. USA/Vesttyskland 1975. **Dist:** American International. **P-selskab:** Gloria Film. **P:** Robert Abrams. **Ex-P:** Barney Bernhard. **Instr:** Ivan Passer. **Instr-ass:** Wieland Liebske. **Fortekster:** Jan Brycza. **Manus:** Jesse Lasky Jr., Pat Silver. **Efter:** Romanen «An Ace Up Your Sleeve» af James Hadley Chase. **Foto:** Denis C. Lewiston, Karl Kases. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John Jympson, Bernhard Bribble. **Ark:** Herta Pischinger. **Tone:** Robi Guever, Bill Rowe. **Medv:** Omar Sharif (Andre), Karen Black (Susan), Joseph Bottoms (Larry), Bernhard Wicki (Rolf), Heinz Ehrenfreund. **Længde:** 101 min., 2763 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Jesper. **Prem:** 30.4.76 Cinema 1-2-3. Indspilningen startet 27.1.76 i Zürich, Wien. Anm. Kos. 130.

FARVEL, BARNDOMSTID

Sto Dnej Possle Detstva. USSR 1975. **P-selskab:** Mosfilm. **Instr:** Sergej Solovoj. **Manus:** Aleksander Alexandrov, Sergej Solovoj. **Foto:** Leonid Kalasnikov. **Farve:** Sovcolor. **Dekor:** Aleksander Borisov. **Musik:** Isaac Sjvarts. **Medv:** Boris Tokarev (Mitja Lopuchin), Nina Menjshikova (Xenia Lvovna), Tatjana Drubitsch (Lena Jergolina), Jurij Agilin (Gleb Lunev), Irina Malysheva (Sonja Sagromuchina), Sergei Schakurov (Serjoshka), Andrei Svjagin (Lebedev). **Længde:** 91 min. **Prem:** 16.4.76 TV. Børnefilm.

FED MUSIK OG SEX PÅ DRENGEN

Lisztomania. England 1975. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** VPS. **A** Goodtimes Enterprises Production. **P:** David Puttnam. **Roy Baird.** **Ex-P:** Sanford Lieberman. **P-leder:** Peter Price. **Instr:** Ken Russell. **Instr-ass:** Jonathan Benson, Terry Needham. **Manus:** Ken Russell. **Foto:** Peter Suschitzky. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Stuart Baird. **Ark:** Philip Harrison. **Dekor:** Ian Whittaker. **Kost:** Shirley Russell. **Makeup:** Wally Schneiderman. **Sp-E:** Colin Chilvers, Roy Spencer. **Koreo:** Imogen Claire. **Musik:** Rick Wakeman, Franz Liszt, Richard Wagner. **M-samordner:** John Forsyth. **Sange:** Rick Wakeman, Jonathan Benson, Roger Daltrey, Ken Russell. **Solister:** The English Rock Ensemble, The National Philharmonic Orchestra. **Solo-sang:** Roger Daltrey, Paul Nicholas, Linda Lewis, Mandy Moore. **Instrumental-solo:** David Wilde (klavier), William Davies (orgel), Jack Bruce (basguitar). **Tone:** Terry Rawlings, Iain Bruce, Bill Rowe. **Medv:** Roger Daltrey (Franz Liszt), Sara Kestelman (Prinsesse Carolyn), Paul Nicholas (Richard Wagner), Fiona Lewis (Grevinde Marie D'Agout), Ringo Star (= Richard Starkey) (Paven), Rick Wakeman (Thor/Siegfried), Veronica Quilligan (Cosima Liszt), Nell Campbell (Olga Janine), John Justin (Grev D'Agout), Andrew Reilly (Hans von Bülow), Anulka Dziubinska (Lola Montez), Imogen Claire (George Sand), David English (Husar-kaptajn), Peter Brayham (Liszt's bodyguard), Rikki Howard (Grevinde), Felicity Devonshire (Guvernante), Aubrey Morris (Opera-direktør), Ken Colley (Chopin), Ken Parry (Rossini), Otto Diamant (Mendelssohn), Murray Melvin (Berlioz), Andrew Faulds (Richard Strauss), Oliver Reed (Carolyns tjener), Georgina Hale (Dame til koncert). **Længde:** 105 min., 2870 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 17.5.76 Mercur.

F FOR FUP

Nothing But The Truth/Vérités et Mensonges. **Alt. eng. titel:** F for Fake. Frankrig/Iran/Vesttyskland 1973-75. **Dist:** Planfilm. **P-selskab:** Janus Film/Saci/Les Films Dell'Astrophore. **Instr:** Orson Welles. **Instr-ass:** François Reichenbach. **Manus:** Orson Welles (bl. a. efter Clifford Irvings bog om Elmyr De Hory, «Fakel» (1969)). **Assistance:** Richard Wilson, Paul Steinart, Sasa Devic, Gary Graver, Andres Vincente Gomez, Julio Palinkas, Christian Odasso, Françoise Widorff, Peter Bogdanovich, William Alland. **Foto:** Gary Graver (USA+Toussaint), Christian Odasso (Frankrig+Ibiza). **Farve:** Eastmancolor. **Format:** (Optaget i 16 mm). **Klip:** Marie-Sophie Dubus, Dominique Engerer. **Ass:** Anne-Marie Engerer, Dominique Boisshot, Elizabeth Moulinier. **Musik:** Michel Legrand. **Tone:** Paul Bertault. **Medv:** Orson Welles, Oja Kodar, Elmyr De Hory, Clifford Irving, Edith Irving, François Reichenbach, Joseph Cotten, Laurence Harvey. **Længde:** 89 min., 2435 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Jesper. **Prem:** 19.4.76 Dagmar. Anm. Kos. 130.

FORT HUMBOLT

Breakheart Pass. USA 1975. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** EK Corporation. **P:** Jerry Gershwin. **Ex-P:** Elliott Kastner. **P-leder:** R. Don Guest. **P-sam-ordner:** Joanie Laine. **Instr:** Tom Gries. **2nd-unit-instr:** Yakima Canutt. **Instr-ass:** Ronald L. Schwary, Ron Wright, Peter Gries, Lorin Salob, Tony Brand. **Stunt-instr:** Yakima Canutt, Joe Canutt, Mickey Gilbert, Terry Leonard, Tony Brubaker, Howard Curms. **Manus:** Alistair MacLean. **Efter:** Egen roman (1971). **Foto:** Lucien Ballard. **2nd-unit-foto:** Robert Mc Bride. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Byron «Buzz» Brandt. **P-tegn:** Johannes Larsen. **Ark:** Herbert S. De Verill, Richard Gilbert Clayton. **Dekor:** Darrell Silvera. **Kost:** Thomas Dawson, Paula Lynn Kaatz. **Sp-E:** A. D. Flowers, Gerald Endler, Logan Frazee Jr. **Musik:** Jerry Goldsmith. **Tone:** Gene Cantamessa, Donald Mitchell, Frank Warner, Samuel Gemette. **Medv:** Charles Bronson (John Deakin), Ben Johnson (Sherif Nathan Pearce), Richard Crenna (Guvernør Richard Fairchild), Jill Ireland (Marcia Scoville), Charles Durning (Frank O'Brien), Ed Lauter (Major Claremont), David Huddleston (Richard (Dr. Edward Molyneux), Roy Jensen (Bannon), Casey Tibbs (Jackson), Joe Kapp (Henry), Read Morgan (Kaptajn Oakland), Robert Rothwell (Løjtnant Newell), Rayford Barnes (Bellew), Scott Newman (Rafferty), Eldon Burke (Ferguson), William McKinney (Pastor Theodore Peabody), Eddie Little Sky (White Hand), Robert Tessier (Sepp Calhoun), Doug Atkins (Jebbo), Irv Faling (Oberst Scoville). **Længde:** 95 min., 2592 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 2.4.76 Palladium. Indspilningen startet 24.2.75 i Idaho. Anm. Kos. 130.

FREDAG OG ROBINSON CRUSOE

Man Friday. England 1975. **Dist:** Fox-Rank. An Avco-Embassy Release. **P-selskab:** Keep Films/ABC Entertainment/I.T.C. **P:** David Korda. **Ex-P:** Gerald Green, Jules Buck. **P-sup:** Jim Cranston. **P-leder:** Armando Sollis. **Instr:** Jack Gold. **Instr-ass:** Manuel Munoz. **Manus:** Adrian Mitchell. **Efter:** Skuespil af Adrian Mitchell efter romanen »Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner« af Daniel Defoe. **Foto:** Alex Phillips. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Anne V. Coates. **P-tegn:** Peter Mutton. **Ark:** Agustín Ytuarte. **Kost:** Alfonso Rubio, Jorge Ramirez. **Sp-E:** Leon Ortega, Michel Merchan. **Musik:** Carl Davis. **Tone:** Colin Miller, Robin Gregory. **Medv:** Peter O'Toole (Robinson Crusoe), Richard Roundtree (Fredag), Peter Celler (Carey), Christopher Cabot (McBain), Joel Fluellen (Læge), Sam Seabrook (Ung pige), Stanley Clay (Ung mand). **Længde:** 108 min., 2975 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 18.6.76 Tivoli. Indspilningen startet 2.12.74 i Mexico. Anm. Kos. 131.

FØDT FRÆK

L'Incorrigible. Frankrig 1975. **Dist:** GEF-CCFC. **P-selskab:** Les Films Ariane/Columbia/Monde/Cerito. **P:** Alexandre Mounoukine, Georges Danciger. **Instr:** Philippe De Broca. **Manus:** Michel Audiard, Philippe De Broca. **Efter:** Romanen »Ah, Mon Pote« af Alex Varoux. **Foto:** Jean-Bernard Penzer. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** François Javet. **P-tegn:** François de Lamothe. **Musik:** Georges Delerue. **Medv:** Jean-Paul Belmondo (Victor), Geneviève Bujold (Marie-Charlotte), Julien Guiomar (Camille), Capucine (Hélène), Charles Gérard (Raoul), Daniel Ceccaldi (Politikommisær), Andréa Ferréol (Tatiana Negulesco), Michel Beaune (Kulturminister), Alberto Simono (Pontalec), Pascale Roberts (Adrienne), Maria Meriko (Madame Florida), Dora Doll (Kassedame i bar), Marc Dudi-court (Ministerbetjent), Roger Riffard (Taxichauffør), Maurice Travail (Tjenestemand), Catherine Alric (Catherine), Madeline Barbulée (Dame Pipi), Philippe Brizard (Kunstkspert), Robert Dalban (Freddy). **Længde:** 99 min., 2705 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 1.5.76 Tivoli. Slyn-gel-komedie.

GANGSTERPIGE PÅ SEXSTIEN

La Pupa del Gangster. Italien/Frankrig 1974. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** C. C. Champion/Les Films Concordia. **P:** Carlo Ponti. **Instr:** Giorgio Capitani. **Manus:** Ernesto Gastaldi. **Efter:** Romanen »Collared« af Cornell Woolrich. **Foto:** Alberto Spagnoli. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Renato Cini-quini. **P-tegn:** Enrico Sabbatini. **Musik:** Piero Umiliani. **Medv:** Sophia Loren (Pupa), Marcello Ma-stroiani (Mike), Aldo Maccione (Chopin), Pierre Brice (Vicekommisær). **Længde:** 99 min., 2700 m. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** 12.4.76 ABCinema. Komedie.

GIGANTERNES FALD

L'Urlo dei giganti. Eng. titel: Bullet for Rommel. Italien/Spalien 1968. **Dist:** Fida. **P-selskab:** Fida Cinematografica/Atlantida Films. **P-leder:** Luis Mendez. **Instr:** Henry Mankiewicz. **Instr-ass:** Juan A. Isasi. **Manus:** José Luis Merino. **Foto:** Vicente Minaya. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Antonio Gimeno. **Musik:** Armando Trovajoli. **Tone:** Romano Pampaloni. **Medv:** Jack Palance

(Major Heston), Alberto De Mendoza, John Gram-mack, Carlos Estrada, Antonio Pica, Andrea Bosic, Mirko Ellis, Gérard Tichy, Giuseppe Addobbati, Maruchi Fresno. **Længde:** 104 min. **Udl:** Toofa. **Prem:** 24.5.76 Europa (Ålborg), Kosmorama (Århus). Krigsfilm.

GI'R DU EN SKEJS, KAMMERAT?

Brother, Can You Spare A Dime? England 1975. **Dist:** VJS. **P-selskab:** Visual Programme Systems / Goodtimes. **P:** Sanford Lieberman, David Puttnam. **P-ass:** Leontine Ruette. **Instr:** Philippe Mora. **Manus:** Philippe Mora. **Research:** Michel Barlow, Jennifer Ryan, Susan Winslow. **Klip:** Jeremy Thomas, Michael Saxton, Kathy Dougherty, Xaier Russell. **Musik:** »Dogmatic (Statements)« af Aaron Cop-land. **Orkester:** The London Symphony Orchestra. **Sang:** »Brother, Can You Spare A Dime?« af E. Y. Harburg & Jay Gorney. **Solister:** Rudy Vallee, Bing Crosby, Al Jolson. **Sange:** »Big Rock Candy Mountain« og »Long-Haired Preachers« af Harry K. McClintock. **Solist:** Harry K. McClintock. **Sang:** »Now's The Time To Fall In Love« af Al Lewis, Al Sherman. **Solist:** Eddie Cantor. **Sang:** »Ten Cents A Dance« af Rodgers og Hart. **Solist:** Ruth Etting. **Sang:** »My Forgotten Man« af Harry Warren, A. Dubin. **Solist:** Joan Blondell m. kor. **Sang:** »We're In The Money« af Harry Warren, A. Dubin. **Solist:** Ginger Rogers. **Sang:** »The Drunkard Song« af Rudy Vallee. **Solist:** Rudy Vallee. **Sang:** »Anchors Aweigh« af Zimmerman, Lottman & Miles (kor). **Sang:** »We're Out Of The Red« af Lew Brown & Jay Gorney (kor). **Sang:** »California, Here I Come« af Meyer, DeSylva, Jolson. **Solist:** Al Jolson. **Sang:** »Nobody Loves You When You're Down And Out« af I. Cox. **Solist:** Bessie Smith. **Sang:** »Every Man A King« af Huey P. Long, Castro Ca-razo. **Solist:** Ina Ray Hutton & Her All Girl Band. **Melodi:** »Jeepers Creepers« af Johnny Mercer, Harry Warren. **Solist:** Louis Armstrong. **Sang:** »Franklin Roosevelt's Back Again« af Bill Cox. **Solister:** J. Cohen, T. Paley. **Sang:** »Hi De Ho«. **Solist:** Cab Calloway. **Sang:** »Dust Can't Kill Me«, »Vigilante Man« af Woody Guthrie. **Solist:** Woody Guthrie. **Sang:** »Jealousy Blues« af Duke Ellington. **Solist:** Billie Holiday. **Sang:** »Hooray For Hollywood« af Johnny Mercer & Richard A. Whiting. **Solist:** John-ny »Scat« Davis. **Melodi:** »Downtown Uproar« af Cootie Williams, Duke Ellington. **Orkester:** Duke Ellington. **Sang:** »Bei Mir Bist Du Schön« af Secunda, Jacobs, Cahn, Chaplin. **Solister:** The Andrews Sisters. **Sang:** »When The Blue Of The Night« af Roy Turk, Bing Crosby, Fred E. Ahlert. **Solist:** Bing Crosby. **Melodi:** »Shout And Feel It« af Count Basie. **Orkester:** Count Basie. **Sang:** »You're The Top« af Cole Porter. **Solist:** Ethel Merman. **Tone:** George Akers, Michael Taylor, Bill Rowe. **Medv:** James Cagney, W. C. Fields, Will Rogers, Shirley Temple, Franklin D. Roose-velt, Herbert Hoover, Orson Welles, Cecil B. DeMille, Joe Louis, Paul Robeson, John Dillinger, Huey P. Long, Walt Disney, Irving Thalberg, The Queen Mother, Douglas McArthur, William Well-man, Winston Churchill, Douglas Fairbanks, Char-lie Chaplin, Max Schmeling, Wendell Wilkie, Fi-orello La Guardia, Walter Huston, Frankie Darrell, Ina Rae Hutton, The Warner Brothers, Joseph Ken-nedy, Gerald Ford, Richard M. Nixon samt mange flere. **Filmklip fra:** »The Roaring Twenties« (1939, Walsh), »Wild Boys of The Road« (1933, Well-man), »Picture Snatcher« (1933, Bacon), »Taxi« (1932, Del Ruth), »Gold Diggers of 1933« (1933, Le Roy), »I'm A Fugitive From A Chain Gang« (1932, Le Roy), »Lady Killer« (1934, Del Ruth), »Footlight Parade« (1933, Bacon), »G Men« (1935, Keighley), »Hollywood Hotel« (1938, Berkeley), »Black Legion« (1937, Mayo), »King Kong« (1933, Schoedsack, Cooper), »What Price Hollywood« (1932, Cukor), »Citizen Kane« (1941, Welles), »A Night At The Opera« (1935, Wood), »Gabriel Over The White House« (1933, La Cava), »Stand Up And Cheer« (1934, McCadden), »To Be Or Not To Be« (1942, Lubitsch), »Emperor Jones« (1933, Murphy), »Ame-rican Madness« (1932, Capra), »His Girl Friday« (1940, Hawks), »Mr. Deeds Goes To Town« (1936, Capra), »Mr. Smith Goes To Washington« (1939, Capra). **Kortfilm:** »Hollywood Steps Out« (1942, Avery - tegnefilm), »Uncle Tom's Bungalow« (1937, Avery - tegnefilm), »Black Network« (1936, Mack), »Hollywood Extra Girls« (1935, Moulton), »Hi De Ho« (1937, Mack), »Symphony in Black« (1935, Waller), »Wild Bill Hockock«. **Ugerevyer m. m.:** Sherman Grinberg Film Libraries, Fox Movietone-ews, National Archives and Records Services, Johnny Allen Inc., The Big Fights, Franklin D. Roosevelt Library. **Længde:** 109 min. **Prem:** 28.6.76 TV. Kompilationsfilm.

GOODBYE, BRUCE LEE

The New Game Of Death. Eng. titel: The Legend Of Bruce Lee. Hong Kong 1975. **P-selskab:** i-Yun Motion Picture. **P:** Chan Jong-Hua. **Ex-P:** Wang Tung-Kan. **Instr:** Lin Ping. (Eng. version: Harold B. Swartz). **Stunt-instr:** Chen Kee. **Manus:** Lin Ping. **Foto:** Tony Shang. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Musik:** Arpad Bondy. **Sang:** »King Of Kung Fu«. **Solist:** Candy. **Medv:** Lee Roy Lung (= Li Hsiao-Lung) (Lee Han-Hsiung), Lung Fei, Kus Lai, San Dus, Ronald Brown, Big Johnny

Floyd, Mun Ping, Joe Tiger, Wong Gin Ping. **Længde:** 77 min. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Obel. **Prem:** 26.4.76 Colosseum. Karatefilm.

HELT STORE KNALD, DET

Sleepy Head. USA. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Georgina Spelvin (Bernice White, forfatterinde), Tina Russell (Tracy White), Angel Street (Georgia Morrow), Jamie Gillis (Fotomodel). **Længde:** 78 min., 2135 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 17.5.76 Carlton. Porno.

HINDENBURG

The Hindenburg. USA 1975. **Dist:** Universal. **P-sel-skab:** Filmmakers' Group/Universal. **P:** Robert Wise. **P-leder:** Ernest Wehmeyer. **Instr:** Robert Wise. **Instr-ass:** Howard Kazanjian, Wayne Farlow. **Stunt-instr:** John Deheim. **Manus:** Nelson Gidding. **Adapt:** Richard Levinson, William Link. **Efter:** Roman af Michael M. Mooney. **Teknik ass:** George Lewis. **Foto:** Robert Surtees, Clifford Stine. **Sp-foto-E:** Albert Whitlock, William Taylor. **Farve:** Techni-color. **Format:** Panavision. **Klip:** Donn Cambern. **P-tegn:** Edward Carfagno. **Dekor:** Frank McKelvey. **Kost:** Dorothy Jenkins. **Sp-E:** Glenn Robinson, Robert Beck, Andrew Evans, Frank Brendel. **Musik:** David Shire. **Sang:** »There's A Lot To Be Said For The Fuehrer« af David Shire, Edward Kleban. **Tone:** Leonard Peterson, Don Sharpless, Peter Ber-ko. **Medv:** George C. Scott (Oberst Frank Ritter), Anne Bancroft (Grevinden), William Atherton (Boerth), Roy Thinnas (Martin Vogel, Gestapo), Gig Young (Edward Douglas, forretningsmand), Burgess Meredith (Emilio Paietta), Charles Dur-ing (Kaptajn Pruss), Richard A. Dysart (Lehmann), Robert Clary (Joe Spah), Rene Auberjonois (Major Napier), Peter Donat (Reed Channing), Alan Op-penheimer (Albert Breslau), Katherine Helmond (Mrs. Mildred Breslau), Joanna Moore (Mrs. Chan-ning), Stephen Elliott (Kaptajn Fellows), Joyce Davis (Eleanor Ritter), Jean Rasey (Valerie Bres-lau), Ted Gehring (Knorr), Lisa Pera (Freda Halle). **Længde:** 116 min., 3165 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 19.4.76 Palads, Europa (Ålborg), Kosmorama (Århus). Kino (Odense), Lido (Vejle). Original spilletid: 125 min. Indspilningen begyndt 12.8.74. Anm. Kos. 130.

HOLLYWOOD COWBOY

Hearts of the West. Eng. titel: Hollywood Cow-boy. USA 1975. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** MGM. A. Bill/Zieff Production. **P:** Tony Bill. **P-leder:** Clark L. Paylow. **Instr:** Howard Zieff. **Instr-ass:** Jack B. Bernstein, Alan Brimfeld. **Manus:** Rob Thomson. **Foto:** Mario Tosi. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Edward Warschilka. **Ark:** Robert Luthardt. **Dekor:** Sylvia R. Pierce. **Kost:** Patrick Cummings. **Koreo:** Charles Lewis. **Musik:** Ken Lauber. **M-sup:** Harry V. Lojewski. **Musikere:** Nick Lucas, Roger Patterson, Merle Travis. **Tone:** Jerry Jost, Harry W. Tetrick, John P. Riordan. **Medv:** Jeff Bridges (Le-wis Tater), Blythe Danner (Miss Trout), Andy Griffith (Howard Pike), Donald Pleasence (A. J. Nietz), Alan Arkin (Instruktør Kessler), Richard B. Shull (Fed svindler), Herbert Edelman (Polo), Alex Rocco (Earl), Frank Cady (Pa Tater), Anthony Ja-mes (Tynd svindler), Burton Gilliam (Lester), Matt Clark (Jackson), Candy Azzara (Servitrice), Thayer David (Bankmand), Marie Windsor (Dame på Ne-vada hotel), Anthony Holland (Gæst ved fint sel-skab), Dub Taylor (Billet-mand), Raymond Guth (Wally), Wayne Storm (Lyle), Herman Poppe (Lo-well), William Christopher (Bankkasserer), Jane Dulo (Mrs. Stern), Dave Morick (Fotograf), Jacques Foti (Dirigent), Stuart Nisbet (Lucky), Tucker Smith (Statist i uniform), Richard Stahl (Barber), Linda Borgeson (Pige), Titus Napoleon (Tromme-slager), Barbara Brownell (Nietz' veninde), Gran-ville Van Dusen (Pilot fra 1. verdenskrig). **Længde:** 103 min., 2810 m. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 18.6.76 Cinema 1-2-3. Indspilningen startet 23.9.74. Anm. Kos. 131.

INGA - EN LUDER PÅ 15

Curious Teenager. USA 1972. **P-selskab:** S.R.P.C. **P:** Lou Conte. **Instr:** Lou Conte. **Farve:** Eastman-color. **Medv:** Inga Yvonne, Sheryl Warren, Dolphin Marco, Angel Street, Dan Johdan. **Længde:** 82 min., 2320 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Obel. **Prem:** 12.4.76 Carlton. Porno.

KLEM BALLERNE SAMMEN, DRENGE

Eng. titel: Kid Stuff. Italien/Spalien. **P-selskab:** Atlas/Pac/D.I.A. **P-leder:** Ugo Tucci. **Instr:** Giuliano Carmineo. **Instr-ass:** Filiberto Fiaschi. **Manus:** Pier Luigi Alberti, Gabriella Giustini, Tullio Demicheli. **Efter:** Idé af Sergio Bazzini. **Foto:** Vicente Minaya. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Amadeo Giomini. **Musik:** Juniper. **Sang:** »On My Way«. **Solister:** Dream Bags. **Tone:** Franco Borni. **Medv:** Paul Smith (Simone), Michael Coby (Mat-teo), Tony Norton (Frou-Frou), Eduardo Fajardo (Renard), Dominic Barto (The Boss), Fernando Bil-bao, Andel Del Pozo, Giuliana Calandra. **Læng-de:** 98 min., 2670 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Cinema. **Prem:** 19.4.76 Slots-Bio, Randers. Italiensk wes-tern, engelsksproget version.

KRUDTSLAM I LØGSUPPEN

Cipolla Colt. **Eng titel:** Cry Onion/A Smell of On. **Italien/Spain/Vestjyskland 1975. Dist:** P.I.C. **P-selskab:** Champion/Cipi (Madrid)/T.I.T. **P:** Carlo Ponti. **Instr:** Enzo G. Castellari. **Manus:** Luciano Vincenzoni, Sergio Donati. **Foto:** Alejandro Ulloa. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Gianfranco Amicucci. **P-tegn:** Alberto Boccianti. **Kost:** Enrico Job. **Musik:** Maurizio De Angelis. **Medv:** Franco Nero (Onion), Sterling Hayden (Jack Pulitzer), Martin Balsam (Petrus Lamb), Emma Cohen (Pulitzer's datter), Leo Anchowitz (Sheriff), Dullio Cruciani, Fernando Castro, Helmut Brash, Romano Puppo, Neri Zampella, Antonio Pica, Massimo Vanni. **Længde:** 93 min., 2525 m. **Censur:** Rad. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 10.5.76 Kinopalæet, Spaghetti-western. Engelsk-sproget version.

LEVE REPUBLIKKEN

Viva la República. Cuba 1972. **Instr:** Pastor Vega. **Manus:** Jesus Diaz Rodriguez, Pastor Vega, Victor Casaus, Julio Garcia Espinosa, Mirita Lores. **Længde:** 100 min. **Prem:** 17.5.76 Atlantic (Cubansk Filmuge). Dokumentarfilm.

LUCIA

Lucia. Cuba 1968. **P-selskab:** ICAIC. **Instr:** Humberto Solas. **Manus:** Julio Garcia Espinosa, Humberto Solas, Nelson Rodriguez. **Medv:** Raquel Revuelta (Lucia 1895), Eslienda Nuez (Lucia 1932), Adela Legra (Lucia 19...), Eduardo Moure (Rafael), Ramon Brito Aldo, Adolfo Llaurado (Tomas). **Længde:** 160 min. **Prem:** 18.5.76 Atlantic (Cubansk Filmuge). Oprindelig spilletid: 170 min. Anm. Kos. 130.

MAHLER

Mahler. **Arb.titel:** Mahler Lives. England 1974. **Dist:** VPS. **P-selskab:** Goodtimes Enterprises. Ken Russell Productions. **P:** Roy Baird. **Ex-P:** David Puttnam, Sanford Lieberman. **P-sup:** John Comfort. **Instr:** Ken Russell. **Instr-ass:** Michael Gowans. **Manus:** Ken Russell. **Foto:** Dick Buss. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Michael Bradsell. **Ark:** Ian Whittaker. **Kost:** Shirley Russell. **Sp-E:** John Richardson. **Koreo:** Gillian Gregory. **Musik:** Gustav Mahler. **Melodier:** Uddrag af symfonierne 1-7, 9 og 10. **Orkester:** Amsterdam Concertgebouw Orkester u. ledelse af Bernard Haitink. **Melodier:** »Kindertotenlieder« nr. 3 og 5 af Mahler. **Sangsolist:** Carol Mudie. »Liebestod« af Wagner (fra »Tristan og Isolde«). **Sangsolist:** Carol Mudie. »Valkyriernes ridt« af Wagner (fra »Die Walküre«) eng. tekst v. Ken Russell. **Solister:** Robert Powell, Antonia Ellis. »Otto's Sunset« af Michael Moores. **Solist:** Peter Eyre. »Alma's Song« af Dana Gillespie, William Blake. **Solist:** David Rennie. **Sang:** Carol Mudie. **Musik-samordner:** John Forsythe. **Tone:** Iain Bruce, Ian Fuller, Gerry Humphries. **Medv:** Robert Powell (Gustav Mahler), Georgina Hale (Alma Mahler), Richard Morant (Max), Lee Montague (Bernhard Mahler), Rosalie Crutchley (Marie Mahler), Benny Lee (Onkel Arnold), Miriam Karlin (Tante Rosa), Angela Down (Justine), David Collings (Hugo Wolf), Ronald Pickup (Nick), Antonia Ellis (Cosima Wagner), Ken Colley (Krenek), Arnold Yarrow (Bedstefar), Dana Gillespie (Anna von Mildenburg), Elaine Delmar (Prinsesse), Michael Southgate (Alois Mahler), Otto Diamant (Professor Sladky), Gary Rich (Unge Mahler), Peter Eyre (Otto), George Coulouris (Dr. Roth), Andrew Faulos (Læge i tog), David Trevena (Dr. Richter), Oliver Reed (Stationsmand). **Længde:** 115 min. **Prem:** 9.4.76 TV. Indspilningen startet 10.9.73.

MAHOGANY - MODELLEN

Mahogany. USA 1975. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Nikor Film Industries. **P:** Rob Cohen, Jack Ballard. **As-P:** Neil Hartley. **Ex-P:** Berry Gordy. **P-leder:** William Clarkson, Manrico Melchiorre. **Instr:** Berry Gordy. **Fortekster:** Jack Cole. **Instr-ass:** Andrew Grieve, Robert Dahlin, Piero Amati. **Manus:** John Byrum. **Efter:** Fortælling af Toni Amber. **Kons:** Shelly Berger. **Foto:** David Watkin. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Peter Zinner. **Ark:** Leon Erickson, Aurelio Krugnola. **Dekor:** James Ryan, Frank Fumagalli. **Kost:** Diana Ross. **Koreo:** Jho Jhenkins. **Musik:** Michael Masser. **Dir:** Lee Holdridge. **Add. musik:** Gil Askey. **Sange:** »Theme From Mahogany (Do You Know Where You're Going To)« af Michael Masser, Gerry Goffin. **Solist:** Diana Ross. **Sange:** »Eruku«, »She's The Ideal Girl« af Jermaine Jackson, Don Daniels. »Wishing You A Merry Merry Christmas« af Berry Gordy. »Shanky Ground« af Berry Gordy, Edward Hazel, Al Boyd. **Solister:** The Temptations. **Sange:** »Devil In The Bottle« af B. David. **Solist:** T. G. Sheppard. **Sang:** »Let's Go Back To Day One« af Patrice Holloway, Gloria Jones. »Non Ci Sei Soltanto Tu« af F. Piccarreda, B. Colombini, E. Salvatore. »Ma Non Ti Amo« af Lubiak, W. Johnson. »Mai« af Christophe, Malgioglio, P. Gruen. **Solister:** Wess and Dori Ghezzi. **Sang:** »All In Love Is Fair« af Stevie Wonder. **Solist:** Wess. **Melodi:** »Chi Dori« af Hachidai Nakamura. **Tone:** Kay Rose, Don Matthews, Richard Portman. **Medv:** Diana Ross (Tracy »Mahogany« Chambers), Billy Dee Williams (Brian Walker), Anthony Perkins (Sean MacAvoy), Jean-Pierre Aumont

(Cristiano Rosetti), Beah Richards (Florence), Nina Foch (Miss Evans), Marisa Mell (Carlotta Gavina), Lenard Norris (Will), Perome Arnold, Pemo Rami, Obelo (Campaign workers), Ira Walker (Stalker), Kristine Cameron (Instruktør), Ted Liss (Leder af modebutik), Bruce Vilanch, Don Howard (Kjolefabrikanten), Marvin Corman (Taxachauffør), E. Rodney Jones (Radiospeaker), Daniel Daniele (Giuseppe), Princess Galitzine (Sig selv), Jacques Stany (Mand ved modeshow), Achille Brunini (Sælger), Edward van Sytle, Gianni Di Benedetto, Roger Bill Mrown (Annoncefolk). **Længde:** 109 min., 2990 m. **Censur:** Rad. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 24.5.76 Rialto 1. Filmen blev påbegyndt af Tony Richardson, Indspilningen startet 18.11.75 i London, Geneve, Rom. Melodrama.

MANDEN DER HOLDT OP MED AT RYGE

Mannen Som Slutade Röka, Sverige 1972. **Dist:** Svensk Filmindustri. **P-selskab:** SF-Produktion AB/AB Svenska Ord. **P:** Olle Hellborn, Olle Nordemar. **P-leder:** Elisabeth Fahlén, Michael Chauvin. **Instr:** Tage Danielsson. **Script:** Mona Haskel. **Instr-ass:** Per Carleson. **Manus:** Tage Danielsson. **Tegnefilm:** Per Ahlin. **Foto:** Kalle Bergholm. **Kamera:** Rolf Lindström. **Stills:** Bo-Erik Gyberg. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Wic Kjellin. **P-tegn:** Stig Limér. **Dekor:** Bo Andersson. **Rekvis:** Johan Clason. **Kost:** Inger Pehrsson. **Ass:** Lotta Mothander, Ann-Lis Westergren. **Makeup:** Bengt Ottekl. **Musik:** Gunnar Svensson, Léon Boëllmann: Suite Gothique opus 25 Prière à Notre Dame 3. sats. **Organist:** Janåke Larson. **Zdenko Fibich:** Poem. **Musikere:** Arne Doménérus, Rune Gustafsson, Mike Watson, Egil Johansen, Claes Rosendahl. **Tone:** Jan-Erik Lundberg, Christer Furubrand. **Lys:** Sten Lindberg. **Medv:** Gösta Ekman (Dante Alighieri), Grynet Molvig (Beatrice), Carl-Gustaf Lindstedt (Little Secret Service), Pierre Lindstedt (Little Secret Service), Raymond Bussiès (Fransk agent), Olga Georges Picot (Gunhild), Holger Löwenadler (Knut-Birger), Gunn Wållgren (Moster Gunhild), Toivo Pawlo (Hugo Alighieri), Olle Hilding (Advokat Sjöstrom), Marianne Stjernqvist (Fru Jonsson-Varin), Margaretha Krook (Glædespige), Jan Olof Strandberg (Fabriksejder), Jytte Abildström (En dame), Meta Velerander (Kioskdamme), Stig Torstensson (Lodisen), Manne Grönberger (Major), Stig Ossian Ericsson (Hypnoselæge), Annette Poivre (Margot). **Længde:** 104 min., 2845 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Jesper. **Prem:** 30.6.76 Grand. Filmen indspillet fra d. 10.4. til 22.6. 1972 i Stockholm, Paris, Camarque og på Korsika. Anm. Kos. 131.

MANDEN FRA MAISINICU

El hombre de Maisinicú. Cuba 1973. **P-selskab:** ISAIC. **P:** Santiago Llapur. **Instr:** Manuel Pérez. **Manus:** Manuel Pérez. **Foto:** Jorge Herrera. **Klip:** Gloria Argüelles. **Musik:** Silvio Rodríguez, Leo Brouwer. **Medv:** Sergio Corrieri, Reinaldo Miravalles, Adolfo Llaurado, Raul Pomares. **Længde:** 115 min. **Prem:** 19.5.76 Atlantic (Cubansk Filmuge). Anm. Kos. 130.

MANDEN SOM KOM NED PÅ JORDEN

The Man Who Fell To Earth. England 1976. **Dist:** Lion International. **P-selskab:** British Lion International Films. **P:** Michael Deeley, Barry Spinkings. **Ex-P:** Si Lintvifno. **As-P:** John Peverall. **P-leder:** Roy Stevens. **I-leder:** Terence Churcher. **Instr:** Nicolas Roeg. **Script:** Sue Merry. **Instr-ass:** Kip Gowans. **Stunt-instr:** Dickie Craydon. **Manus:** Paul Mayersberg. **Efter:** Roman af Walter Tevis. **Foto:** Anthony Richmond. **Sp-foto-E:** P. S. Ellenshaw. **Kamera:** Gordon Hayman. **Stills:** David James. **Farve:** Technicolor? **Format:** Panavision. **Klip:** Graeme Clifford. **Ass:** Rodney Glenn, Melinda Rees. **P-tegn:** Brian Eatwell. **Rekvis:** Tommy Raeburn. **Kost:** May Routh, Mike Jarvis, James Tebbrook. **Makeup:** Linda De Vetta. **Friseurer:** Martin Samuel. **Musik:** John Phillips. **Sange:** »Poker Dice«, »Thirty-Three and a Third«, »Mandalas«, »Wind Words«, »One Way«, »Memory of Hiroshima« af Stomu Yamashta. **Solist:** Stomu Yamashta. **Lyde:** »Songs of The Humpback Whale« indspillet af Frank Watlington. **Sange:** »Boys From The South«, »Hello, Mary Lou«, »Rhumba Boogie«, »Blue Grass Breakdown« af John Phillips. **Solist:** John Phillips. **Uddrag fra:** »Planets Suite« af Gustav Holst. **Orkester:** Bournemouth Symphony Orchestra. »Blueberry Hill« af Vincent Rose, Larry Stick, Al Lewis. **Solist:** Louis Armstrong. »Enfantillages Pittoresques«. **Solist:** Frank Glazer. »A Fool Such As I« af Bill Trader. **Solist:** Hank Snow. »Make The World Go Away« af Hank Cochran. **Solist:** Jim Reeves. »Try To Remember« af Harvey Smith, Tom Jones. **Solister:** The Kingston Trio. »Blue Bayou«. **Solist:** Roy Orbison. »Silent Night«. **Solist:** Robert Farnon. »True Love« af Cole Porter. **Solist:** Bing Crosby. »Love Is Coming Back«. **Solist:** Genevieve Waite. »Stardust« af Hoagy Carmichael, Mitchell Parish. **Solist:** Artie Shaw. **Lys:** Derek Suter, Michael Thomas, Harry Jackson. **Tone:** Robin Gregory, Alan Bell, Colin Miller, Bob Jones, Martin Evans. **Medv:** David Bowie (Thomas Jerome Newton), Rip Torn (Nathan Bryce, Jr.), Candy Clark (Mary-Lou), Buck Henry (Oliver Farnsworth), Bernice Casey (Peters), Jackson D. Kane (Professor Canuti), Rick Riccardo (Trevor), Tony Mascia

(Arthur), Linda Hutton (Elaine), Hilary Holland (Jill), Adrienne Larussa (Helen), Lilybelle Crawford (Ejer af juvelbutik), Richard Breeding (Receptionist), Albert Nelson (Tjener), Peter Prouse (Peters ven), James Lovell (Sig selv), Preacher & Congregation of Presbyterian Church, Artesia, N.M. **Længde:** 126 min., 3435 m. **Censur:** Hvid. **Fb.u.16. Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 7.6.76 Imperial, Rialto 2. Original spilletid: 141 min. Indspilningen startet 2.6.75 i New Mexico. Anm. Kos. 130.

MENNESKEDYRET

La Bête. Frankrig 1975. **Dist:** Argos Films. **P-selskab:** Argos Films/Films Océanic. **P:** Anatole Dauman. **Instr:** Walerian Borowczyk. **Manus:** Walerian Borowczyk. **Foto:** Bernard Dailencourt, Marcel Grignon. **Farve:** Eastmancolor. **P-tegn:** Jacques D'Ovidio. **Kost:** Piet Boischer. **Tone:** Jean-Pierre Ruh. **Medv:** Sirpa Lane (Romilda de L'Espérance), Lisbeth Hummel (Lucy Broadhurst), Pierre Benedetti (Mathurin de L'Espérance), Guy Tréjean (Pierre de L'Espérance), Elizabeth Kaza (Virginia Broadhurst), Dario (Duc Romondello de Balo), Pascale Rivault (Cardinal Joseph de Balo), Roland Armontel (Præsten), Robert Capia (Roberto Capia). **Længde:** 104 min. **Censur:** Hvid. **Fb.u.16. Udl:** Jesper. **Prem:** 26.4.76 Grand. Anm. Kos. 130.

MISSEN DER SLADREDE

Pussy Talk - Le sexe qui parle, Frankrig 1975. **P:** Francis Lerol. **Instr:** Frederic Lansac. **Foto:** Roger Fellous. **Farve:** Eastmancolor? **Klip:** Gérard Kikoine. **Musik:** Mike Stephenson. **Medv:** Pénélope Lamour (Joan), Nils Horts (Eric), Béatrice Harnois (Joan som ung), Sylvia Bourdon (Barbara), Ellen Earl (Psykiater), Vicky Messica (Richard Sadler). **Længde:** 75 min., 2000 m. **Censur:** Hvid. **Fb.u.16. Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 14.6.76 Saga. Porno.

MONTY PYTHON OG DE SKØRE RIDDERE

Monty Python and the Holy Grail. England 1974. **Dist:** EMI. **P-selskab:** Python (Monty) Pictures. In association with Michael White. For EMI. **P:** Mark Forstater. **Ex-P:** John Goldstone. **P-leder:** Julian Doyle. **Instr:** Terry Gilliam, Terry Jones. **Instr-ass:** Gerry Harrison. **Fortekster:** Lucinda Cowell, Kate Hepburn, Francine Lawrence. **Stunt-instr:** John Waller. **Manus:** Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin. **Tegnefilm:** Terry Gilliam. **Foto:** Terry Bedford. **Sp-foto-E:** Julian Doyle. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John Hackney. **P-tegn:** Roy Smith. **Kost:** Hazel Pethis. **Sp-E:** John Horton. **Koreo:** Leo Khari-bian. **Musik:** Neil Innes, De Wolfe. **Tone:** Garth Marshall. **Medv:** Graham Chapman (Kong Arthur), John Cleese (Sort Ridder/Sir Lancelot the Brave/Fransk ridder/Tim the Enchanter), Terry Gilliam (Patsy/Sandysiger), Eric Idle (Sir Robin The-Not-Quite-So-Brave-Concorde/Roger the Shrubber/Broder Maynard), Terry Jones (Bevedere the Wise/Herbert), Michael Palin (Sir Galahad the Pure/Konge på slottet i sumpen), Terry Jones, Graham Chapman, Michael Palin (Trehovedet ridder), John Young (Berømt historiker), Michael Palin m. fl. (Riddere i flere omgange), Carol Cleveland (Zoot/Dingo), Connie Booth, Neil Innes, Bess Duffell, Rita Davies, Sally Kinghorn, Avril Stewart, Mark Zycon, Sandy Rose. **Længde:** 85 min., 2250 m. **Censur:** Grøn. **Fb.u.12. Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 5.4.76 ABCinéma, Farce.

MORD I TORINO

Torino Nera. **Fransk titel:** Turin Noir. **Italien/Frankrig 1972. P-selskab:** De Laurentiis/Trianon. **P:** Dino de Laurentiis. **Instr:** Carlo Lizzani. **Manus:** Vincenzoni, Badalucco. **Foto:** Pasqualino de Santis. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Gianfranco Reverberi. **Medv:** Bud Spencer (= Carlo Pedersoli), Nicola di Bari, Dominico Santoro, Andrea Balestri, Marcel Bozzuffi, Francoise Fabian, Saro Urzi, Gigi Ballista, Teodore Corra, Elio Tamuto, Guido Leontini, Mario Pilar, Gianni Milito, Maria Baxa, Marcello De Martire, Carla Mancini. **Længde:** 103 min., 2800 m. **Censur:** Hvid. **Fb.u.16. Udl:** C.I.C. **Prem:** 28.6.76 Rialto 1. Kriminalfilm.

NEPTUNKATASTROFEN

The Neptune Factor - An Undersea Odyssey. Canada 1973. **Dist:** 20th Century Fox. **P-selskab:** Quadrant Films/Bellevue-Pathé. **P:** Sanford Howard. **Ex-P:** David M. Perlmutter, Harold Greenberg. **P-leder:** Garry Arbeid. **P-ass:** Kay Meierbacholt, Erica Zeborowsky. **Instr:** Daniel Petrie. **2nd-unit-instr:** Paul B. Stader. **Instr-ass:** Frank Ernst, William Zeborowsky. **Rollebesættelse:** Patricia Payne. **Manus:** Jack DeWitt. **Kons:** C. Ed Murray, Bob Bowkett, Bob Colquhoun, Jan DeWitt, Dr. Allan R. Emery, Terry Bueerscher. **Foto:** Harry Makin. **Undervands-foto:** Lamar Boren, Paul Herbermann. **Kamera:** Matt Tundo. **Farve:** Deluxe. **Format:** Panavision. **Klip:** Stan Cole, Alan Kondo. **P-tegn:** Dennis Lynton Clark, Jack McAdam. **Ass:** Paul Herbermann. **Dekor:** Ed Watkins. **Rekvis:** Keith Barrie, Wilf Culley. **Kost:** Marcel Carpentier, Deborah Weldon. **Makeup:** Bill Morgan, Chris Tucker. **Sp-E:** Lee Howard. **Musik:** Lalo Schiffrin, William McCauley. **Tone:** Austin Grimaldi, Des Dollyery, Joe Grimaldi, Kenneth Heeley-Ray, Bill O'Neill,

Patrick J. Drummond. **Medv:** Ben Gazzara (Commander Adrian Burke), Yvette Mimieux (Leah Jansen), Walter Pidgeon (Doktor Samuel Andrews), Ernest Borgnine (Don «Mack» McKay), Chris Wiggin (Kaptajn Williams), Donnelly Rhodes (Bob Cousins), Ed McGibbon (Norton Shepherd), Michael J. Reynolds (Hal Hamilton), David Yorston (Stephens), Stuart Gillard (Bradley), Kenneth Pogue (Thomas), Frank Perry (U-båds kaptajn), Dan MacDonald (Løjtnant Hobbs), Leslie Carlson (Briggs), David Renton (Officer), Juan Oregson (Wren Dobson), Dave Mann (Hawkes), Kay Fujiwara (Anita), Richard Whelan (Radiomand). **Længde:** 99 min., 2705 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 30.4.76 Broadway. Katastrofe-film.

NORMANNERNE

Danmark 1975. **Dist:** Warner/Constantin. **P-selskab:** Crone Film. **P:** Nina Crone, Jørgen Hirsch. **Instr:** Poul Gernes, Per Kirkeby. **Manus:** Poul Gernes, Per Kirkeby. **Foto:** Teit Jørgensen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Maj Soya. **Kost:** Jette Termann. **Sp-E:** Peter Højmark. **Musik:** Henning Christiansen. **Tone:** Jan Juhler. **Medv:** Lisbeth Dahl (Turist-guide), Henning Jensen (Turist), Preben Leerdorf Rye (Ragnar Lodbrog), Lene Tiemroth (Trælkvinde), Dick Kayse, Jens Brenaa, Birgit Brühl, Lise Kamp Dahlerup, Orla Rasch, Per Assentoft. **Længde:** 90 min., 2435 m. **Censur:** Hvid. **Fb.u.16.** **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 2.4.76 Broadway. Anm. Kos. 130.

NU ER DET OP TIL DIG

Ustedes Tienen la Palabra. Cuba 1974. **Instr:** Manuel Octavio Gomez. **Manus:** Manuel Octavio Gomez, Julio Garcia, Jesus Diaz, Alfredo del Cueto, Nelson Rodriguez. **Foto:** Pablo Martinez. **Musik:** Leo Brouwer. **Medv:** Louis Alberto Ramirez, Salvador Wood, Omar Valdes, Idalia Anreus, Miguel Benavides, Mario Balmaseda, Ruth Escalona. **Længde:** 100 min. **Prem:** 20.5.76 Atlantic (Cubansk Filmuge). Anm. Kos. 130.

OS IMELLEM

Oss emellan. Sverige 1969. **Dist:** Warner-Tonefilm. **P-selskab:** Omega Film/Filmmakarna/AB «Oss emellan». **P:** Bert Sundberg. **P-leder:** Stig Holmqvist. **Instr:** Stellan Olsson. **Script:** Morten Flyverbom, Kerstin Eriksdatter. **Manus:** Stellan Olsson, Per Oscarsson. **Foto:** Jesper Høm, Lasse Dahlqvist, Olle Bom. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ingegerd Eijve. **Dekor:** Lennart Frisk, Rolf Palm. **Musik:** Joe Hill, Tage Sivén. **Tone:** Lasse Nordberg. **Medv:** Per Oscarsson, Bärbel Oscarsson, Maria Oscarsson, Boman Oscarsson, Lina Oscarsson, Beppe Wolgers, Christina Johansson. **Længde:** 107 min. **Udl:** Obel. **Prem:** 27.5.76 Dagmar. Individ contra samfund.

PARTISAN-HELTEN

Partizani. Jugoslavien/USA 1974. **P-selskab:** FRZ 41-Avala Films/Noble Productions. **Instr:** Stole Jankovic. **Manus:** Howard Berk, Stole Jankovic. **Foto:** Bozidar Miletic. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Mikis Theodorakis, Vojkan Borislavjevic. **Medv:** Rod Taylor (Marko), Adam West (Kaptajn Kurt Kohler), Xenia Gratos (Anna Kleitz), Peter Carsten (Oberst Henke), Beta Zivoinovic (Brake), Olivera Katarina (Mila), Branko Oles (Steiger), Markinko Sebez (Sele). **Længde:** 97 min., 2655 m. **Censur:** Grøn. **Fb.u.12.** **Udl:** Regina. **Prem:** 2.4.76 Broadway. Krigsfilm.

PUERTO RICO

Puerto Rico. Cuba 1975. **Instr:** Jesus Diaz Rodriguez, Fernando Perez. **Manus:** Jesus Diaz Rodriguez, Fernando Perez. **Foto:** Julio Simoneau, Guillemo Centeno. **Medv:** Carlos Romero Barcelo, Albizu Campos, Lolita Lebron. **Længde:** 80 min. **Prem:** 19.5.76 Atlantic (Cubansk Filmuge). Dokumentar-film.

PA SPORET AF EN MORDER

Les Granges Brûlées. It. titel: La Mia Legge. Frankrig/Italien 1973. **P-selskab:** Lira Films (Paris)/Oceania (Rom). **P:** Suzanne Weisenfeld. **Ex-P:** Ralph Baum. **Instr:** Jean Chapot. **Manus:** Jean Chapot, Sebastian Roulet. **Efter:** Idé af Franz-Andre Burguet, Jean Chapot. **Foto:** Sacha Vierny. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Helene Plemanikov. **Musik:** Jean-Michel Jarre. **Medv:** Alain Delon (Dommer Larcher), Simone Signoret (Rose), Paul Crauchet (Pierre), Pierre Rousseau (Louis), Bernard le Coq (Paul), Renato Salvatori (Hotelværten), Catherine Allegret (Francoise), Béatrice Constantini (Lucille), Jean Bouise, Fernand Ledoux, Miou-Miou (Monique), Christian Barbier (Politimand), Armand Abplanalp (Politimand), Martin Trevieres (Renévier), Dany Jacquet (Myrdet kvinde), Salvino De Pietra (Bagerens søn). **Længde:** 98 min., 2690 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 17.5.76 Dagmar. Kriminalfilm.

REGIMENTETS ÆRE

Conduct Unbecoming. England 1975. **Dist:** British Lion. **P-selskab:** British Lion International/Crown Production Company. **P:** Michael Deeley, Barry Spikings. **As-P:** Andrew Donally. **P-sup:** John Pe-

verall. **P-leder:** John Peverall. **P-ass:** Marilyn Clarke. **Instr:** Michael Anderson. **Script:** Penny Daniels. **Instr-ass:** David Anderson, Terry Churcher. **Manus:** Robert Enders. **Efter:** Teaterstykke af Barry Englund. **Foto:** Bob Huke. **Kamera:** John Harris. **Ass:** David Wynn-Jones. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John Glen. **Ark:** Ted Tester. **Ass:** Tim Hutchinson. **Dekor:** John Jarvis. **Kost:** John Bridge, Elizabeth Haffenden, Tiny Nicholls, Archie Simmonds. **Makeup:** Tom Smith. **Friseur:** Bobbie Smith. **Musik:** Stanley Myers. **Tone:** Bill Taylor, George Stephenson, Ken Scrivener. **Medv:** Michael York (Sekondløjtnant Arthur Drake), Richard Attenborough (Major Lionel Roach), Trevor Howard (Oberst Benjamin Strang), Stacey Keach (Kaptajn Harper), Christopher Plummer (Major Alastair Wimbourne), Susannah York (Mrs. Marjorie Scarlett), James Faulkner (Sekondløjtnant Edward Millington), Michael Culver (Sekondløjtnant Richard Fothergill), James Donald (Læge), Rafiq Anwar (Pradash Singh), Helen Cherry (Mem Strang), Michael Fleming (Løjtnant Frank Hart), David Robb (Sekondløjtnant Edward Winters), David Purcell (Sekondløjtnant Simon Boulton), Andrew Lodge (Sekondløjtnant Frank Hutton), David Neville (Sekondløjtnant John Truly), Persis Khambatta (Mrs. Bandanai), Michael Byrne (Sekondløjtnant Toby Strang). **Længde:** 107 min., 2950 m. **Censur:** Grøn. **Fb.u.12.** **Udl:** Nordisk. **Prem:** 31.5.76 Tivoli. Filmen indspillet på location i Pakistan og Spanien. Start: 4.11.74. Anm. Kos. 130.

ROCKY HORROR PICTURE SHOW, THE

The Rocky Horror Picture Show. England 1975. **Dist:** Fox/Rank. **P-selskab:** 20th Century Fox. **P:** Michael White. **Ex-P:** Lou Adler. **As-P:** John Goldstone. **P-leder:** John Comfort. **Instr:** Jim Sharman. **Instr-ass:** Mike Gowan. **Manus:** Jim Sharman, Richard O'Brien. **Efter:** Musical af Richard O'Brien. **Foto:** Peter Suschitzky. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Graeme Clifford. **Ark:** Terry Ackland Snow, Brian Thompson. **Kost:** Richard Pointing, Gillian Dods. **Makeup:** Peter Robb King. **Sp-E:** Wally Veevers. **Koreo:** David Toguri. **Musik:** Richard O'Brien. **Dir:** Richard Hartley. **Medv:** Tim Curry (Frank N. Furter), Susan Sarandon (Janet Weiss), Barry Bostwick (Brad Majors), Richard O'Brien (Riff Raff), Jonathan Adams (Dr. Everett Scott), Neil Campbell (Columbia), Peter Hinwood (Rocky), Meatloaf (Eddie), Patricia Quinn (Magenta), Charles Gray (Fortæller), Hilary Labow (Betty Munroe), Jeremy Newson (Ralph Hapschatt), Frank Lester (Dad), Mark Johnson (Bryllupsgæst), Koo Stark, Petra Leah (Badepiger), John Marquand, Annabelle Leventon, Gina Barrie, Tony Than, Hugh Cecil, Stephen Calcutt, Henry Woolf, Fran Fullenwider, Imogene Claire, Sadie Corrè, Christopher Biggins, Perry Bedden, Lindsay Ingram, Peggy Ledger. **Længde:** 100 min., 2730 m. **Censur:** Hvid. **Fb.u.16.** **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 19.4.76 Mercur. Rock-gys.

RÆDSLEN FRA JORDENS DYB

Bug. USA 1975. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Paramount. **P:** William Castle. **P-leder:** Jack Roe. **Instr:** Jeannot Szwarc. **Instr-ass:** Jack Roe, Leslie Moulton. **Manus:** William Castle, Thomas Page. **Efter:** Romanen «The Hephæstus Plague» af Thomas Page. **Dyretræner:** Stevie Scott, Vernie DeBord. **Foto:** Michael Hugo. **Insekt-foto:** Ken Middleham. **Farve:** Movielab. **Klip:** Allan Jacobs. **Ark:** Jack Martin Smith. **Dekor:** Reg Allen. **Sp-E:** Phil Cory, Walter Dion. **Musik:** Charles Fox. **Tone:** Jerry Jost, John Wilkinson. **Medv:** Bradford Dillman (James Parmiter), Joanna Miles (Carrie Parmiter), Richard Gilliland (Gerald Metbaum), Jamie Smith Jackson (Norma Tacker), Alan Fudge (Mark Ross), Jesse Vint (Tom Tacker), Patty McCormack (Sylvia Ross), Brendan Dillon (Charlie), Fred Downs (Henry Tacker), James Greene (Pastor Kern), Jim Poyner (Kenny Tacker), Sam Jarvis (Taxachauffør), Brad Stevens (Vagt), Michael Shack, Ben Lewis, Georgiana Castle, John Pickard, Edward Marshall, Hugh Gillin, Patrick Downey, Tom Lacy. **Længde:** 100 min., 2735 m. **Censur:** Hvid. **Fb.u.16.** **Udl:** C.I.C. **Prem:** 17.5.76. Indspilningen startet 12.8.74. Gyser.

SALO ELLER DE 120 DAGE I SODOMA

Salò ou le centoventi giornate di Sodoma. Fransk titel: Salò ou les 120 journées de Sodoma. Italien/Frankrig 1975. **Dist:** U.A.Europa. **P-selskab:** PEA (Rom)/Les Productions Artistes Associés (Paris). **P:** Alberto Grimaldi. **Instr:** Pier Paolo Pasolini. **Instr-ass:** Umberto Angelucci. **Manus:** Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti. **Efter:** Romanen «Les 120 Journées de Sodome» (1785) af Marquis de Sade. **Foto:** Tonino Delli Colli. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Nino Baragli, Umberto Anselucci. **P-tegn:** Dante Ferretti. **Kost:** Danilo Donato. **Makeup:** Alfredo Tiberi. **Sp-E:** Sergio Chiusi. **Musik:** Ennio Morricone. **Pianist:** Arnaldo Graziosi. **Medv:** Paolo Bonacelli (Hertugen), Giorgio Cataldi (Biskoppen), Uberto P. Quintavalle (Embedsmanden), Aldo Valletti (Direktøren), Caterina Boratto (Signora Castelli), Elsa De Giorgi (Signora Maggi), Hélène Surgère (Signora Vaccari), Sonia Saviane (Pianistinde), Sergio Fascetti, Bruno Musso, Antonio Orlando Claudio Cicchetti, Franco Merli, Umberto Book, Gaspare di Jenno (Mandlige offer), Giuliana

Mélis, Faridah Malik, Graziella Aniceto, Rénata Moar, Dorit Henke, Antinisa Nemour, Bénédette Gaetan, Olga Andreis (Kvindelige ofre), Rinaldo Missaglia, Giuseppe Galletti, Guido Patruno, Efisio Etzi (Unge soldater). **Længde:** 115 min., 3195 m. **Censur:** Hvid. **Fb.u.16.** **Udl:** United Artists. **Prem:** 10.5.76 Alexandra. Filmen optaget i Salò, Mantua, Bologna og Cinecittà studierne i Rom. Indspilningen startet 3. marts 1975 og varede 52 dage. Anm. Kos. 133.

SAM BISBEE, OPFINDER

You're Telling Me. USA 1934. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Paramount. **Instr:** Earle Kenton. **Manus:** Walter de Leon, Paul M. Jones. **Dialog:** J. P. Mc Evoy. **Efter:** Fortælling af Julian Street. **Foto:** Alfred Gilks. **Klip:** Otto Lovering. **Ark:** Hans Dreier, Robert Odell. **Musik:** Arthur Johnson, Sam Coslow. **Tone:** Earl S. Hayman. **Medv:** W. C. Fields (Sam Bisbee), Joan Marsh (Pauline Bisbee), Larry «Buster» Crabbe (Bob Murchison), Adrienne Ames (Prinsesse Lescaboura), Louise Carter (Mrs. Besie Bisbee), Kathleen Howard (Mrs. Murchison), James B. Pop Kenton (Doc Beebe), Robert Mc Kenzie (Charlie Bogle), George Irving (Præsident for dæk-firma), Jerry Stewart (Frobisher), Dell Henderson (Borgmester), Nora Cecil (Mrs. Price), George MacQuarrie (Crabbe), John M. Sullivan (Gray), Vernon Dent, Alfred Delcambre, Tammany Young, Frederic Sullivan, William Robyns, Harold Bergqvist, Lee Phelps, Frank O'Connor, Florence Enright, Isabelle La Mal, Edward Le Saint, Al Hart. **Længde:** 104 min. **Prem:** 15.4.76 TV. Anm. Kos. 130.

SANDSLOTTET

Suna no utsuwa. Japan 1974. **P-selskab:** Shochiko Co./Hashimoto Prod. **Instr:** Yoshitaro Nomura. **Manus:** Shinobu Hashimoto, Yoji Yamada. **Foto:** Takashi Kawamata. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Shochiko Grandscope. **Musik:** Mitsuko Kanno. **Dir:** Yasushi Akutagawa. **Medv:** Tetsuro Tamba (Detektiv Imashini), Go Kato (Eiroyo Waga), Kensaku Morita (Detektiv Yoshimura), Yoko Shimada (Sachiko), Ken Ogata (Miki), Seiji Matsuyama (Mikis søn), Yoshi Kato (Wagas far). **Længde:** 124 min., 3400 m. **Censur:** Grøn. **Fb.u.12.** **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 31.5.76 Alexandra. Anm. Kos. 130.

SEXEKSPERTEN

Contact. USA 1973. **P-selskab:** Kinesthetics. **P:** Frank Little. **Instr:** Michael Gaine. **Manus:** Michael Gaine. **Foto:** Richard Francis. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Frank Little. **Musik:** Trevor Lawrence. **Medv:** Jillian Goodyear, Gus Thomas, Claudia Brooks, Marc Stevens, Jeffrey Hearst, Sandy Bernhardt. **Længde:** 75 min., 2000 m. **Censur:** Hvid. **Fb.u.12.** **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 14.5.76 Cinema 1-2-3. Porno.

SEX-SENSATIONER

Sensations. Holland 1975. **P-selskab:** Lasse Braun. Productions. **P:** Alberto Ferro (= Lasse Braun). **Instr:** Alberto Ferro (= Lasse Braun). **Manus:** Lasse Braun, Ian L. Rakoff. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ian L. Rakoff. **Musik:** Richard Moore, Falcon Stuart. **Medv:** Brigitte Maier (Margaret), Veronique Monet, Tuppy Owens, Bent Rohweder. **Censur:** Hvid. **Fb.u.12.** **Udl:** Palladium. **Prem:** 9.6.76 Ny-gade. Porno.

SHERIFFEN OG PEBERMOEN

Rooster Cogburn (... and the Lady). USA 1975. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Universal. **P:** Hal B. Wallis. **As-P:** Paul Nathan. **P-leder:** William Gray. **Instr:** Stuart Millar. **2nd-unit-instr:** Michael Moore. **Instr-ass:** Pepi Lenz, Richard Hashimoto. **Stunt-instr:** Jerry Gatlin. **Manus:** Martin Julien. **Efter:** Inspiration fra bogen (og filmen) «True Grit» skrevet af Charles H. Portis. **Foto:** Harry Stradling Jr. **2nd-unit-foto:** Rexford Metz. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Robert Swink. **Ark:** E. Preston Ames. **Dekor:** George Robert Nielsen. **Kost:** Luster Bayless, Edith Head. **Sp-E:** Jack Mc Masters. **Musik:** Laurence Rosenthal. **Tone:** John Carter, Leonard S. Peterson. **Medv:** John Wayne (Rooster Cogburn), Katherine Hepburn (Eula Goodnight), Anthony Zerbe (Breed), Richard Jordan (Hawk), John McIntire (Dommer Parker), Strother Martin (McCoy, færgemand), Paul Koslo (Luke), Jack Colvin (Red), Jon Lormer (Pastor Goodnight), Richard Romancito (Wolf), Lane Smith (Leroy), Jerry Gatlin (Nose), Mickey Gilbert (Hambone), Chuck McLarty (Emmett), Tommy Lee (Chen Lee), Warren Wanders (Bagby). **Længde:** 108 min., 2950 m. **Censur:** Grøn. **Fb.u.12.** **Udl:** C.I.C. **Prem:** 19.4.76 Saga. Indspillet i Deschutes National Forest, Rogue River Area Oregon. Anm. Kos. 130.

SHINBONE ALLEY -

KÆRLIGHED I RENDESTENEN

Shinbone Alley. USA 1971. **Dist:** Allied Artists. **P-selskab:** Fine Arts. An Emanuel L. Wolf Presentation. **P:** Preston M. Fleet. **Ex-P:** John David Wilson. **As-P:** David Detiege. **Instr:** John David Wilson. **Animation:** John D. Wilson, Frank Andrina, John Sparey, Amby Paliwoda, Gil Rugg, George Loais, Bob Bransford, Jim Hiltz, Fred Gable, Brad Case, Frank Gonzales, Barrie Nelson, Ken

Southworth, Russ von Neida, Frank Onaitis, Bob Bemiller, Rudy Cataldi, Spencer Peel, Selby Daley. **Manus:** Joe Darion. **Efter:** Bogen »Archy and Mehitabel« af Don Marquis og musical'en »Shinbone Alley« af Joe Darion og Mel Brooks (1957). **Foto:** Wally Bullock, Gene Borghi, Ted Bemiller. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Warner Leighton. **P-tegn:** Gary Lund, John David Wilson, Cornelius Cole, James Bernardi, David Detiege, Jules Engel, Sam Cornell. **Sange:** »I Am Only A Poor Humble Cockroach«, »Blow Winds Out Of The North«, »Cherrio My Deario (Toujours Gai)«, »Ah, The Theatre, The Theatre«, »What Do We Care If We're Down And Out«, »The Moth Song«, »Lullaby For Mehitabel's Kittens«, »The Shinbone Alley Song«, »The Lightning Bug Song«, »Here Pretty Pretty Pussy«, »Ladybugs Of The Evening«, »Archy's Philosophies«, »They Have It Here«, »Romeo and Juliet«, »Come To Meoww«. **Tone:** James A. Archoltz. **Stemmer:** Eddie Bracken (Archy), Carol Channing (Mehitabel), John Carradine (Tyronne T. Tattersall), Alan Reed Sr. (Big Bill), The Jackie Ward Singers, Ken Sansom, Joan Gerber, Hal Smith, Sal Delano. **Længde:** 84 min. **Prem:** 19.4.76 TV. Skuespillet gik 49 gange på Broadway. Der er lavet en TV-version. Stemmerne til filmens personer er identiske med skuespillerne fra teatret. Anm. Kos. 130.

SIDSTE KVINDE, DEN

La Dernière Femme. Italiensk titel: L'ultima donna. Frankrig/Italien 1975. **Dist:** Fida. **P-selskab:** Les Productions Jacques Roitfeld (Paris)/Flaminia Produzioni Cinematografiche (Rom). **P:** Edmondo Amanti. **P-leder:** Roberto Giussani. **Instr:** Marco Ferreri. **Script:** Laurence Rossini. **Instr-ass:** Enrico Bergier. **Manus:** Marco Ferreri, Rafael Azcona. **Foto:** Luciano Tovoli. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Enzo Meniconi. **Ark:** Michel De Robin. **Rekvis:** Arrigo Posta. **Kost:** Anita Vavallari. **Makeup:** Alfonso Gola. **Frisurer:** Gilda Deguilm. **Musik:** Philippe Sarde. **Lis:** Alberto Altibrandi. **Tone:** Jean-Pierre Rud. **Medv:** Gérard Depardieu (Gérard), Ornella Muti (Valerie), David Biffani (Pierrot), Michel Piccoli (Michel), Renato Salvatori (René), Zouzou (Gabrielle), Giuliana Calandra (Benoite), Nathalie Baye (Nathalie), Daniela Silverio (Michels ven), Solange Skyden (Pige i natklub), Vittorio Gassman (Betjent med hund), Guerrino Totis (Chilenser). **Længde:** 116 min., 3150 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 10.5.76 ABCinema. Indspilningen startede 1.9.74 i Rom. Anm. Kos. 130.

SKRIGET

Il Grido. Italien/USA 1957. **Dist:** Cei Incom. **P-selskab:** S.P.A. Cinematografica (Rom)/Robert Alexander Prod. (New York). **P:** Franco Cancellieri. **P-leder:** Danilo Marciani. **I-leder:** Angelo Binarelli. **Instr:** Michelangelo Antonioni. **Instr-ass:** Luigi Vanzi. **Manus:** Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ennio de Concini. **Foto:** Gianni Di Venanzo. **Kamera:** Erico Menczer. **Ass:** Dario Di Palma, Ennio Guarnieri. **Stills:** Nello Giovannetti. **Klip:** Eraldo Da Roma. **Ass:** Marcella Benvenuti. **Ark:** Franco Fontana. **Ass:** Mario Armani. **Kost:** Pia Marchesi, Elena Cricchi. **Makeup:** Otello Fava, Libero Politi, Marcella de Silvestri. **Frisurer:** Vasco Reggiani. **Musik:** Giovanni Fusco. **Lis:** Orlando Pellegrin. **Tone:** Vittorio Trentino, Venanzio Lisca, Domenico Dubbini. **Medv:** Steve Cochran (Aldo), Alida Valli (Irma), Dorian Gray (m. Monica Vittis stemme), (Virginia), Lyn Shaw (Andreina), Gabriella Pallotta (Edera), Betsy Blair (Elvira), Mirna Girardi (Rosina), Guerrino Campanilli (Virginias far), Caetano Matteussi (Ederas forlovede), Pietro Corvelatti (Gammel fisker), Alfredo Pitteri (Gadehandler), Lilia Landi (Dame i Alfa 1900), Nino Moncini (Gualtiero). **Længde:** 100 min. **Prem:** 28.4.76 TV. Anm. Kos. 132.

SKYGGEBLOMSTER

The Effect of Gamma Rays on Man-In-The-Moon Marigolds. USA 1973. **Dist:** Fox. **P-selskab:** Newman-Foreman Company. **P:** Paul Newman. **Ex-P:** John Foreman. **P-ass:** Shari Leibowitz. **P-leder:** Roger M. Rothstein. **Rollebesætter:** Shirley Rich. **Instr:** Paul Newman. **Instr-ass:** John Nicolella, Alice H. Bell. **Manus:** Alvin Sargent. **Manus-sup:** Roberta Hodes. **Efter:** Skuespil af Paul Zindel (1962). Førsteopførelse i 1964 i Houston, Texas. New York-opførelse 1970: 819 opførelser. **Foto:** Adam Holender. **Kamera:** Edward Brown. **Ass:** Emmanuel Metaxas. **Stills:** Mickey Munkacsy. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Evan Lottman. **Ass:** Craig McKay. **Ark:** Gene Callahan, Stanley Cappelino. **Dekor:** Richard Merrell. **Rekvis:** Joseph Caracciolo. **Kost:** Anna Hill Johnstone, Marilyn Putnam. **Makeup:** Fern Buchner. **Frisurer:** Romaine Green. **Musik:** Maurice Jarre. **Tone:** Robert Fine, Al Nehmias, Katherine Wening, Dennis Maitland. **Medv:** Joanne Woodward (Beatrice Hunsdorfer), Neil Potts (Matilda Hunsdorfer), Roberta Wallach (Ruth Hunsdorfer), Judith Lowry (Granny Nanny), Richard Venture (Floyd), Carolyn Coates (Mrs. McKay), Will Hare (Antikvitethandler), Estelle Omeis (Caroline), Jess Osuna (Sonny), David Spielberg (Mr. Goodman, lærer), Ellen Dano (Janice Vickery), Lynn Roberts (Miss Hanley), Roger Serbagi (Charlie), John Leune (Ejendomsrådgiver), Michael Kearney (Chris Burns),

Dee Victor (Miss Wyant). **Længde:** 106 min., 2775 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.16. **Udl:** Columbia/Fox. **Prem:** 5.5.76 Grand. Filmen indspillet på location i Bridgeport, Connecticut. Teaterstykket præmieret flere gange. Judith Lowry spillede også Grannet på scenen. I Danmark er skuespillet opført under titlen »Atom og morgenfrue«. Anm. Kos. 130.

STEWARDESSER VED PINDEN

Come Fly With Us. USA. **Farve:** Eastmancolor? **Længde:** 88 min., 2415 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Obel. **Prem:** 8.6.76 Carlton. Porno.

STRØMEREN OG LUKSUSPIGEN

Hustle. Arb. titel: Home Free. USA 1975. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** A. RoBurt Production. For Paramount. **P:** Robert Aldrich. **As-P:** William Aldrich. **P-leder:** Eddie Saeta. **Instr:** Robert Aldrich. **Instr-ass:** Malcolm Harding, Phil Ball. **Manus:** Steve Shagan. **Foto:** Joseph Biroc. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Michael Luciano. **Ark:** Hilyard Brown. **Dekor:** Raphael Bretton. **Kost:** Oscar Rodriguez, Betsy Cox, Norman Salling. **Sp-E:** Henry Miller Jr. **Koreo:** Alex Romero. **Musik:** Frank DeVol. **Sang:** »Yesterday When I Was Young« af Charles Aznavour, Herbert Kretzmer. **Solist:** Charles Aznavour. **Melodier:** »So Rare« af Jerry Herst, Jack Sharpe. »Un homme et une femme« af Francis Lai. »Begin the Beguine« af Cole Porter. »Mission: Impossible« af Lalo Schifrin. **Tone:** Jack Solomon, John Wilkinson, Gordon Daniel. **Medv:** Burt Reynolds (Phil Gaines), Catherine Deneuve (Nicole Britton), Paul Winfield (Sgt. Louis Belgrave), Ben Johnson (Marty Hollinger), Eileen Brennan (Paula Hollinger), Eddie Albert (Leo Sellers), Ernest Borgnine (Santoro), Jack Carter (Herbie Dalitz), Catherine Bach (Peggy Summers), James Hampton (Buschaffer), Sharon Kelly (Gloria Hollinger), Chuck Hayward (Lighsvagt), David Estridge (Albino), Peter Brandon (Minis'er), David Spielberg (Jerry Ballamy), Naomi Stevens (Kvindegidsl), Med Flory (Betjent der slår albino), Steve Shaw, Dino Washington (Betjente i elevator), Anthony Eldridge (Laugher), John Duke Russo (Mand i telefonbox), Dol Bellett (Betjent i T-shirt). **Længde:** 120 min., 3285 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 14.5.76 Palladium. Indspilningen startede 20.11.74 i Los Angeles. Klip fra bl. a. John Hustons »Moby Dick« og TV-serien »Mission: Impossible«. Anm. Kos. 130.

SYGPEJERSKERNES SEXKLINIK

Sex Clinic Girls. USA. **Instr:** Reimer Bo. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Lisa Nurse, Linda Well, Susy Feyer. **Længde:** 83 min., 2270 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Obel. **Prem:** 14.6.76 Kinopalæet, Nykøbing M. Porno.

67 DAGE I PANSERHELVEDET

Uzicka Republika. Jugoslavien 1974. **P-selskab:** Inex Film. **Instr:** Zika Mitrovic. **Manus:** Zika Mitrovic, Arsen Diklic, Ana Marija Car. **Foto:** Pedrag Popovic. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Cinemascope. **P-tegn:** Miodag Nikolic. **Musik:** Zoran Hristic. **Medv:** Boris Buzancic (Bora), Bozidarka Frajt (Nada), Neda Aneric (Pige), Rade Serbedzja (Miso), Marko Todorovic (Tito), Branko Milicevic, Ivan Jagodic. **Længde:** 175 min./148 min. **Udl:** Scala. **Prem:** 11.6.76 Imperial, Odense. Krigsfilm.

TARZAN OG DEN BRUNE PRINS

Tarzan y el arco iris. Spanien/Italien. **P-selskab:** C.I.T.A. (Madrid)/Produzione D.S. (Rom) i samarbejde med New Era Prod. (Miami)/Premiere Prod. (Manila). **P:** Luis Laso. **Instr:** Manuel Cano. **Manus:** Santiago Moncada. **Foto:** Marcello Masciocchi. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Techniscope. **Musik:** Sandro Romitelli. **Medv:** Steve Hawkes (Tarzan), Peter Lee Lawrence (Richard), Angel del Pozo (Bob), Agata Fiore (Helen), Kitty Swan (Irula), Richard Rod (Ukali), Robin Aristorenas (Nasus), Javier Maiza. **Længde:** 86 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Obel. **Prem:** 2.6.76 Nakskov.

TEGNEFILMSHOW

USA. **Farve:** Technicolor. **Medv:** Daffy, Sylvester, Snurre Snup, Speedy Gonzales m. fl. i filmene: Speedy Gonzales i Mexico (Quacker Tracker), Heksen og haren (Witch's Tangled Hare), Daffy som tryllekunstner (Good Noose), Strudejagten (Shot and Bothered), Bunny i den sorte gryde (Rabbitron Crusoe), Daffy i ørkenen (Well Worn Daffy), Daffy og dasebæneren (Moby Duck), Sylvester og den fortrukne stork (Mouse divided). **Længde:** ca. 60 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 1.5.76 Tivoli.

TOSSEDE CAMPISTER, DE

Carry On Behind. England 1975. **Dist:** Fox/Rank. **P-selskab:** Peter Rodgers Prod. **P:** Peter Rodgers. **P-leder:** Roy Goddard. **Instr:** Gerald Thomas. **Instr-ass:** David Bracknell, Terry Pearce. **Manus:** Dave Freeman. **Foto:** Ernest Steward. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Alfred Roome. **Ark:** Lionel Cough. **Dekor:** Charles Bishop. **Musik:** Eric Rogers. **Tone:** Pat Foster, Danny Daniel, Ken Barker. **Medv:** Elke Sommer (Professor Anna Vooshka), Kenneth Williams (Professor Roland Crump), Bernard Bresslaw (Arthur Umore), Kenneth Connor (Major

Leep), Jack Douglas (Ernie Bragg), Joan Sims (Daphne Barnes), Windsor Davies (Fred Ramsden), Peter Butterworth (Barnes), Liz Fraser (Sylvia Ramsden), Patsy Rowlands (Linda Umore), Adrienne Posta (Norma Baxter), Ian Lavender (Joe Baxter), Carol Hawkins (Sandra), Sherrie Hewson (Carol), Patricia Franklin (Vera Bragg), Jenny Cox (Veronica), Brian Osborne (Bob), Larry Dann (Clive), George Layton (Læge). **Længde:** 90 min., 2450 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Obel. **Prem:** 3.5.76 Mercur. Komedie.

13 TRIN MOD DØDEN

The Spiral Staircase. England 1975. **Dist:** Columbia/Warner. **P-selskab:** Raven Film. **P:** Peter Shaw. **Ex-P:** Josef Shaftel. **As-P:** Tom Sachs. **Rollebesætter:** Rose Tobias Shaw. **Instr:** Peter Collinson. **Script:** Angela Allen. **Instr-ass:** Bert Batt, Clive Reed. **Manus:** Andrew Meredith (= Alan Scott, Chris Bryant). **Efter:** Mel Dinellis manuskript til filmen »The Spiral Staircase« (1946) af Robert Siodmak samt romanen »Some Must Watch« af Ethel Lina White. **Foto:** Ken Hodges. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Raymond Poulton. **Ark:** Disley Jones. **Kost:** Masada Wilmot. **Makeup:** Eric Allwright. **Frisurer:** Pat McDermot. **Musik:** David Lindup. **Dir:** Philip Martell. **Tone:** Derek Holding, Trevor Pyke, Jim Willis. **Medv:** Jacqueline Bisset (Helen Mallory), Christopher Plummer (Dr. Sherman), John Philip Law (Steven), Sam Wanamaker (Politimand Fields), Mildred Dunno (Mrs. Sherman), Gayle Hunnicutt (Blanche), Elaine Stritch (Sygeplejerske), John Ronane (Dr. Rawley), Sheila Brennan (Mrs. Oates), Ronald Radd (Oates), Heather Lowe (Blind pige), Christopher Malcolm (Betjent). **Længde:** 97 min., 2650 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Warner/Constantin. **Prem:** 14.5.76 Saga. Kriminalfilm.

TRIO INFERNAL

Le Trio Infernal. Italiensk titel: Trio Infernale. Tysk titel: Trio Infernal. Frankrig/Italien/Vesttyskland 1974. **Dist:** Fox. **P-selskab:** Lira Films, Belstar Prod. Fox Europa. Film 66 (Paris)/Oceania (Roma)/I.T.I. Filmproduktion (München). **P:** Raymond Danon, Jacques Dorfman. **As-P:** Jean-Marie Isy. **P-sup:** Ralph Baum, Alain Coiffier. **P-leder:** Ilya Claisse. **Instr:** Francis Girod. **Instr-ass:** Jean-Patrick Lebel, Riccardo Sesani. **Manus:** Francis Girod, Jacques Rouffio. **Efter:** Roman af Solange Fasquelle. **Kons:** Jean-Marie Isy, Jean-Patrick Lebel. **Foto:** Andreas Winding. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Claude Barrois. **Ark:** Jean-Jacques Caziot. **Kost:** Jacques Fontenoy. **Sp-E:** Pierre Roudie. **Musik:** Ennio Morricone. **Tone:** Bernard Bats. **Medv:** Romy Schneider (Philomène), Michel Piccoli (George Sarret), Mascha Gomska (Catherine), Andréa Ferréol (Noémie), Monica Fiorentina (Magali), Hubert De Schamps (Detreuil), Philippe Brizard (Chambon), Jean Rigaux (Vilette), Pierre Dac (Forsikringslæge), Monique Tarbes (Sygeplejerske), Francis Claude (Læge), Papinou (Luffeaux), Adolfo Gerni, Fanny Renan, Rolph Spath, Maurice Gilbert, Jean Harnois, Raymond Lemoigne. **Længde:** 106 min., 2875 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Obel. **Prem:** 28.6.76 Alexandra. Anm. Kos. 131.

TRUSSETYVENE I BANGKOK

Was treibt die Maus im Badenhäus? Vesttyskland. **P-selskab:** Lisa Film. **Instr:** Sigi Götz. **Manus:** Florian Burg. **Foto:** Franz X. Lederle. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Gerhard Heinz. **Medv:** Franz Muxeneder (Pastoren), Willy Harlander (Borgmester Sepp Ploderer), Jürgen Schilling (Toni), Gina Jansen (Emma), Nancy Lee Galloway (Olga), Werner Rögglin (Egi Kühl), Grit Castell (Fru Löffler), Gery Thiele (Florian), Ursula Stiegelmaier (Zenzi), Maria Ekörre (Vroni). **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Cinema. **Prem:** 31.5.76 Mercur. Sex-komedie.

UD PÅ FLISEN, PIGER

On the Game. England 1973. **Dist:** Eagle. **P-selskab:** Salon Productions. **P:** Stanley Long, Barry Jacobs. **P-leder:** Ken Turner. **Fortæller:** Brian Forbes. **Instr:** Stanley Long. **Instr-ass:** Alan Berry. **Manus:** Suzanne Mercer. **Foto:** Mike Boulbee. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Patrick Foster. **Koreo:** Nita Howard. **Musik:** De Wolfe. **Fortæller:** Charles Gray. **Tone:** Stan Phillips, David Stephenson, Tony Anson. **Medv:** Pamela Manson (Græsk bordelholder), Charles Hodgeson (Roman Aedile), Suzy Bowen (Ung prostitueret), Nicola Austine (Massalina), Allen Morton (Henrik III af Frankrig), Peter Duncan (Francis), Louise Pajo (Veronica Franca), Allan McClelland (Veronicas læge), Eva (Fængslet prostitueret), Francis Batson (Napoleon III), Fiona Victory (Giulia Barucci), David Brierley (Prince of Wales), Mandy Murfit (Cora Pearl). **Længde:** 87 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Kinorama. **Prem:** 14.6.76 Kosmorama, Hillerød. Blød porno.

ZORRO - MEXICO'S FRIHEDSHELT

Il figlio di Zorro. Eng. titel: Son of Zorro. Italien. **P-selskab:** Trion Film/International Art Film. **Instr:** Frank G. Carol. **Foto:** Eastmancolor. **Format:** Cinemascope. **Medv:** Robert Widemarc (Zorro), William Berger, George Wang, Fernando Sancho, Elisa Ramirez, Franco Fantasia. **Længde:** 87 min., 2385 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Alliance. **Prem:** 19.4.76 Kino, Slagelse. Spændingsfilm.

Premiererne

1.7. - 30.9.76/ved Claus Hesselberg

ALLE PRÆSIDENTENS MÆND

All The President's Men. USA 1976. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Wildwood Enterprises/Warner Bros. A Robert Redford-Alan J. Pakula film. **P:** Walter Coblenz. **As-P:** Michael Britton, Jon Boorstein. **P-samordnere:** Rebecca Britton, Erika Kopitz, Ronnie Kramer. **P-leder:** E. Darrell Hallenbeck. **Instr:** Alan J. Pakula. **Instr-ass:** Bill Green, Art Levinson, Charles Ziarko, Kim Kurumada. **Fortekster:** Dan Perri. **Manus:** William Goldman. **Efter:** Bog af Carl Bernstein & Bob Woodward. **Foto:** Gordon Willis. **Kamera:** Ralph Gerling, Ray de la Motte, Ron Vargas, Peter Salim. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Robert L. Wolfe. **Ass:** Tim O'Meara, Steve Potter. **P-tegn:** George Jenkins. **Dekor:** George Gaines. **Kost:** Bernie Pollack. **Sp-E:** Henry Millar. **Musik:** David Shire. **Musik-klip:** Nicholas C. Washington. **Tone:** Milton C. Burrow, Jim Webb, Les Fresholtz, Art Piantadosi, Dick Alexander. **Rollebesættelse:** Alan Shayne, Isabel Halliburton. **Medv:** Dustin Hoffman (Carl Bernstein), Robert Redford (Bob Woodward), Jack Warden (Harry Rosenfeld), Martin Balsam (Howard Simons), Hal Holbrook (Deep Throat), Jason Robards (Ben Bradlee), Jane Alexander (Bogholder), Meredith Baxter (Debbie Sloan), Ned Beatty (Dardis), Stephen Collins (Hugh Sloan), Penny Fuller (Sally Aiken), John McMartin (Redaktør), Robert Walden (Donald Segretti), Frank Wells (sig selv), F. Murray Abraham (Politimand), David Arkin (Bachinski), Henry Calvert (Barker), Dominic Chianese (Martinez), Bryan E. Clark (Sagfører), Nicholas Coster (Markham), Lindsay Ann Crouse (Kay Eddy), Valerie Curtin (Miss Milland), Gene Dynarski (Retssekretær), Nate Sforzes (Gonzales), Ron Hale (Sturgis), Richard Herd (McCord), Polly Holliday (Dardis' sekretær), James Karen (Hugh Sloan sagfører), Paul Lambert (Redaktør), Cara Duff-MacCormick (Tammy Ulrich), Frank Latimore (Dommer), Gene Lindsay (Baldwin), Anthony Mannino (Politimand), Allyn Ann McLerie (Carolyn Abbot), James Murtaugh (Bibliotekar), John O'Leary (1. sagfører), Jess Osuna (FBI-mand), Neva Patterson (Vred CRP-mand), George Pentecost (George), Penny Peyser (Sharon Lyons), Joshua Shelley (Al Lewis), Sloane Shelton (Bogholderens søster), Lelan Smith (Politimand), Jaye Stewart (Mandlig bibliotekar), Ralph Williams (Ray Steuben), George Wyner (2. sagfører), Leroy Aarons (Redaktør af finansfest), Donnelly Bennett, Amy Grossman, Cynthia Herbst, Mark Holzman, Barbara Litsky, Jeff McKay, Irwin Marcus, Greg Martin, Noreen Nielson, Peter Salim, Marvin Smith, Pam Trager (Reportere), Stanley Clay, Basil Hoffman, Jess Nadelman, Richard Venture, Wendell Wright (Redaktionssekretærer), Carol Coggins, Shawn Shea (Assistent), Laurence Covington (Oplæser), John Devlin (Redaktør), John Furlong (Redaktør af lokalstof), Sidney Ganis (Meddeler), Jamie Smith Jackson (Washington Post-bibliotekar), Doug Llewellyn (White House assistent), Ron Menchine (Starkey), Edward J. Moore (Sagfører), Christopher Murray (Fotograf), Florence Pepper (Receptionist), Barbara Perlman (CRP-receptionist), Louis Quinn (Sælger), Carol Trost (Ben Bradleys sekretær), Bill Willens (Hippie). **Længde:** 131 min. 3580 m. **Censur:** Red. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 26.8.76 Imperial. Optaget i Washington, begyndt 12.5.75. Anm. Kos. 131.

ASTERIX INDTA'R ROM

Les Douze Traveaux d'Asterix. Frankrig 1976. **Dist:** Gaumont. **P-selskab:** Les Studio Idefix/Dargaud Films/Les Production René Goscinny. **P:** Georges Dargaud. **P-leder:** Henri Gruel. **Instr:** René Goscinny, Albert Uderzo. **Manus:** René Goscinny, Albert Uderzo. **Animation:** Pierre Watrin. **Kons:** Pierre Tchernia. **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Gérard Calvi. **Dansk bearbejdelse:** Svend Methling (Instr), Just Betzer (Prod), Peter Bach (P-leder). **Danske stemmer:** Ove Sprogøe (Asterix), Dirch Passer (Obelix), Ulf Pilgaard (Fortæller/Mannekendix/2. minister), Jesper Klein (Pussenus/Miraculix/Judoka/Gammel mand), Preben Kaas (Iris/Mercur), Ann-Mari Max Hansen (Ypperstepræstinde/Kontorass. XXVI/Kontorass. B), Otto Brandenburg (1. minister/Portner/Spøgelse/Legionær/Billetter/Kraniet/Vulkanus), Torben Hundahl (Majestæt/Jupiter), Vera Gebuhr (Gedemine/Kontorass. II/Kontorass. A), Holger Munk (Cæsar), Peter Kitter (Centurion/Cirkusdr./Mars),

Lars Knutson (3. minister/Fangevogter/Aramix/Legionær), Birgitte Bruun (3. præstinde/Kontorass. XXXV/Fru Selinix), Tommy Kenter (Trubadurix/Merinos/Sprechstallmeister/Hærmatrix), Martin Miehe-Renard (Brutus/Embedsmand/Gladiator). **Længde:** 82 min. 2241 m. **Censur:** Red. **Udl:** Panorama. **Prem:** 10.9.76 Saga, Bio Trio, Bio Lyngby. Tegnefilm.

BAG KVINDEFÆNGSLETS MURE

Prigione di donne. Italien 1974. **Dist:** Alpherat. **P-selskab:** Thousand. **P:** Carlo Maietto. **Instr:** Brunello Rondi. **Manus:** Brunello Rondi, Carlo Maietto, José Sanchez. **Foto:** Luigi Santini. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Christine Garbo, Martine Brochard, Marilu Tolo, Erna Schurer, Katia Christine. **Længde:** 103 min. 2800 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Toofa. **Prem:** 5.7.76 Colosseum. Blød porno.

BARRY LYNDON

Bardy Lyndon. **Arb.titel:** The Luck of Barry Lyndon. England 1975. **Dist:** Columbia-Warner. **P-selskab:** Hawk Films/Peregrine. For Warner Bros. **P:** Stanley Kubrick. **Ex-P:** Jan Harlan. **As-P:** Bernard Williams. **P-ass:** Andros Epaminondas. **P-leder:** Douglas Twiddy, Terence Clegg, Rudolf Hertzog (Vestyskland). **Instr:** Stanley Kubrick. **Instr-ass:** Brian Cook, David Tomblin, Michael Stevenson. **Stunt-instr:** Roy Scammell. **Fægtscener:** Bob Anderson. **Manus:** Stanley Kubrick. **Efter:** Roman 'The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.' af William Makepeace Thackeray. **Kons:** John Mollo (Hist.), David Berglas (Spil). **Foto:** John Alcott. **2nd unit foto:** Paddy Carey. **Kamera:** Mike Molloy, Ronnie Taylor, Stanley Kubrick. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Tony Lawson. **P-tegn:** Ken Adam. **Ark:** Roy Walker, Jan Schlubach (Vestyskland). **Dekor:** Vernon Dixon. **Kost:** Ulla Britt Søderlund, Milena Canonero. **Makeup:** Ann Brodie, Alan Boyle, Barbara Daly, Jill Carpenter, Yvonne Coppard. **Frisurer:** Leonard of London. **Koreo:** Geraldine Stephenson. **Musik:** »Klaver Trio i E-mol, op. 100.«, »Tysk dans nr. 1« af Franz Schubert. **Solister:** Ralph Holmes (violin), Moray Welsh (cello), Anthony Goldstone (piano). **Musik:** »Cellokoncert i E-dur« af Antonio Vivaldi. **Solist:** Pierre Fournier. **Musik:** »Koncert for obo, violin og orkester« af Johann Sebastian Bach. »Hohenfriedberger-march af Frederik d. II Store.« »Sarabande« af George Friedrich Händel. »Idomeneo« (marchen fra 2. akt) af Wolfgang Amadeus Mozart. Fra »Barberen i Sevilla« af Giovanni Paisiello. »Women of Ireland« og »Tin Whistles« af Sean O'Riada. **Musik:** »Piper's Maggot Jig«, »The Sea Maiden«. **Solist:** The Chieftains. Marchmusik spillet af British Grenadiers & Lillibulero. **Musikalsk ledelse:** Leonard Rosenman. **Tone:** Rodney Holland, Robin Gregory, Bill Rowe. **Medv:** Ryan O'Neal (Redmond Barry = Barry Lyndon), Marisa Berenson (Lady Lyndon), Patrick Magee (Ridder Balibari), Hardy Krüger (Kaptajn Potzdorf), Steven Berkoff (Lord Ludlow), Gay Hamilton (Nora Brady, Barrys kusine), Marie Kean (Mrs. Barry), Diana Koerner (Lischen, tysk pige), Murray Melvin (Pastor Samuel Runt), Frank Middlemass (Sir Charles Lyndon), André Morell (Lord Wendower, Gustavus Adolphus), Arthur O'Sullivan (Kaptajn Feeney, landevejsrøver), Godfrey Quigley (Kaptajn Grogan), Leonard Rossiter (Kaptajn Quinn), Philip Stone (Graham), Leon Vitali (Lord Bullington), Dominic Savage (Unge Bullington), Patrick Dawson (Seamus), David Morley (Brian Lyndon), Liam Redmond (Noras far), Pat Roach (Toole, soldat), Anthony Sharp (Lord Hallam), John Bindon, Robert Booth, Billy Boyle, Jonathan Cecil, Peter Cellier, Geoffrey Chater, Anthony Dawes, Bernard Hepton, Anthony Herrick, Barry Jackson, Wolf Kahler, Patrick Laffan, Hans Meyer, Ferdie Mayne, Frederick Schiller, George Cewell, John Sharp, Roy Spencer, John Sullivan, Harry Towb. **Længde:** 187 min. **Censur:** Red. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 10.9.76 Grand. Filmen indspillet i England, Irland og Vestyskland. P-start: 17.9.73. Anm. Kos. 131.

BLIND MAKKER

Danmark 1976. **Dist:** Warner-Constantin. **P-selskab:** Crone Film. **P:** Erik Crone. **P-leder:** Jørgen Hensch. **Instr:** Hans Kristensen. **Script:** Annette Skjoldager. **Instr-ass:** Gert Fredholm. **Foto:** Dirk Brühl. **Ass:** Morten Bruus Pedersen. **Stills:** Rolf Konow. **Farve:** Eastmancolor. **Ark:** Peter Højmark. **Rekvis:** Nico.

Kost: Jette Termann. **Lys:** Leif »Barney« Fick, Kim Sejrs Larsen. **Tone:** Jan Juhler. **Medv:** Ole Ernst (Per), Lisbeth Dahl (Susanne), Claus Nissen (Holger), Jesper Klein (Kasper), Søren Steen (En fyr), Otto Brandenburg (En fyr), Hugo Herrestrup (Chauffør), Margrethe Koytu (Kontordame), Poul Thomsen, Lene Vasegaard (Revalideringsfolk), Holger Munk (Arbejdsformidler), Benny Hansen (Kollega), Frederik (Bestyrelsesmedlem), Jøen Bille (Kronprinsen), Ingo Wenstrup (Forskringsmand), Lars Høy (Kortspiller), Susanne Jagd, Lene Brændum (Veninder), Holger Vistisen (Kortspiller), Klaus Pagh (Advokat), Sonja Oppenhagen (Advokatfrue), Lillian Tillegreen (Personalechef), Beth Lendorff (Barpige), Poul Glargaard (Gangster), Aniqua (Gangsterpige), Beatrice Palner (Plejerske). **Længde:** 99 min. 2710 m. **Censur:** Red. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 27.8.76 Alexandra, Rialto II + 9 biografer i provinsen. Anm. Kos. 132.

BUSTER OG BILLIE

Buster and Billie. USA 1973. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Black Green Billie Productions. For Columbia. **P:** Ron Silverman. **Ex-P:** Ted Mann. **As-P:** Terry Morse, Jr. **P-samordner:** Ted Parvin. **Instr:** Daniel Petrie. **Instr-ass:** Lynn Guthrie. **Manus:** Ron Turbeville. **Efter:** Fortælling af Ron Turbeville, Ron Barton. **Foto:** Mario Tosi. **Farve:** CFI-color. **Klip:** Michael Kahn. **Ark:** Carol Wenger. **Dekor:** Philip Alaimo, Jim Goode, Mary Beth Hulihan, Rick Kolberg. **Sp-E:** Cliff Wenger. **Musik:** Al DeLory. **M-sop:** Jules Chaikin. **Sang:** »Billie's Theme« af Hoyt Axton. **Solist:** Hoyt Axton. **Sang:** »Long Lonesome Road« af Claude Casey, »Hillbilly Gal« af Claude Casey, Troy L. Martin. **Solist:** Claude Casey & The Sagedusters. **Sang:** »Anytime« af Herbert Happy Lawson. »Lightnin' Bar Blues« af Hoyt Axton. **Tone:** Lee Alexander, David Dockendorf, Marvin Kerner. **Medv:** Jan-Michael Vincent (Buster Lane), Joan Goodfellow (Billie), Pamela Sue Martin (Margie Hooks), Clifton James (Jake), Robert Englund (Whitey), Jessie Lee Fulton (Mrs. Lane), J. B. Joiner (Mr. Lane), Dell C. Payne (Warren), Mark Pendergast (Mole), David Paul Dean (Phil), David Little (Smitty), Vernon Beatty (Arland), Doris Pearce (Mrs. Hooks), Carl Reddick (Mr. Hooks), Dale Pearce (Sally), Lewell Akins (Fotograf), Mentoira Sills (Hat lady), Bruce Atkins (Sheriff), John Chappell (Undersheriff), Robert E. Hannah (Buschauffør), Quincy Q. Waters (Præst), Joyce Woodrum (Mrs. Truluck), Jim Shirah (Mr. Truluck). **Længde:** 99 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 17.9.76 Nørreport. Anm. Kos. 132.

DIGTERS BLOD, EN

Le sang d'un Poète. Frankrig 1931. **P:** Vicomte de Noailles. **Instr:** Jean Cocteau. **Teknik instr:** Michel J. Arnaud. **Rollebesættelse:** Plastikos. **Manus:** Jean Cocteau. **Kommentar:** Jean Cocteau. **Foto:** Georges Périnal, Louis Page, Preben Eberg. **Klip:** Jean Wiedmer, Jean Cocteau. **P-tegn:** Jean Cocteau. **Ark:** Jean Gabriel d'Eaubonne. **Kost:** Maison Berthelin. **Musik:** Georges Auric. **Dir:** Edouard Flament. **Ork:** L'Orchestre Flament. **Tone:** Henri Labrély. **Speaker:** Jean Cocteau. **Medv:** Elisabeth Lee Miller (Statuen), Enrico Rivero (Digteren), Jean Desbordes (Ludvig XV), Féral Benga (Den sorte engel), Pauline Carton (Barnepigen), Odette Talazac, Fernand Dichamps, Lucien Jager, Barbette (Tilskuere). **Længde:** 55 min. **Prem:** 6.8.76 TV.

DYRENES FANTASTISKE VERDEN

The Best of Walt Disney's True-Life Adventures. USA 1975. **Dist:** Buena Vista. **P-selskab:** Walt Disney Productions. **P:** Ben Sharpsteen, James Algar. **P-leder:** Erwin L. Verity. **Instr:** James Algar, Ben Sharpsteen. **Manus:** John Alger, Winston Hibler, Ted Sears, Jack Moffitt. **Kommentar:** James Algar, Winston Hibler, Ted Sears. **Speaker:** Winston Hibler. **Foto:** Alfred G. Milotte, Elma Milotte, N. Paul Kenworthy, Jr., Robert H. Crendall, Hugh A. Wilmar, James R. Simon, Herb Crisler, Lois Crisler, John H. Storer, Karl H. Maslowski, Stuart V. Jewell, Lloyd Bebe, Bert Harwell, William Garrick, Dick Borden, Cleveland P. Grant, Alfred M. Bailey, Murl Deusing, Olin Sewall Pettingill, Jr., Don Arlen, Ted Nichols, Warren Garst, Tom McHugh, Jack C. Couffer. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Norman Palmer, Lloyd R. Richardson, Anthony Gerard, Gregg McLaughlin, Gordon Brenner. **Musik:** Paul Smith, Oliver Wallace, Buddy Baker, F. Liszt (2. ungarske rapsodi), Verdi (kor fra »Il Travatore«). **Musikalsk bearbejdelse:** Joseph Dubin, Edward Plumb, Clifford Vaughan. **Tone:** C. O. Slyfield, Robert O. Cook, Harold J. Steck, Herb Taylor. **Klip fra følgende dyrefilm vises:** »Seal Island« (Sælernes ø, 1948), »Beaver Valley« (Bæverlandet, 1950), »Nature's Half Acre (Naturens lille kravlegård, 1951), »The Olympic Elk« (Hjortenes paradis, 1951), »Water Birds« (Søfuglenes hverdag, 1952), »Bear Country« (Bjørneland, 1953), »Prowlers of The Everglades« (Sumpens vagabonder, 1953), »The Living Desert« (Den levende ørken, 1953), »The Vanishing Prairie« (Den døende prærie, 1954), »The African Lion« (Afrikas løve, 1955), »Secrets of Life« (Livets hemmeligheder, 1956), »White Wilderness« (Den hvide ørken, 1958), »Jungle Cat« (Junglekatten, 1960). **Længde:** 90 min. 2440 m. **Censur:** Red. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 13.8.76 Metropol, Bio Trio, Ballerup, Rialto II, Scala (Ålborg), Biografen (Århus), Folketeatret (Odense). Dokumentarfilm.

DØDS RACE 2000

Death Race 2000. USA 1975. **P-selskab:** New World Pictures. **P:** Roger Corman. **As-P:** Jim Weatherill. **P-leader:** Peter Cornberg. **Instr:** Paul Bartel. **2nd unit instr:** Lewis Teague, Charles Griffith. **Instr-ass:** Dennis Jones. **Stunt-instr:** Ronald Ross. **Manus:** Robert Thomas, Charles Griffith. **Efter:** Fortælling af Ib Melchior, »The Race« (1956). **Foto:** Tak Fujimoto. **2nd unit foto:** Eric Saarinen, Henning Schellestrup. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Tina Hirsch, Michael Goldman, Lewis Teague. **P-tegn:** Robinson Royce, B. B. Neel. **Biler:** James Powers, Dean Jeffries. **Kost:** Jane Rum. **Sp-E:** Richard MacLean. **Sp-foto-E:** Jack Rabin. **Musik:** Paul Chihara. **Tone:** Lee Alexander. **Medv:** David Carradine (Frankenstein), Simone Griffith (Annie), Sylvester Stallone (Machine Gun Joe Viterbo), Mary Woronov (Calamity Jane), Roberta Collins (Matilda the Hun), Martin Kove (Nero the Hero), Louisa Moritz (Myra), The Real Don Steele (Junior Bruce), Joyce Jameson (Grace Pander), Carle Bensen (Mr. President), Paul Laurence (Agent), Harriet Medin (Thomasine Paine), Vince Trankina (Fury), Bill Morey (Deacon), Fred Grandy (Herman the German), William Shephard (Pete), Leslie McRay (Cleopatra), Wendy Bartel (Laurie), Jack Favorite (Henry), Sandy Ignon (FBI-mand), John Landis (Mekaniker), Darla McDonnell (Rhonda Bainbridge). **Længde:** 79 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Jesper Film. **Prem:** 2.7.76 Cinema 1-2-3. Anm. Kos. 131.

DØDSANSEL

View from the Loft. Vesttyskland/England (?) 1975. **P-selskab:** LAT Film/Idea/Concept. **P:** Rudolf Geider, Maurice Kowitz, Arden D. Casey. **Instr:** Bernard Fein. **Manus:** Steve Damon, M. T. Oberholtzer. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Jennie Linden (Linda Channing), Michael Medwin (Mark Stanton), Faith Brook, Herbert Fux, Ursula Ludwig, Slobodan Dimitrijevic. **Længde:** 85 min. 2330 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 20.9.76 Broadway. Optagelserne startet 25. november 1974 i Jugoslavien. Spændingsfilm.

ELSKED ELEGTRA

Szerelmek, Elektra. Ungarn 1974. **P-selskab:** Studio Hunnia/Mafilm. **P:** József Bajusz. **P-leader:** Ferenc Szohár, András Ozorai. **Instr:** Miklos Jancso. **Instr-ass:** Dezső Koza, István Albrecht, Annmaria Witzl. **Manus:** László Gyurkó, Gyula Hernádi. **Adapt:** Miklós Vasarhelyi. **Efter:** Skuespil af László Gyurkó. **Foto:** János Kende. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Zoltán Farkas. **P-tegn:** Tamás Banovits. **Ark:** Eva Martin. **Dekor:** Andrásné Kiss. **Kost:** Zsuzsa Vincze. **Koreo:** Károly Szigeti. **Musik:** Tamás Cseh, Béla Bartók. **Tekst:** Géza Bereményi, Gyula Hernádi. **M-lædelse:** Béla Várvinyecz. **Tone:** Janos Gergely, György Pinter. **Lys:** Marton Ledniczyk. **Medv:** Mari Töröcsik (Elektra), József Madaras (Aigisthos), György Cserhalmi (Orestes), Lajos Báldosovits (Stattholder), Gabi Jobba (Chrisothemise, Elektras søster), Mária Bajcsay, Tamás Cseh, Zsolt Körtvélyessy, Ivan Szendrő, Tamás Jordán, Velesky Frantisek, Aposztolizs Burulits, Dimitrisz Burulitsz, Anasztaszisz Florosz, Sándor Lovas, János Reimann, Takisz Tomosz, Balázs Galkó, László Pelsőczy, Iván Szendrő, József Bige, Balázs Tardy, György Delianisz, János Lovas, Csaba Oszkay, Tamás Szentjóby, Gyöngyi Vig. **Længde:** 80 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 3.9.76 Delta. Anm. Kos. 132.

ENGLEKLANG OG KLOKKESPIL

Angel No. 9. USA 1974. **Dist:** Monarc. **P:** Robert Findlay. **Instr:** Robert Findlay. **Manus:** Robert Findlay. **Foto:** Robert Findlay. **Farve:** Cineeffects color. **Klip:** Anna Riva. **Ark:** Tyrone Green. **Medv:** Darby Lloyd Rains (Stephanie), Jamie Gillis (Fotograf), Jennifer Jordan (Engel nr. 9), Mark Stevens (Chauffør), Alan Marlo, Eric Edwards, Elmen Steel, Judy Craven, Regina Lee, Sandy Fox. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 2.7.76 Cinema 1-2-3. Por.no.

EXHIBITION - SEX FOR ABENT TÆPPE

Exhibition. Frankrig 1975. **Dist:** S.N.D. **P-selskab:** Contrechamp. **P:** Jean-Francois Davy. **P-leader:** Rudy Jean Leroy. **Instr:** Jean-Francois Davy. **Manus:** Jean-Francois Davy. **Foto:** Roger Fellous. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Christel Micha. **Tone:** Roger Letellier, Paul Bertault. **Medv:** Claudine Beccarie, Ellen Coupey, Frédérique Barralle, Mandarine, Béatrice Harnois, Benoit Archenoul, Patrick Segalas, Michel Dauba, Didier. **Længde:** 110 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Jesper Film. **Prem:** 16.7.76 Nygade. Pomo-dokumentarisme.

FAMILY PLOT - DEN ENES DØD ...

Family Plot. USA 1976. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Universal. **P:** Alfred Hitchcock. **P-leader:** Ernest B. Wehmeyer. **Instr:** Alfred Hitchcock. **Instr-ass:** Howard G. Kazanjian, Wayne A. Farlow, Peggy Robertson. **Manus:** Ernest Lehman. **Manus-sup:** Lois Thurman. **Efter:** Roman »The Rainbird Pattern« af Victor Channing. **Foto:** Leonard J. South. **Sp-foto-E:** Albert Whitlock. **Farve:** Technicolor. **Klip:** J. Terry Williams. **P-tegn:** Henry Bumstead. **Dekor:** James W. Payne. **Kost:** Edith Head. **Makeup:** Jack Barron. **Musik:** John Williams. **Tone:** James Alexander, Robert L. Hoyt. **Medv:** Karen Black (Fran), Bruce Dern (George Lumley), Barbara Harris (Blanche Tyler), William Devane (Arthur Adamson, julever), Ed Lau-

ter (Joseph Maloney), Cathleen Nesbitt (Julia Rainbird), Katherine Helmond (Mrs. Maloney), Warren J. Kemmerling (Grandison), Edith Atwater (Mrs. Clay), William Prince (Bishop), Nicholas Colasanto (Constantine), Marge Redmond (Vera Hannagan), John Lehne (Andy Bush), Charles Tyner (Wheeler), Alexander Lockwood (Farson), Martin West (Sanger). **Længde:** 122 min. 3325 m. **Censur:** Grn. Fb.u. 12. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 16.8.76 Palladium, Scala (Alborg), Kinoteatret (Odense), Optagelserne startet 12.5.75 i Los Angeles. Anm. Kos. 131.

FARVEL, MIN ELSKEDE

Farewell, My Lovely. USA 1975. **P-selskab:** EK Corporation/ITC/20th Century Fox. **P:** George Pappas, Jerry Bruckheimer. **Ex-P:** Elliott Kastner, Jerry Bick. **P-leader:** Tim Zinnemann. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Instr:** Dick Richards. **Instr:** Tim Zinnemann, Henry Lange, Jr., David O. Sosna. **Manus:** David Zelag Goodman. **Efter:** Romanen »Farewell, My Lovely« (1940) af Raymond Chandler. **Foto:** John A. Alonzo. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Walter Thompson, Joel Cox. **P-tegn:** Angelo Graham. **Ark:** Dean Tavoularis. **Dekor:** Bob Nelson. **Kost:** Tony Scarano, Sandra Berke. **Makeup:** Frank Westmore. **Friseur:** Judy Alexander. **Musik:** David Shire. **Sang:** »I've Heard That Song Before« af Sammy Cahn, Jule Styne. **So-list:** Edra Gale. **Sang:** »Sunday« af Bennie Krueger, Chester Cohn, Ned Miller, Jule Styne. **Solister:** Sylvia Miles, Robert Mitchum. **Tone:** Tom Overton, Dick Portman, Bill Phillips. **Medv:** Robert Mitchum (Philip Marlowe), Charlotte Rampling (Mrs. Grayle/Velma), John Ireland (Detektiv Nulty), Sylvia Miles (Mrs. Florian), Anthony Zerbe (Laird Brunette), Harry Dean Stanton (Billy Rolfe), Jack O'Halloran (Moose Malloy), Joe Spinell (Nick), Sylvester Stallone (Jonnie), Kate Murtagh (Frances Amthor), John O'Leary (Lindsay Marriott), Walter McGinn (Tommy Ray), Burton Gilliam (Cowboy), Jim Thompson (Dommer Lew Lockridge Grayle), Jimmie Archer (Gegorie), Ted Gehring (Roy), Logan Ramsey (Kommissær), Margie Hall (En dame), Jack Bernardi (Louis Levine), Ben Ohta (Vært i billardsalon), Jerry Fujikawa (Hæler), Richard Kennedy, John O'Neill, Mark Allen (Detektiver), Andrew Harris (Mulatbarn), Napoleon Whiting (Hotelmand), John Eames (Butler), Rainbeaux Smith (Doris), Stu Gilliam, Roosevelt Pratt (Mænd), Dino Washington (Gorilla), Harry Caesar (Bartender), Bill Gentry (Gangster), Cory B. Shiozaki (Tjener), Noelle North (Pige), Wally Barnes (Far), Lola Mason (Mor), Joan Shawlee (Dams til fest), Edra Gale (Sangerinde), Karen Gaston (Luder). **Længde:** 95 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Regina. **Prem:** 8.9.76 Metropoli. Indspilningen startet 2.2.75 i Los Angeles. Anm. Kos. 131.

FREDLØSE - EVENTYRET OM ROBIN HOOD, DEN

Wolfshead: The Legend of Robin Hood. England 1969. **Dist:** MGM-EMI. **P-selskab:** London Weekend Productions. **P:** Bill Anderson. **P-leader:** Laurie Greenwood. **Instr:** Johnny Hough. **Instr-ass:** Ron Purdie. **Historisk kons:** Helen Wilkinson. **Stunt-instr:** Alf Joint. **Manus:** David Butler. **Foto:** David Holmes. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Bob Dearberg. **Musik:** Jack Sprague, Bernie Sharp. **Dir:** Don Innes. **Tone:** Sid Squires, John Beaton. **Medv:** David Warbeck (Robin Hood/Robert of Locksley), Kathleen Byron (Katherine of Locksley), Dan Meaden (John Little), Ciaran Madden (Lady Marian), Kenneth Gilbert (Broder Tuck), Joe Cook (Much), Derrick Gilbert (Wat), David Butler (Will Stukely), Patrick O'Dwyer (Tom), Peter Stephens (Abbed i St. Mary's), Christopher Robbie (Roger af Doncaster), Roy Boyd (Geoffrey af Doncaster), Pamela Roland (Adele), Inigo Jackson (Legros), Will Knightley (Abbedens sekretær), Roy Evans (Gyrth), Reg Lever (Old Wat), Kim Braden (Alice), Sheraton Blount (Abbie), Nicholas Jones (Squire), Sheelah Wilcocks (Sygeplejerske). **Længde:** 56 min. **Censur:** Rød. **Udl:** Atlantic. **Prem:** 10.1.76 Astra (Alborg). Spændingsfilm.

FRYGTENS HUS

A Reflection of Fear. **Arb.titel:** Autumn Child. USA 1973. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Columbia. **P:** Howard B. Jaffe. **Instr:** William A. Fraker. **Instr-ass:** John Chulay. **Manus:** Edward Hume, Lewis John Carlino. **Efter:** Romanen »Go to Thy Deathbed« af Stanton Forbes. **Foto:** Laszlo Kovacs. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Richard Brockway. **P-tegn:** Joel Schiller. **Dekor:** Philip Abramson. **Kost:** Patti Norris. **Musik:** Fred Myrow. **Tone:** Whitey Ford, Arthur Piantadosi, Milton Burrow. **Medv:** Robert Shaw (Michael), Sally Kellerman (Anne), Mary Ure (Katherine), Sandra Locke (Marguerite), Signe Hasso (Julia), Mitchell Ryan (Inspektør McKenna), Gordon Anderson (Aarons stemme), Victoria Risk (Peggy), Leonard John Crowfoot (Aaron), Michael St. Clair (Kevin), Liam Dunn (Ligysmand), Michelle Marvin (Sygeplejerske), Michel Montau (Madame Caraque). **Længde:** 89 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 2.8.76 ABCinema. Indspilningen begyndt 18.1.71. Anm. Kos. 132.

GANGSTERENS LÆRLING

Denmark 1976. **Dist:** Warner-Constantin. **P-selskab:** Lea Film. **P:** Anne Philipsen. **Instr:** Esben Høiland Carlsen. **Manus:** Lars Leergaard. **Foto:** Dan Holmberg. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Henrik Carlsen.

Musik: Aske Bentzon, Buki Yamas. **Tone:** Leif Jensen, Jan Juhler, Gert Madsen. **Medv:** Dick Kayso (Martin Simonsen), Nina Louise (Anja), Peter Steen (Vincent), Hans Chr. Egidius (Apoteker), Tove Maës (Læge), Sisse Reingård (Lotte), Finn Nielsen, Birger Jensen, Annika Høydahl, Jørn Faurschou, Judith Rothenberg, Helle Ryslinge, Per Schelde, Per Pallesen, Jytte Hach-Fausbøll, Lars Leergaard, Jørn Budolfson, Torben Hundahl. **Længde:** 2600 m. **Censur:** Hvid. Fb.u.16. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 30.7.76 Alexandra, Rialto II, Grand (Odense), Europa (Alborg), Biocenter, Royal (Århus), Kino (Roskilde). Anm. Kos. 131.

HESTER STREET

Hester Street. USA 1974. **Dist:** Midway. **P-selskab:** Midwest Film Productions. **P:** Raphael D. Silver. **Instr:** Joan Micklin Silver. **Manus:** Joan Micklin Silver. **Efter:** Romanen »Yekl, a Tale of the New York Ghetto« (1896) af Abraham Cahan. **Foto:** Kenneth van Sickle. **Klip:** Katherine Wenning. **P-tegn:** Stuart Wurtzel. **Ark:** Edward Myers. **Kost:** Robert Pusilo. **Musik:** William Bolcom. **Tone:** William Daley, Jack Fitzstephens, Richard Vorisek. **Medv:** Steven Keats (Jake), Carol Kane (Gitt), Dorrie Kananough (Mamie), Mel Howard (Bernstein), Doris Roberts (Mrs. Kavarsky), Stephen Strimpell (Joe Peltner), Lauren Frost (Fanny), Paul Freedman (Yossele), Zvee Scooler (Rabbi), Eda Reiss (Rabbi's kone), Leib Lensky (Peddler), Bob Lesser (Sagfører), Martin Garner (Boss), Sol Frieder (Scribe), Zane Lasky (Ung immigrat på café), Edward Crowley (Paskontrollør), Joel Wolfe. **Længde:** 90 min. 2460 m. **Censur:** Rød. **Udl:** H.T.M. **Prem:** 6.8.76 Grand. Anm. Kos. 131.

HOLD MASKEN, ZORRO

Ah si? E io lo dico a Zorro! Italien 1975. **P-selskab:** I.C.I./Estella. **P:** Otello Locchi. **Instr:** Franco lo Cascio. **Manus:** Angelo Finocchi. **Foto:** Franco Villa. **Farve:** Eastmancolor (?). **Medv:** George Hilton, Lionel Stander, Charo Lopez, Rod Liciari, Flora Carosello, Maurizio Arena. **Længde:** 94 min. 2550 m. **Censur:** Rød. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 2.8.76 Bil Bio. Indspilningen startet 13.1. Spændingsfilm.

HOLLYWOOD, HOLLYWOOD

That's Entertainment, Part 2. **Arb.titel:** That's Entertainment, too. USA 1976. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** MGM. **P:** Saul Chaplin, Daniel Melnick. **P-leader:** Maurice Vaccarino. **Instr:** Gene Kelly (nye sekvenser). **Instr-ass:** William R. Poole. **Fortekster:** Saul Bass. **Foto:** George Folsey. **Farve:** Metrocolor. **Format:** 70 mm. **Animation:** Hanna-Barbera Productions. **Optisk-sup:** Jim Liles. **Klip:** Bud Friedman, David Blewitt, David Bretherton, Peter C. Johnson. **P-tegn:** John De Cuir. **Musik:** Nelson Riddle. **M-sup:** Harry V. Lojewski. **Tekster:** Howard Dietz, Saul Chaplin. **Tone:** Bill Edmondson, Hal Watkins, Aaron Rochin. **Kommentar:** Leonard Gershe. **Medv:** Fred Astaire, Gene Kelly, Sammy Cahn. **Klip fra:** »The Band Wagon« (Let på tå, 1953). **Musik:** »That's Entertainment«, Fred Astaire, Nanette Fabray, Oscar Levant, Jack Buchanan, »Triplets«, Fred Astaire, Nanette Fabray, Jack Buchanan, »For Me And My Gal« (1942). **Musik:** »For Me And My Gal«, Judy Garland, Gene Kelly. **Musik:** »Lady Be Good« (1941). **Musik:** »Fascinatin' Rhythms«, Eleanor Powell. **Musik:** »Broadway Melody of 1936« (Broadway Melody of 1936, 1935). **Musik:** »I've got a Feeling You're Foolin'«, Robert Taylor, June Knight. **Musik:** »Two Faced Woman« (Tivillingerne, 1941). **Musik:** »La Chica Chaca«, Greta Garbo. **Musik:** »The Belle of New York« (Uartig, men sød, 1952). **Musik:** »I Wanna Be A Dancing Man«, Fred Astaire. **Musik:** »Lili« (Lili, 1953). **Musik:** »Hi-Lili, Hi-Lo«, Leslie Caron. **Musik:** »The Pirate« (Søvevren, 1948). **Musik:** »Be A Clown«, Judy Garland, Gene Kelly. **Musik:** »Kiss Me Kate« (Kiss Me Kate, 1953). **Musik:** »From This Moment On«, Ann Miller, Tommy Rall, Carol Haney, Bobby Van, Bob Fosse, Jeanne Coyne. **Musik:** »Silk Stockings« (Silkestrømper, 1957). **Musik:** »All Of You«, Fred Astaire, Cyd Charisse. **Musik:** »Lovely to Look At« (1952). **Musik:** »Smoke Gets In Your Eyes«, Kathryn Grayson, Marge Champion, Gower Champion. **Musik:** »Easter Parade« (Forår i luften, 1948). **Musik:** »Easter Parade«, Fred Astaire, Judy Garland. **Musik:** »Steppin' Out With My Baby«, Fred Astaire. **Musik:** »A Couple of Swells«, Fred Astaire, Judy Garland. **Musik:** »Going Hollywood« (Afsted til Hollywood, 1933). **Musik:** »Temptation«, Bing Crosby, Fifi D'Orsay. **Musik:** »Listen, Darling« (1938). **Musik:** »Zing Went the Strings of My Heart«, Judy Garland, Freddie Barthelme. **Musik:** »Cabin in the Sky« (Hyttet i himlen, 1943). **Musik:** »Taking a Chance on Love«, Ethel Waters, Eddie. **Musik:** »Rochester« Anderson. **Musik:** »Born to Dance« (1936). **Musik:** »Swingin' the Jinx Away«, Eleanor Powell. **Musik:** »New Moon« (1940). **Musik:** »Stouthearted Men«, Nelson Eddy. **Musik:** »Lover Come Back to Me«, Nelson Eddy, Jeanette MacDonald. **Musik:** »Two Girls and a Sailor«. **Musik:** »Inka Dinka Doo«, Jimmy Durante, Harry James & his Orchestra. **Musik:** »Girl Crazy« (1943). **Musik:** »I Got Rhythm«, Judy Garland, Mickey Rooney, Tommy Dorsey & his Orchestra. **Musik:** »Songwriters Revue« (1928). **Musik:** »Songwriters Revue of 1928«, Jack Benny m.fl. **Musik:** »The Broadway Melody« (1929). **Musik:** »Wedding of the Painted Doll«, kor & ork. **Musik:** »Lady Be Good« (1941). **Musik:** »Lady Be Good«, Ann Southern, Robert Young. **Musik:** »Broadway Serenade« (1939). **Musik:** »Broadway Serenade«, Lew Ayres, Al Shean. **Musik:** »For Every Lonely Heart«, Jeanette MacDonald. **Musik:** »Words

and Music» (I rampelys og stjerneskræ, 1948). **Musik:** »The Lady Is a Tramp», Lena Horne; »Manhattan», Mickey Rooney, Tom Drake, Marshall Thompson; »Three Little Words» (Tre små ord, 1950). **Musik:** »Three Little Words», Fred Astaire, Red Skelton. — »The Great Waltz» (Den store vals, 1938). **Musik:** »Tales from the Vienna Woods», Fernand Gravel, Miliza Korjus. — »Singin' in the Rain» (Syng i sol og regn, 1952). **Musik:** »Good Morning», Gene Kelly, Debbie Reynolds, Donald O'Connor; »Broadway Rhythm», Gene Kelly, Cyd Charisse. — »An American in Paris» (En amerikaner i Paris, 1951). **Musik:** »I Got Rhythm», Gene Kelly; »Our Love Is Here to Stay», Gene Kelly, Leslie Caron; »I'll Build a Stairway to Paradise», Georges Guetary. — »Meet Me in St. Louis» (1944). **Musik:** »Have Yourself a Merry Little Christmas», Judy Garland, Margaret O'Brien. — »Love Me or Leave Me» (Mit hjertes melodi, 1955). **Musik:** »Ten Cents a Dance», Doris Day, James Cagney. — »The Tender Trap» (Ungkarl i fælled, 1955). **Musik:** »The Tender Trap», Frank Sinatra. — »Till the Coulds Roll By» (Efter regn kommer sol, 1946). **Musik:** »Old Man River», Frank Sinatra; »The Last Time I Saw Paris», Dinah Shore. — »Anchors Aweigh» (Orlov i Hollywood, 1945). **Musik:** »I Fall in Love too Easily», Frank Sinatra; »I Begged Her», Frank Sinatra, Gene Kelly. — »It Happened in Brooklyn» (1947). **Musik:** »I Believe», Frank Sinatra, Jimmy Durante, Billy Roy. — »High Society» (High Society, 1956). **Musik:** »You're Sensational», Frank Sinatra, Grace Kelly; »Now You Has Jazz», Bing Crosby, Louis Armstrong. — »The Merry Widow» (1934). **Musik:** »Maxim's», Maurice Chevalier; »Girls, Girls, Girls», Maurice Chevalier; »The Merry Widow Waltz». — »The Merry Widow» (Den glade enke, 1952). **Musik:** »Can-Can», Gwen Verdon. — »Invitation to the Dance» (1957). **Musik:** »Sinbad», Gene Kelly. — »Small Town Girl» (Millionær i byen, 1953). **Musik:** »Take Me to Broadway», Bobby Van. — »Annie Get Your Gun» (Annie get your gun, 1950). **Musik:** »There's No Business Like Show Business», Betty Hutton, Howard Keel, Keenan Wynn, Louis Calhern. — »It's Always Fair Weather» (På gensyn gutter, 1955). **Musik:** »I Like Myself», Gene Kelly. — »Gigi» (Gigi, 1958). **Musik:** »I Remember It Well», Maurice Chevalier, Hermione Gingold. — »The Barkleys of Broadway» (Vi danser igen, 1949). **Musik:** »Bouncin' the Blues Away», Fred Astaire, Ginger Rogers. — »Easy to Love» (Fest i Florida, 1953). **Musik:** »Water Ski Ballet», Esther Williams m. fl. — samt fra følgende film: »Abbott and Costello in Hollywood»; »Adam's Rib» (Spencer Tracy, Katherine Hepburn); »A Day at the Races» (The Marx Bros.); »A Night at the Opera» (The Marx Bros.); »A Tale of Two Cities»; »Bombshell» (Jean Harlow); »Boom Town» (Spencer Tracy, Clark Gable); »Boys Town» (Spencer Tracy, Mickey Rooney); »China Seas» (Robert Benchley); »Dancing Lady»; »David Copperfield» (W. C. Fields, Freddie Barthelmew); »Dinner at Eight» (Jean Harlow, Marie Dressler); »Gone with the Wind» (Vivien Leigh, Clark Gable); »Goodbye, Mr. Chips» (Greer Garson, Robert Donat); »Grand Hotel» (Greta Garbo, John Barrymore); »Hollywood Party»; »Jumbo» (Jimmy Durante); »Lassie Come Home» (Roddy McDowell); »Laurel and Hardy's Laughing Twenties»; »Ninotchka» (Greta Garbo); »Pat and Mike» (Spencer Tracy, Katherine Hepburn); »The Philadelphia Story» (Katherine Hepburn, Cary Grant); »Private Lives»; »Saratoga» (Jean Harlow, Clark Gable); »Strange Cargo» (Clark Gable, Joan Crawford); »Tarzan the Ape-Man» (Johnny Weissmuller); »The Thin Man» (William Powell, Myrna Loy); »White Cargo»; »Without Love»; »Ziegfeld Girl»; »Hong Kong, Hub of the Orient»; »Stockholm, Pride of Sweden»; »Beautiful Baff and Lake Louise»; »Land of the Taj Mahal»; »Colorful Guatemala»; »Japan, in Cherry Blossom Time»; »Ireland, The Emerald Isle»; »Switzerland, the Beautiful»; »Picturesque Udaipur»; »Old New Orleans»; »A Day on Treasure Island»; »Madeira, Island of Romance»; »Copenhagen, City of Towers». **Længde:** 126 min. **Org.længde:** 133 min. **Censur:** Red. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 27.9.76 ABCinema. Optagelsen startet 9.7.76.

I LØVENS TEGN

Arb.titel: Den nøgne sandhed. Danmark 1976. **Dist:** Dansk-Svensk. **P-selskab:** Happy Film. **P-leder:** Vibeke Windelev. **Instr:** Werner Hedmann. **Script:** Birgit Pontoppidan. **Manus:** Werner Hedmann, Edmond Jensen, Anders Sandberg. **Foto:** Rolf Rønne. **Ass:** Uffe Thomsen, Fritz Schröder. **Stills:** Peter Pagh. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** May Soya. **Ark:** Palle Arrestrup. **Rekvis:** Bille. **Ass:** Arne Møller Hansen. **Kost:** Keld Rex Holm. **Makeup:** Karina Ase. **Friseur:** Leif Hagg. **Koreo:** Peter Loury. **Musik:** Ole Høyer. **Lys:** Svend Bregenberg. **Ass:** Ruml Hammerich. **Tone:** Mogens Gravers. **Medv:** Sitter Horne-Rasmussen (Rosa), Else Petersen (Sofy), Ole Seltøft (Toni Bram), Poul Bundgaard (Anton F. Møller), Lissi Varencke (Karin), Karl Stegger (Rasmussen), Arthur Jensen (Kriminalassistent Petersen), William Kissum (Grev Johan af Boholm), Ib Mossin (Grev Gert), Bent Warburg (Fotograf Pildorf), Bie Warburg (Emma Pildorf), Judy Gringer (Bardame), Toni Rodian (Buksekspedient), Gina Janssen (Yrsa), Anne Magle (Sofy som ung), Anne Marie Berglund (Rosa som ung), Magi Stocking (Gæst), Louise Frevert (Danserinde). **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 16.7.76 Saga, Drive-In. Porno.

I SANSERNES VOLD

Ai no corrida. **Fransk titel:** L'Empire des Sens. Japan/Frankrig 1976. **P-selskab:** Oshima Prod./Argos Films. **P:** Nagisa Oshima, Anatole Dauman. **Instr:** Nagisa Oshima. **Manus:** Nagisa Oshima. **Foto:** Hi-dé Ito, Kenichi Okamoto. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Keiichi Uraoka. **Dekor:** Jusuo Toda. **Kost:** Jusuo Toda. **Musik:** Minoru Miki. **Lys:** Kenichi Okamoto. **Tone:** Tetsuo Yasuda. **Medv:** Eiko Matsuda (Sada), Tatsuya Fuji (Kichiso). **Længde:** 112 min. 3100 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 15.9.76 Nygade, Anm. Kos. 132.

ILSE - HAREMMETS SLAVEPISKER

Ilse - Harem Keeper of the Oilshicks. Canada 1976. **P:** William Brody. **Instr:** Don Edmonds. **Manus:** Langton Stafford. **Foto:** Glenn Roland, Dean Cundey. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Idi Yanamar. **Ark:** Mike Riva. **Musik:** Al Ramirez. **Medv:** Dyanne Thorne (Ilse), Michael Thayer (Adam Scott), Wolfgang Roehm (Dr. Kaiser), Victor Alexander (Hakim et Sharif), Marilyn Joy (Velvet), Tanya Boyd (Satin), Sharon Kelly, Dea Martenson, Elke Von, Bobby Woods, Su Ling, C. D. Lafluer, Ivan Roars, Haji Cat. **Længde:** 93 min. 2450 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 3.9.76 Colosseum. Porno-vold.

JEG HEDDER STADIG NOBODY

Un Genio, Due Compari, Un Pollo. **Tysk titel:** Nobody ist der Grösste. Italien/Vesttyskland/Frankrig 1975. **Dist:** Titonus/Tobis. **P-selskab:** Rafran Cinematografica (Rom)/Rialto (Berlin)/AMLF (Paris). **P:** Sergio Leone. **P-leder:** Claudio Mancini. **I-leder:** Fulvio Morsella. **Instr:** Damiano Damiani. **Manus:** Ernesto Gastaldi, Damiano Damiani, Rainer Brandt. **Foto:** Giuseppe Ruzzolini. **Farve:** Technicolor. **Format:** Cinemascope. **Klip:** Nino Baragli. **P-tegn:** Francesco Bonzi, Carlos Simi. **Kost:** Franco Carretti. **Musik:** Ennio Morricone. **Medv:** Terence Hill [= Mario Girotto] (Joe Nobody), Robert Charlebois (Lokomotiv Bill), Miou-Miou (Lucy), Klaus Kinski (Doc Foster), Patrick McGooohan (Major Cabot), Raimund Harmstorf (Sergeant Milton), Jean Martin (Oberst Pembroke), Piero Vida (Jelly), Friedrich von Ledebur (Don Felipe), Gérard Boucaron, Rick Battaglia, Mario Valgoi, Miriam Mahler. **Længde:** 111 min. 3025 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Regina. **Prem:** 23.7.76 Palladium. Indspilningen startet 24.3. Spaghetti-western.

JONATHAN

Jonathan. Vesttyskland/Holland 1969. **P-selskab:** Iduana Film. **P-leder:** Ullrich Steffen. **I-leder:** Fred Zenker. **Instr:** Hans W. Geissendorfer. **Manus:** Hans W. Geissendorfer. **Foto:** Robby Müller. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Wolfgang Hedinger. **Kost:** Ute Wilhelm. **Musik:** Dr. Roland Kovac. **Tone:** Ludwig Probst. **Medv:** Jürgen Jung, Paul Albert Krumm, Hans-Dieter Jendreyko, Ilona Grubel, Hertha von Walter, Oscar von Schab, Eleonore Schminke, Ulrike Luderer, Arthur Brauss, Thomas Astan, Sophie Strelow, Henry Liposca, Winfried Klaus. **Længde:** 100 min. **Prem:** 9.7.76 TV.

KASSEN STEMMER

Danmark 1976. **Dist:** Nordisk. **P-selskab:** Nordisk Film. **P-leder:** Bo Christensen. **I-leder:** Magnus Magnusson. **Instr:** Ebbe Langberg. **Script:** Birthe Frost. **Instr-ass:** Kaspar Rostrup, Finn Bredahl. **Manus:** Sven Aagaard. **Adapt:** Erik Balling, Henning Bahs. **Foto:** Claus Loof. **Ass:** Jesper Find. **Stills:** Else Kjær-Hedegaard. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Ole Askman. **P-tegn:** Peter Højmark. **Rekvis:** Søren Krag Sørensen. **Kost:** Lotte Dandanell, Evelyn Olsen. **Makeup:** Ruth Mahler. **Lys:** Søren Sørensen, Poul Nielsen. **Tone:** Andreas Møller, John Nielsen. **Ass:** Stig Sparre-Ullrich, Michael Dela. **Medv:** Jess Ingerslev (Carsten), Lars Høj (Geggers), Joen Bille (Bent), Axel Strøbye (Karman), Bjørn Watt Boelsen (Quist), Edvin Tiemroth (Iversen), Buster Larsen (Wulff), Holger Juul Hansen (Bankbestyrer Hjort), Birgitte Bruun (Lise), Vivi Rau (Anna), Elin Reimer (Frk. Madsen), Bendt Rothe (Bankdirektør), Emil Hass Christensen (Politidirektør), Peter Steen (Politiasistent), Morten Grunwald (Redaktør), Carl Erik Christoffersen (Overbetjent), Ulla Jessen, Helle Virkner, Ellen Winther Lembourn, Asbjørn Andersen, Karl Stegger, Folmer Rubæk, Tove Wisborg, Anna Louise Lefevre. **Længde:** 100 min. 2740 m. **Censur:** Red. **Udl:** Nordisk. **Prem:** 5.8.76 Regina (Århus). Anm. Kos. 131.

KNALD I BAGHUSET

Das Apartment Haus. Vesttyskland 1976. **P-selskab:** AB Film. **P:** Alois Brummer. **Farve:** Eastmancolor. **Længde:** 78 min. 2150 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** ASA/Panorama. **Prem:** 13.8.76 Carlton. Porno.

KÆRLIGHEDSKARRUSELLEN

Honey Pie. USA. **Længde:** 75 min. 2000 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 30.7.76 Cinema 1-2-3. Porno.

LOVEN ER MIT VÅBEN

Walking Tall Part 2 - The Legend of Buford Pusser. **Arb.titel:** Buford. USA 1975. **Dist:** American International. **P-selskab:** BCP Productions/Fuqua Productions/Wometco Enterprises. **P:** Charles A. Pratt. **Instr:** Earl Bellamy. **Instr-ass:** David Buck Hall. **Stunt-instr:** Carey Loftin. **Manus:** Howard B. Kreit-

sek. **Foto:** Keith Smith. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Art Seid. **Dekor:** Phil Jeffries. **Musik:** Walter Scharf. **Tone:** John Wilkinson, Andy Gilmore, Glen Glenn. **Medv:** Bo Svenson (Buford Pusser), Luke Askew (Pinky Dobson), Noah Beery (Carl Pusser), John Chandler (Ray Henry), Robert Dequi (Obra Eaker), Bruce Glover (Grady Coker), Richard Jaeckel (Stud Pardee), Brooke Mills (Ruby Ann), Logan Ramsey (John Witter), Angel Tompkins (Marganne Stilson), Lurene Tuttle (Grandma Pusser), Leif Garrett, Dawn Lynn (Pussers børn), William Bryant (FBI-mand). **Længde:** 110 min. 3025 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Kinorama. **Prem:** 30.8.76 Scala (Århus). Selvtægts-film.

LUFTENS HELTE

Aces High. England/Frankrig 1976. **Dist:** EMI. **P-selskab:** EMI/An S. Benjamin Fisz-Jacques Roitfeld Prod. **P:** S. Benjamin Fisz. **Ex-P:** Irwin Margulies. **As-P:** Basil Keys. **P-leder:** Donald Toms. **Instr:** Jack Gold. **Instr-ass:** Derek Cracknell. **Luft-instr:** Derek Cracknell. **Stunt-instr:** (Piloter) Tony Bianchi, James Gilbert, Iain Weston, Neil Williams. **Manus:** Howard Barker. **Efter:** Skuespillet »Journey's Ende af P. C. Sherriff og materiale fra »Sagittarius Rising» af Cecil Lewis. **Foto:** Gerry Fisher. **Luft-foto:** Peter Allwork. **Kamera:** Bernard Ford. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ann V. Coates. **Ass:** Peter Watson. **P-tegn:** Sid Cain. **Ass:** Maurice Cain. **Kost:** Philippe Pickford. **Sp-E:** Derek Meddings. **Musik:** Richard Hartley. **M-kons:** Charles Chilton. **Kons:** Air Commodore Alan Wheeler, Group Captain Dennis David. **Tone:** Ivan Sharrock, Jonathan Bates, Bill Rowe. **Rollebesættelse:** Maude Spector. **Medv:** Malcolm McDowell (Major John Gresham), Christopher Plummer (Sinclair), Simon Ward (Crawford), Peter First (Stephen Croft), Sir John Gielgud (Headmaster), Trevor Howard (Lt. Col. Silkin), Richard Johnson (Col. Lyle), Ray Milland (Brigadier Whale), David Wood (Thompson), David Daker (Bennett), Barry Jackson (Joyce), Ron Pember (Eliot), Elliott Cooper (Wade), Tim Pigott-Smith (Stoppard), Christopher Blake (Roberts) Jane Anthony (Katherine), James Walsh (Gresham's Batman), Pascale Christoph (Crofts franske veninde), Jacques Maury (Ponelle), Gilles Béhat (Beckenauer), Evelyn Cordeau, Penny Irving, Judy Buxton, Tricia Newby (Franske piger), Jeanne Paton (Fransk sanger), John Serret (Fransk oberst). **Længde:** 114 min. 3130 m. **Censur:** Gren. Fb.u.12. **Udl:** Jesper Film. **Prem:** 17.8.76 Tre Falke, Scala (Århus). Optaget i Buckinghamshire, Wycombe Air Port, Booker. Krigsfilm.

LUS MELLEME TO NEGLE

The Sellout. England/Italien/Israel 1975. **Dist:** Columbia-Warner. **P-selskab:** Oceanglade/Hemdale Productions/Berkey-Pathé-Humphries Ltd. (London) /Amerfilm (Rom)/Israfilm. **P:** Josef Shafelt. **As-P:** Tom Sachs. **P-leder:** Zvi Spidehman. **Instr:** Peter Collinson. **Instr-ass:** Scott Wodehouse. **Stunt-instr:** Miguel Pedregosa, Rémy Julienne. **Manus:** Judson Kinberg, Murray Smith. **Efter:** Fortælling af Murray Smith. **Foto:** Arthur Ibbetson. **2nd unit foto:** Yechiel Neeman. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Raymond Poulton. **P-tegn:** Tony Pratt. **Musik:** Mike Green, Colin Fletcher. **Tone:** Derek Holding, Colin Miller, John Beaton, Trevor Pyke, Ron Barron. **Medv:** Richard Widmark (Sam Lucas), Oliver Reed (Gabriel Lee), Gayle Hunnicutt (Deborah Lucas), Sam Wanamaker (Harry Sackles, CIA), Vladek Sheybal (Hollænderen), Ori Levy (Major Benjamin), Assaf Dayan (Løjtnant Elan), Peter Frye (General Kasyan, KGB), Samuel Rodensky (Zafron), Fanny Lubitch (Zafrons kone), Miguel Pedregosa, Yossi Verjansky (Mænd i Mercedes), Thelma Ruby (Skolelærerinde), Heinz Bernard (Mand i laboratorium), Yossi Graber (Ligsynsmand), Yoel Sharr (Polititmand), Dino Gershoni (Ung mand på hotel), Henna Neeman (Arabisk mor), David Biderman (Ung mand). **Længde:** 102 min. 2785 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 5.7.76 Saga. Agentfilm.

MAND GÅR AMOK, EN

Fighting Mad. USA 1976. **Dist:** Twentieth Century-Fox. **P-selskab:** Santa Fe Productions. **For Fox:** P. Roger Corman. **Co-P:** Evelyn Pucell. **P-samordner:** Tikki Goldberg. **P-leder:** Paul Rapp. **Instr:** Jonathan Demme. **2nd unit instr:** Evelyn Pucell. **Instr-ass:** David Osterhout, Mike Castel. **Stunt-instr:** Allan Wyatt. **Stuntmen:** Allan Wyatt, Jr., Bill Burton. **Manus:** Jonathan Demme. **Foto:** Michael Watkins, Bill Birch. **Kons:** Doyle Hall. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Anthony Magro. **Musik:** Bruce Langhorne. **Sang:** »Frustrated Housewife» af Alan Cartee, George Soule. **Solist:** Ava Aldridge. **Sang:** »The Bleeding Heart Inn» af og med Zorro and The Blue Footballs. **Tone:** Ryder Sound Assoc. Lowell Ellis. **Medv:** Peter Fonda (Tom Hunter), Lynn Lowry (Lorene Maddox), John Doucette (Jeff Hunter), Philip Carey (Pierce Crabtree), Scott Glen (Charlie Hunter), Kathleen Miller (Carolee Hunter), Harry Northup (Sheriff Len Skerritt), Ted Markland (Hal Fraser), Gino Franco (Dylan Hunter), Noble Willingham (Senator Hingle), Peter Fain (Gillette), Allan Wyatt (Dommer O'Connor), Laura Wetherford, Gerry Wetherford (Fraser's børn). **Længde:** 90 min. **Censur:** Red. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 12.7.76 Palladium. Anm. Kos. 132.

MAND I HUSET, EN

Man About the House. England 1974. **Dist:** EMI. **P-selskab:** Hammer Productions. **P:** Roy Skeggs. **P-**

Ieder: Dennis Hall. **Instr:** John Robins. **Instr-ass:** Derek Whitehurst. **Manus:** Johnnie Mortimer, Brian Cooke. **Foto:** Jimmy Allen. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Archie Ludski. **Ark:** Don Picton. **Musik:** Christopher Gunning. **Musik-sup:** Philip Martell. **Sang:** Christopher Gunning, Annie Farrow. **Tone:** Roy Hyde, Claude Hitchcock, Tony Lumkin, Dennis Whitlock. **Medv:** Richard O'Sullivan (Robin Tripp), Paula Wilcox (Chrissy), Sally Thomsett (Jo), Yootha Joyce (Mrs. Roper), Brian Murphy (Mr. Roper), Doug Fisher (Larry Simmonds), Peter Cellier (Morris Pluthero), Jack Smethurst, Rudolph Walker, Spike Milligan (Dem selv), Melvyn Hayes (Nigel), Michael Ward (Mr. Gideon), Bill Grundy (Interviewer), Berrry Cornish (P.A.), Norman Mitchell (Dørvogter), Johnnie Briggs (Mølkemand), Bill Pertwee (Postbud), Michael Robbins (2. dørvogter), Bill Sawyer (Chauffør), Aubrey Morris (Forelæser), Arthur Lowe (Spiros), Andria Lawrence (Miss Bird). **Længde:** 91 min. 2470 m. **Censur:** Red. Udl: Borg Film. **Prem:** 2.8.76 Platan.

MAND SØGER HÆVN, EN

Le Vieux Fusil. **Tysk titel:** Das Alte Gewehr. Frankrig/Vesttyskland 1975. **Dist:** Artistes Associés. **P-selskab:** Mercure Productions, Les Productions Artistes Associés (Paris)/T.I.T. (München). **P:** Pierre Caro. **Ass:** Jacques Santi. **P-leder:** Alain Belmond, Alain Pancrazi. **Instr:** Robert Enrico. **Instr-ass:** Jacques Santi. **Manus:** Pascal Jardin, Robert Enrico, Claude Veillot. **Efter:** Fortælling af Pascal Jardin. **Foto:** Etienne Becker. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Eva Zora. **P-tegn:** Jean Saussac. **Rekvir:** Alain Pancrazi. **Kost:** Corinne Jorry. **Musik:** Francois de Roubaix. **Tone:** Bernard Aubouy. **Medv:** Philippe Noiret (Dr. Julien Dandieu), Romy Schneider (Clara Dandieu), Jean Bouise (Francois), Madeleine Ozeray (Julien mor), Joachim Hansen (SS officer), Robert Hoffman (Tysk løjtnant), Karl Michael Vogler (Dr. Müller, militærlæge), Jean-Paul Cissif (Soldat), Caroline Bonhomme (Florence Dandieu, 8 år), Catherine Delaporte (Florence Dandieu, 13 år). **Længde:** 102 min. 2785 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** United Artists. **Prem:** 2.8.76 Kinopalæet, Indspilningen startet 3.3.76 med optagelser i Paris, Biarritz, Montauban. **Anm. Kos.** 131.

MASTER GUNFIGHTER

The Master Gunfighter. USA 1975. **P-selskab:** Avondale Productions. **P:** Philip L. Parslow. **Ex-P:** Delores Taylor. **P-leder:** Bill Davidson. **Instr:** Frank Laughlin [= Tom Laughlin]. **Instr-ass:** Newt Arnold, Skip Cosper, Pat Kehoe, Bart Roe. **Stunt-instr:** Henry Wills. **Manus:** Harold Lapland. **Efter:** Manuskript af Kei Tasaka & Hideo Goshia til den japanske film »Goyokin« (1969). **Foto:** Jack A. Marta. **Foto:** Metrocolor. **Format:** Panavision. **Klip:** William Reynolds, Danford Greene. **P-tegn:** Alvin Brenner. **Dekor:** Ira Bates. **Kost:** Patricia Norris. **Sp-E:** Cliff Wenger. **Musik:** Lalo Schiffrin. **Tone:** Charles M. Wilborn, Richard Portman, Frank E. Warner, Danny Wallin. **Medv:** Tom Laughlin (Finley McCloud), Ron O'Neal (Paul), Lincoln Kilpatrick (Jacques St. Charles), Barbara Carrera (Eula), Geo Ann Sosa (Chorika), Victor Campos (Maltese), Hector Elias (Juan), Michael Lane (Frewen), Richard Angarola (Don Santiago), Alison Benkle, Patti Clifton, Maria Gonzales, Leanna Johnson (Dancehall-piger), Dave Cass (McDonald), Carol Estes (Bud), Henry Wills (Lorenzo), Anthony Charnota (Diaz), J. V. Alfasa (Barker/Købmand), Paul Berrones (Manolito), Albert Morin (Elder Chavez), Tony Epper (Stuart), Richard Keith (Kaptajn), Franco Corsaro (Diplomat), Francisco Ortega (Handlende), Robert Tufur (Præst), Burgess Meredith (Fortæller). **Længde:** 110 min. 3010 m. **Censur:** Red. Udl: Warner-Constantin. **Prem:** 16.8.76 Imperial. Spændingsfilm.

MIG OG REVOLUTIONEN

Bananas. **Arb.titel:** El Weirido. USA 1971. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Rollins-Joffe Productions Inc. **P:** Jack Grossberg. **Ex-P:** Charles H. Joffe. **As-P:** Ralph Rosenbloom. **P-leder:** Morton Gorowitz. **I-leder:** William Eustace. **Instr:** Woody Allen. **Instr-ass:** Fred T. Gallo. **Manus:** Woody Allen, Mickey Rose. **Foto:** Andrew M. Costikyan. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Ralph Rosenbloom, Ron Kalish. **Ass:** Susan Behr. **P-tegn:** Ed Wittstein, Merle Eckert. **Dekor:** Herbert F. Mulligan. **Kost:** Gene Coffin, Martin D. Gaipman. **Makeup:** Guy Del Russo. **Sp-E:** Don B. Courtney. **Musik:** Marvin Hamlisch. **Musik-sup:** Felix Giglio. **Musikalsk ledelse:** Ralph Burns. **Sange:** »Quiero la Noche« af Marvin Hamlisch. **Solist:** Yomo Toro Trioen. **Sang:** »Cause I Believe in Loving« af Marvin Hamlisch, Howard Lieblich. **Solist:** Jake Holmes. **Tone:** Nathan Boxer, James J. Sabat, Al Gramaglia. **Medv:** Woody Allen (Fielding Mellish), Louise Lasser (Nancy), Carlos Montalban (General Emilio Vargas), Natividad Abascal (Yolanda), Jacobo Morales (Esposito), Miguel Suarez (Luis), David Ortiz (Sanchez), Rene Enriques (Diaz), Jack Axelrod (Arroyo), Howard Cosell, Roger Grimsby, Don Dunphy (Dem selv), Charlotte Rae (Mrs. Mellish), Stanley Ackerman (Dr. Mellish), Dan Frazer (Præst), Martha Greenhouse (Dr. Feigen), Axel Anderson (Torteret mand), Tigre Perez (Perez), Baron De Beer (Engelsk ambassadør), Arthur Hughes (Dommer), John Bran-

den (Anklager), Ted Chapman (Politibetjent). **Længde:** 82 min. 2250 m. **Censur:** Red. Udl: United Artists. **Prem:** 30.8.76 Tivoli. **Anm. Kos.** 131.

MORDER ER LØS, EN

Deadly Strangers. England 1974. **Dist:** Fox-Rank. **P-selskab:** Silhouette. **P:** Peter Miller. **Ex-P:** Patrick Dromgoole. **As-P:** Mike Towers. **P-leder:** John Comfort. **Instr:** Sidney Hayers. **Instr-ass:** Barry Langley. **Stunt-instr:** Alan Stuart. **Manus:** Philip Levene. **Efter:** Egen fortælling. **Foto:** Graham Edgar. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Barry Peters. **Ark:** Ken Jones. **Musik:** Ron Goodwin. **Tone:** Alex Kirby, Mike Davey, Paul Carr. **Medv:** Hayley Mills (Belle Adams), Simon Ward (Stephen Slade), Sterling Hayden (Malcolm Roberts), Ken Hutchison (Jim Nicholls), Peter Jeffrey (Belles onkel), Hubert Tucker (Café-ejer), Nina Francis (Benzinmand), George Collis, Ralph Arliss (Motorcyklist), Juliet Aikroyd (Stephens veninde), Roger Nott (Politimand på motorcykel), Norman Tyrrel (Hotelreceptionist). **Længde:** 93 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 6.9.76 Nørreport. Kriminalfilm.

NAZI-BØDLEN

Operation Daybreak. USA/Tjekkoslovakiet 1975. **P-selskab:** American Allied Pictures/Ceskoslovensky Film/Barrandov Studios. **P:** Carter De Haven. **Ex-P:** Harold R. Schuster. **As-P:** Stanley O'Toole. **Ex-P-samordner:** Ernst Meer. **P-leder:** Rudolf Wolf. **Instr:** Lewis Gilbert. **2nd unit instr:** Ernest Day. **Instr-ass:** Tony Cech, Milos Kohout. **Manus:** Ronald Harwood. **Efter:** Romanen »Seven Men at Daybreak« af Alan Burgess. **Foto:** Henri Decaë. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Thelma Connell. **Ark:** William McCrow, Bob Kulic (Tjekkoslovakiet). **Sp-E:** Roy Whybrow. **Musik:** David Hentschel. **Tone:** David Hawkins, Cyril Swern, Doug Turner. **Medv:** Timothy Bottoms (Jan Kubis), Martin Shaw (Karel Curda), Joss Ackland (Janák), Nicola Pagett (Anna), Anthony Andrews (Josef Gabcik), Kika Markham (Tereza), Anton Diffring (Reinhardt Heydrich), Diana Coupland (Tante Marie), Carl Duering (Carl Frank), Ronald Radd (Tante Maries mand), Kim Fortune (Ata), Cyril Shaps (Fader Petrek), Pavla Matejovska (Jindriska), Ray Smith (Hájek), Timothy West (Vaclav), Ann Lonnberg (Sonja), Vernon Dobtcheff (Pjotr), Reinhardt Kolldehoff (Fleischer), George Sewell (Panwitz), William Lucas (Læge), Frank Gatliff (Kirurg), Dr. Josef Stoll (Sefrna), Ludvik Wolf (Klein), Nigel Stock (General), Philip Madoc, Jiri Krampol, Josef Abrahm, Jaroslav Drbohlav. **Længde:** 105 min. 2860 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 30.9.76 Kinopalæet. **Anm. Kos.** 132.

NEXT STOP, GREENWICH VILLAGE (HER LEVES LIVET)

Next Stop, Greenwich Village. USA 1976. **Dist:** Twentieth Century-Fox. **P-selskab:** Fox. **P:** Paul Mazursky, Tony Ray. **P-leder:** Terry Donnelly. **Instr:** Paul Mazursky. **Instr-ass:** Terry Donnelly, Jonathan Sanger. **Manus:** Paul Mazursky. **Foto:** Arthur J. Ornitz. **Kamera:** Lou Barlia. **Farve:** Eastmancolor (?). **Klip:** Richard Halsey. **P-tegn:** Phil Rosenberg. **Dekor:** Ed Stewart. **Kost:** Albert Wolsky (design), Max Salomon, Peggy Farrell (garderobe). **Musik:** Bill Conti. **Tone:** Dennis Maitland, Arthur Piantadosi. **Rollebesættelse:** Juliet Taylor, Sylvia Fay. **Medv:** Lenny Baker (Larry Lapinsky), Shelley Winters (Mrs. Lapinsky), Ellen Greene (Sarah), Lois Smith (Anita), Christopher Walken (Robert), Dori Brenner (Connie), Antonio Fargas (Bernstein), Lou Jacobi (Herb), Mike Kellin (Mr. Lapinsky), Michael Egan (Herbert), Rachel Novikov (Mrs. Tupperman, nabo), John C. Becher (Producent Sid Weinberg), Jeff Goldblum (Clyde, skuespiller), Joe Spinell (Politibetjent), Denise Galik (Ellen), Rochelle Oliver (Abortlæge), Helen Hanft (Herbs kone), John Ford Noonan (Barney), Carole Monferdini (Sydstatspige), Gui Andrisano (Marco), Joe Madden (Jake, digter), Rutanya Alda (Selskabsgæst), Sol Frieder, Rubin Levine. **Længde:** 109 min. 3055 m. **Censur:** Red. Udl: Columbia-Fox. **Prem:** 19.9.76 ABCinema. Indspilningen begyndt maj 1975. **Anm. Kos.** 131.

NÅR SYGEPLEJERSKER ELSKER

Teenage Nurses. USA. **P-selskab:** Oscar Tribe. **Constantine Zuba. Instr:** Oscar Tribe. **Constantine Zuba. Farve:** Eastmancolor (?). **Klip:** Oscar Tribe. **Medv:** George Hawks (Dr. Canute), Veronica Melon (Oversygeplejerske), Janet Chambers, Fred Perna, Dorian Patch, Nancy Wang, Sandy Morelli, Hya Landau. **Længde:** 73 min. 2000 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 20.7.76 Carlton. Porno.

PERFEKTIONISTEN

Spalovac Mrtol. Tjekkoslovakiet 1968. **P-selskab:** Barrandov Filmstudio. **Instr:** Juraj Herz. **Manus:** Ladislav Fuchs, Juraj Herz. **Efter:** Roman af Ladislav Fuchs. **Foto:** Stanislav Milota. **Klip:** Jaromir Janacek. **Ark:** Zbynek Hloch. **Musik:** Zdenek Liska. **Tone:** Frantisek Cerny. **Medv:** Rudolf Hrusinsky (Hr. Kopfrkingl), Vlasta Chramostová (Konen), Jana Stehnová, Milos Vognic (Deres børn), Ilja Prachar (Walter Reine), Zora Bozinová (Fru Reine), Jiri Lir (Strauss). **Længde:** 100 min. 2729 m. **Censur:** Fb.u. 16. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 25.8.76 Delta. **Anm. Kos.** 132.

PIGER, PIGER, PIGER

Round Robin. USA. **Farve:** Eastmancolor (?). **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 15.9.76 Carlton. Porno.

RYD SENGEN FOR TOM JONES

The Bawdy Adventures of Tom Jones. England 1975. **Dist:** C.I.C. **P-selskab:** Chobridge Productions/Universal. **P:** Robert Sadoff. **As-P:** Norman Foster. **P-leder:** Frank Sherwin Green. **Instr:** Cliff Owen. **Instr-ass:** Anthony Wayne. **Manus:** Jeremy Lloyd. **Efter:** Teatermusical'en »Tom Jones« af Paul MacPherson (tekst) og Paul Holden (musik) frit efter romanen »Tom Jones« af Henry Fielding (1749). **Foto:** Douglas Slocumbe. **Farve:** Fujicolor, Technicolor-kopi. **Klip:** Bill Blunden. **Ark:** Jack Shampman. **Dekor:** Ken Bridgeman. **Kost:** Beatrice Dawson. **Koreo:** Christopher Gunning. **Musik:** Ron Grainer. **Dir:** Philip Martell. **Sange skrevet af** David Matthews, Michael Guilgud, Christopher og Annie Gunning. **Tone:** Peter Keen, Claude Hitchcock, Gordon K. McCallum. **Medv:** Nicky Henson (Tom Jones), Trevor Howard (Squire Western), Terry-Thomas (Mr. Square), Arthur Lowe (Mr. Thwackum), Georgia Brown (Jenny Jones/Mrs. Waters), Joan Collins (Black Bess), William Mervyn (Squire Alworthy), Murray Melvin (Blifil), Madeline Smith (Sophia), Geraldine McEwan (Lady Bellaston), Jeremy Lloyd (Lord Fellamar), Janie Greenspun (Daisy), Michael Bates (Galling), Hilda Fenemore (Mrs. Belcher), Patricia MacPherson (Molly Seagram), Isabel Dean (Bridget), James Hayter (Briggs), Frank Thornton (Whitlow), Gladys Henson (Mrs. Wilkins), Joan Cooper (Nellie), Maxine Casson (Prudence), Judy Buxton (Lizzie), Arthur Howard (Præst). **Længde:** 93 min. 2540 m. **Censur:** Red. Udl: C.I.C. **Prem:** 9.7.76 Rialto I. Indspilningen begyndt 17.3.75. Lyst-spil.

RØDE SYRENER

Kalina Krasnaja. USSR 1974. **P-selskab:** Mosfilm. **Instr:** Vasilij Shukshin. **Manus:** Vasilij Shukshin. **Foto:** A. Zabolotsky. **Farve:** Sovcolor. **Ark:** I. Novodereshkin. **Musik:** P. Chekalov. **Medv:** Vasilij Shukshin (Igor Prokoviev), Lidia Fedoseeva (Liouba), Z. Hanna Prokhorenko, Alexey Vanin (Plotr), I. Ryzhov, M. Skvostsova. **Længde:** 95 min. **Prem:** 3.8.76 TV.

SEX MED ET SMIL

Quarante gradi sotto del lenzuolo. Italien. 1975. **P-selskab:** Medusa/Dania. **P:** Luciano Martino. **P-leder:** Maurizio Pastrovich. **I-leder:** Vittorio Galiano. **Instr:** Sergio Martino. **Manus:** Tonino Guerra, Giorgio Salvioni. **Foto:** Gianfranco Ferrando. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Eugenio Alabisio. **P-tegn:** Elena Ricci Poccetto. **Kost:** Luca Sabatelli. **Musik:** Guido & Maurizio de Angelis. **Medv:** Barbara Bouchet (Barbara), Marty Feldman (Alex), Edwige Fenech (Cavallone), Dayle Maddon (Marina), Tomas Milian (Morelli), Aldo Maccione (Adriano), Enrico Montesano (Salvatore), Sydne Rome (Marcella). Filmen består af 5 episoder: »Drømmepigen«, »Grib fast om nælden«, »Livvagten«, »For pengenes skyld« og »Hundredage«. **Længde:** 108 min. 2965 m. **Censur:** Gran. Fb.u.12. **Udl:** Scala. **Prem:** 24.9.76 Mercur. Indspilningen startet 25. aug. 1975. Det var meningen at Ursula Andress skulle have haft en rolle, men hun sprang fra efter at optagelserne var begyndt. Blød porno.

SEXPLOSIONEN FRA VENUS

England 1975. **Dist:** Butcher's. **P-selskab:** Meadow Film Productions. **P:** Morton Lewis. **P-leder:** Gerry Levy. **Instr:** Derek Ford. **Instr-ass:** Richard Gill. **Manus:** Derek Ford. **Foto:** Roy Pointer. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Howard Lanning. **Ark:** Edmond Konkell. **Musik:** John Shakespeare. **Sang:** »Girl From Starship Venus« af John Shakespeare, Derek Varne. **Solist:** Don Lang. **Medv:** Monika Ringwald (Pigen), Andrew Grant (Alan), Mark Jones (Lecher), Tanya Feron (Stripper), Albin Pahernik (Mand på WC), Tony Kenyson (Mand i biograf), Maria Ski (Usherette), Michael Cronin (Læge), Dave Carter (Inspektør), Catriona Nurse (WPC), Elaine Baillie (Attendant), Prudence Drage (Doris), Ros Strang (Pige i sauna), Alan Selwyn (Boghandler). **Længde:** 75 min. 2000 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 3.9.76 Carlton. Filmen blev i marts 1976 udsendt i England med ny titel: Diary Of A Space Virgin. Porno.

SKOLEPIGESEX I TIMEVIS

Schulmädchen-report 10. Teil. Vesttyskland. **P-selskab:** Rapid. **P:** Wolf C. Hartwig. **Instr:** Walter Boas. **Efter:** Bog af Günther Hünold. **Farve:** Eastmancolor. **Længde:** 2360 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Obel. **Prem:** 11.8.76 Mercur. Yderligere credits har ikke kunnet fremskaffes. Porno.

SKUESPILLERNES REJSE

O Thaisos. Grækenland 1975. **Dist:** Thanos Films. **P-selskab:** Georges Papalios Prod. **P:** Georges Samiotis. **Ex-P:** Georges Papalios. **As-P:** Stephanos Vlachos, Christos Paliannopoulos. **P-leder:**

Levteris Charonitis. **Instr:** Théodor Angelopoulos. **Instr-ass:** Takis Katselis, Yannis Smaragdis, Georges Basinas. **Manus:** Théodor Angelopoulos. **Foto:** Georges Arvanitis. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Takis Daplopoulos, Georges Triantafylou. **Ark:** Mike Karapiperis. **Kost:** Georges Patsas. **Sp-E:** Yannis Samiotis. **Musik:** Loukianos Kilaidonis. **Tone:** Thanos Arvanitis. **Medv:** Eva Kotamanidou (Elektra), Aliko Georgoulis (Elektras mor), Statos Pachis (Elektras far), Maris Vassiliou (Chrissothemis), Petros Zarkadis (Orestes), Kiriakos Katrikandis (Piliades), Yannis Firlas (Accordionist), Nina Papazaphiropoulou (Gammel dame), Alekos Boubis (Gammel mand), Kosta Stiliaris (Militsleder), Greg Evaghelathos (Digter), B. Kazan (Stikker). **Længde:** 230 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 6.9.76 Dagmar.

SKY RIDERS

Sky Riders. USA/Grækenland 1976. **Dist:** Fox. **P-selskab:** Sandy Howard Productions. For Fox. **P:** Terry Morse Jr. **Ex-P:** Sandy Howard. **As-P:** Bill McGraw, Hall T. Sprague. **P-leder:** Robert Watts, Aspa Lambrou. **P-sup:** Bernard Williams. **Instr:** Douglas Hickox. **Instr-ass:** Ted Sturgis, Brian Cook, Chris Kenny. **Luftscener:** Peter Bennett. **Stunt-instr:** Peter Brayham. **Stuntmen:** Chris Willis, Bob Willis. **Manus:** Jack DeWitt, Stanley Mann, Garry Michael White. **Efter:** fortælling af Hall T. Sprague, Bill McGraw. **Foto:** Ousmani Rawi. **Luft-foto:** Greg MacGillivray, Jim Freeman. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Todd-AO 35. **Klip:** Christopher Holmes, Malcolm Cooke. **Ark:** Terry Ackland-Snow. **Dekor:** Ian Whittaker. **Kost:** Emma Porteous. **Sp-E:** John Stears. **Musik:** Lalo Schiffrin. **Tone:** Thanassis Arvanitis. **Medv:** James Coburn (Jim McCabe), Susannah York (Ellen Bracken), Robert Culp (Jonas Bracken), Charles Aznavour (Politichef Nikolidis), Werner Pochath (Terroristleder), Zou Zou (Kvindelig terrorist), Kenneth Griffith (Wasserman), Harry Andrews (Auerbach), John Beck (Ben), Ernie Orsatti (Joe), Steven Keats (Rudy), Henry Brown (Martin), Cherie Latimer (Cora), Barbara Trentham (Della), Simon Harrison (Jimmy Bracken), Stephany Matthews (Sue Bracken), Anthony Antypas (Dimitri), Telis Zottos (Orkin), Nikos Tsihris (Vagt), Shunt-hang-gliders: Chris Price, Dix Roper, Dean Tanji, Kurt Keifer, Susie Willis, Carol Price. **Længde:** 91 min. **Censur:** Fb.u.16. **Hvid:** C.I.C. **Prem:** 24.9.76 Nørreport. Indspilningen startet 9. juni 1975 i Grækenland. Spændingsfilm.

SORTE BOG, DEN

Reign of Terror. **Alt.titel:** The Black Book. USA 1949. **Dist:** Eagle-Lion Films. **P-selskab:** Walter Wanger Productions, For Pathe Industries. **P:** William Cameron Menzies. **Ex-P:** Walter Wanger. **As-P:** Edward Lasker. **P-leder:** James T. Vaughn. **Instr:** Anthony Mann. **Instr-ass:** Ridgeway Callow. **Manus:** Philip Yordan, Aenas MacKenzie. **Dialog:** Burke Symon. **Scripter:** Arnold Lavien. **Foto:** John Alton. **Kamera:** Les Shorr. **Klip:** Fred Allen. **Ark:** Edward L. Ilou. **Sp-ark-E:** Jack R. Rabin. **Dekor:** Armor Marlowe, Al Orenbach. **Rekvis:** Lee Canson. **Kost:** Jay Morley. **Makeup:** Ern Westmore, Jack Pierce. **Frisurer:** Joan St. Oegger, Gwen van Upp. **Sp-E:** Roy W. Seawright. **Musik:** Sol Kaplan. **Dir:** Irving Friedman. **Musikalsk ledelse:** Charles Previn. **Musikalsk bearbejdelse:** George Parrish. **Tone:** John Carter, Truman Joiner, W. R. Wooten. **Medv:** Robert Cummings (Charles d'Aubigny), Arlene Dahl (Madelon), Richard Basehart (Robespierre), Richard Hart (Francois Barras), Arnold Moss (Fouché), Jess Barker (Saint Just), Norman Lloyd (Tallien), Wade Crosby (Danton), William Chalee (Bourdon), Georgette Windsor (Cecile), Charles McGraw (Sergeant), Ellen Lowe (Farmerens kone), John Doucette (Farmer), Frank Conlan (Ledvogter-soldat), Beulah Bondi (Bedste), Wilton Graff (Marquis de Lafayette), Charles Gordon (Duval), Russ Tamblyn (Lille dreng). **Længde:** 88 min. **Prem:** 14.8.76 TV. Anm. Kos. 131.

SPØGELSESTOGET

Danmark 1976. **Dist:** Dansk-Svensk. **P-selskab:** Saga. **P-leder:** Erik og Gerd Overbye. **I-leder:** Erik Nissen. **Instr:** Bent Christensen. **Script:** Birthe Frost. **Instr-ass:** Svend Wickman. **Manus:** Leif Panduro, Bent Christensen. **Efter:** skuespil af Arnold Ridley (oversat af Poul Sarauw). **Ass:** Uffe Thomsen, Niels Bokenheuser, Jens Peter Hammerich, Georg Westermann, Poul Erik Frandsen. **Foto:** Henning Kristiansen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Anker. **Ark:** Svend Wickman. **Rekvis:** Søren Sørensen, Søren Skjær. **Kost:** Ulia-Britt Søderlund, Marcella Kjeltoft. **Makeup:** Else Hennings. **Musik:** Søren Christensen. **Lys:** Svend Bregenberg. **Tone:** Jens Grenborg. **Medv:** Dirch Passer (Theodor T. Thønder), Kirsten Walther (Juliane de Preiss), Axel Strøbye (Heinz-Otto von Münsterland), Preben Kaas (Richard Winther), Clara Østø (Erna Busen), Bjørn Puggård-Müller (Gerhard Falck), Otto Brandenburg (Hr. K.), Ole Monty (Stationsmand), Bent Christensen (Togfunktionær), Leif Panduro. **Længde:** 88 min., 2400 m. **Censur:** Red. **Udl:** Dansk-Svensk. **Prem:** 13.8.76 Saga, Anm. Kos. 131.

STÆVNEMØDE MED DØDEN

The Swiss Conspiracy. USA/Vesttyskland 1975. **P-selskab:** Durham Productions (New York)/Bavaria (München). **P:** Red Silverstein, Helmut Jedele. **Ex-P:** Raymond R. Homer, Lutz Hengst. **P-sup:** Dixie Sensburg. **P-leder:** Stefan Zürcher. **Instr:** Jack Arnold. **Instr-ass:** Peter Fratzscher, Rolf M. Degener. **Stunt-instr:** Fred Unger. **Manus:** Norman Kleinman, Philip Saltzman, Michael Stanley. **Efter:** fortælling af Norman Kleinman, Howard Sorrell. **Foto:** W. P. Hassenstein. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Murray Jordan. **P-tegn:** Rolf Zehetbauer. **Ark:** Werner Achmann. **Kost:** Ursula Sensburg. **Musik:** Klaus Dolderinger. **Tone:** Jim Willis, Jerry Stanford, Milau Bor. **Medv:** David Janssen (David Christopher), Senta Berger (Denise Abbott), John Ireland (Dwight McGowan), John Saxon (Robert Hayes), Ray Milland (Johann Hurlti), Anton Diffring (Franz Benninger), Elke Sommer (Rita Jensen), Arthur Brauss (Joe Korsak), Curt Lowens (André Kosta), David Hess (Tony Sando), Inigo Gallo (Hans Frey, politimand), Sheila Ruskin (Corinne, Christoffers sekretær), Hansjörg Bahl (Schwand, politimand), Irmgard Först (Florelle, Hurltis sekretær), Erich Ude (Bankmand), Fred Under (Georg Rascher). **Længde:** 89 min., 2440 m. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 26.7.76 Mercur. Kriminalfilm.

TAXI DRIVER

Taxi Driver. USA 1976. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Italo-Judeo. A Bill-Phillips Production. Taxi Driver Productions. **P:** Michael Phillips, Julia Phillips. **As-P:** Philip M. Goldfarb. **P-samordner:** Noni Rock. **Instr:** Martin Scorsese. **Instr-ass:** Peter R. Scoppa, Ralph Singleton, William Eustace. **Manus:** Paul Schrader. **Kons:** Sandra Weintraub (creative), David Nichols (visual). **Foto:** Michael Chapman. **2nd unit foto:** Michael Zingale. **Sp-foto-E:** Steve Shapiro. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Tom Rolf, Melvin Shapiro. **Klip-sup:** Marcia Lucas. **P-tegn:** Charles Rosen. **Ark:** Cosmo Sorice. **Dekor:** Herbert Mulligan. **Kost:** Ruth Morley. **Makeup:** Dick Smith. **Sp-E:** Tony Parmelee. **Musik:** Bernhard Herrmann. **Sange:** »Late For The Sky« af Jackson Browne. »Hold Me Close« af B. Herrmann, Keith Adis. **Solist:** George Oobie McKern. **Tone:** Les Lazarowitz, Roger Pietschman, Tex Rudloff, Dick Alexander, Vern Moore, Frank E. Warner, Sam Gemette, Jim Fritch, David Houton, Gordon Davidson. **Medv:** Robert De Niro (Travis Bickle), Cybill Shepherd (Betsy), Jodie Foster (Iris), Peter Boyle (Wizard), Leonard Harris (Charles Palantine), Harvey Keitel (Sport), Martin Scorsese (Mand i taxa), Steven Prince, (Andy, våbenhandler), Diahnne Abbot (Concession girl), Frank Adu (Vred farvet), Vic Argo (Melio), Gino Ardito (Politimand), Garth Avery (Iris' ven), Albert Brooks (Tom), Harry Cohn (Taxamand i Bellmore), Copper Cunningham (Luder i taxa), Brenda Dickson (Soap, opera-dame), Harry Fischer (Bud), Nat Grant (Stick-up mand), Richard Higgs (Høj sekret service mand), Beau Kayser (Soap opera-mand), Vic Magnotta (Secret service fotograf), Robert Maroff (Mafioso), Norman Matlock (Charlie T.), Bill Minkin (Toms assistent), Murray Moston (Iris' tidtager), Harry Northup (Doughboy), Gene Palma (Trommeslager), Carey Poe, Robert Utt (Kampagnefolk), Peter Savage (The John), Robert Shields (Palantine-hjælper), Ralph Singleton (TV-interviewer), Joe Spinell (Personale-mand), Maria Turner (Vred luder på gaden). **Længde:** 114 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 16.8.76 ABCinema. Indspilningen startet 9. juni i New York. Anm. Kos. 131.

TRIBUNEHELTEN

The Entertainer. USA 1975. **Dist:** Seven Keys. **P-selskab:** Robert Stigwood Organization/Persky-Bright. **P:** Beryl Vertue, Marvin Hamlish. **Instr:** Donald Wrye. **Manus:** Elliott Baker. **Efter:** skuespil »The Entertainer« (1957) af John Osborne. **Foto:** James Crabe. **Farve:** Eastmancolor. **Ark:** Bob Mackichan. **Dekor:** Terry Adams. **Koreo:** Ron Field. **Musik:** Marvin Hamlish. **Sang:** »The Only Way to Go« af Tim Rice. **Sangtekster:** Robert Joseph. **Medv:** Jack Lemmon (Archie Rice), Ray Bolger (Billy Rice), Sada Thompson (Phoebe Rice), Tyne Daly (Jean Rice), Michael Cristofer (Frank Rice), Annette O'Toole (Bambi Pasko), Mitch Ryan (Bambis far), Allyn Ann McLerie (Bambis mor), Dick O'Neill (Charlie, teaterleder), Leanna Johnson (Charleen), Rita O'Connor (Lilly), Alan de Witt (Bager). **Længde:** 99 min., 2705 m. **Censur:** Red. **Udl:** Obel. **Prem:** 23.8.76 Nygade. Anm. Kos. 131.

ULF LARSEN - ULVEN FRA DE 7 HAVE

Il Lupo Dei Mari. Italien 1974. **Dist:** Delta. **P-selskab:** Cinetirina Nazionale Cinematografica. **P:** Nino Loy. **Instr:** Giuseppe Vari. **Manus:** Sergio Rubini, Marcello Cioricelli. **Efter:** romanen »The Sea Wolf« (1904) af Jack London. **Foto:** Sergio Rubini. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Alberto Moriani. **Dekor:** Bartolomeo Scavia. **Musik:** Guido & Maurizio de Angelis. **Medv:** Chuck Connors (Ulf Larsen), Giuseppe Pambieri (Humphrey Van Weyden), Barbara Bach (Maud Brewster), Rik Battaglia, Pino Ferrara, Luciano Pigozzi, Lars Block, Maurice F. Poli,

Nello Pazzafini, Mimmo Di Costanzo, Paolo Magalotti, Vittorio Fanfoni, Lorenzo Piani, Rinaldo Zamperla, Claudio Ruffini, Ovidio Taito, Renato Baldini. **Længde:** 92 min. **Udl:** Cinema. **Prem:** 16.8.76 Mini-Bio (Randers). Filmen vises i engelsk-sproget version. Spændingsfilm.

ULVEHUNDEN

Il richiamo del Lupo. Italien/Spanien. **Dist:** Seven Stars. **P-selskab:** Dunamis-Estudios Cinemat. **Instr:** Gianfranco Baldanello. **Efter:** roman af Jack London, »The Call of the Wild« (1903). **Farve:** Eastmancolor. **Musik:** Stelvio Cipriani. **Medv:** Jack Palance, Joan Collins, Elisabetta Virgili, Manolo De Blas, Fernando Romero. **Længde:** 98 min. 2660 m. **Censur:** Grøn. Fb.u.12. **Udl:** Obel. **Prem:** 12.7.76 Nakskov. Spændingsfilm.

VESTENS GLADE DOLLARGRIN

The Great Scout and Cathouse Thursday. USA 1976. **Dist:** American International. **P-selskab:** Keep Films/American Int./Turbot. **P:** Jules Buck, David Corda. **Ex-P:** Samuel Z. Arkoff. **As-P:** Richard Shapiro. **P-sup:** Joseph Lenzi. **P-samordner:** Roz Canatiana. **Instr:** Don Taylor. **Instr-ass:** Brad Aronson. **Stunt-instr:** Jerry Gatlin. **Manus:** Richard Shapiro. **Foto:** Alex Phillips Jr. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Sheldon Kahn. **P-tegn:** Jack Martin Smith. **Dekor:** Enrique Esteves. **Kost:** Rene Conley. **Musik:** John Cameron. **Tone:** Manuel Topete, Bernard Pincus, Norman Schwartz, Greg Dillon. **Medv:** Lee Marvin (Sam Longwood), Oliver Reed (Joe Knox), Robert Culp (Jack Colby), Elizabeth Ashley (Nancy Sue), Strother Martin (Billy), Sylvia Miles (Mike), Kay Lenz (Thursday), Howard Platt (Vishniac), Jac Zarcha (Trainer), Pheadra, Leticia Robles, Luz Maria Pena, Erika Carlson, C. C. Charity, Ana Verdugo (Prostituerede). **Længde:** 106 min., 2905 m. **Censur:** Red. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 30.8.76 Kinopalæet. Instruktøren Don Taylor overtog fra Daryl Duke. Western-komedie.

WOLZ - EN TYSK ANARKISTS LIV OG FORKLARELSE

Wolz - Leben und Verklärung eines deutschen Anarchisten. Østtyskland 1974. **P-selskab:** DEFA. **P:** Manfred Renger. **Instr:** Günther Reisch. **Manus:** Günther Rucker. **Foto:** Jürgen Brauer. **Farve:** Orwo-color. **Ark:** Dieter Adam. **Musik:** Karl-Ernst Sasse. **Medv:** Regimantas Adomaitis (Ignaz Wolz), Heidemarie Wenzel (Agnes), Stanislaw Lubschin (Ludwig), Jörg-Detlef Panknin (Morgner), Peter Hölzel (Kassierer), Rainer Kleinstöck (Rudi), Carin Abicht (Lille Nulle), Vaclav Kotva (Lille Geiger), Günther Wolf (Arthur), Herwart Grosse (Gustav). **Længde:** 105 min. **Prem:** 10.8.76 TV. Anm. Kos. 132.

YANKEE

Jänken. Sverige 1970. **Dist:** W-S. **P-selskab:** Svenska Filminstitutet. **P:** Göran Gunér. **Instr:** Lars Forsberg. **Instr-ass:** Lilian Forsberg. **Manus:** Lars Forsberg. **Efter:** Roman af Märta Weiss. **Foto:** Petter Davidsson. **Klip:** Margit Nordqvist. **Tone:** Björn Öberg. **Medv:** Anita Ekström (Inger), Lars Green (Maskot), Mona Dan-Bergman (Mor), Inger Ekström (Anita), Gunnar Ossianer (Tobakshandleren), Benny Hansson (Johnny), Anna-Lisa Holstenson (Nabo), Asje Eriksson (Bageren), Louise Hedberg (Ingers søster), Tommy Sermling (Peter), Inga Cronzell (Socialrådgiver), Bengt Jerlov (Advokat), Carl-Gustaf Ringius (Dommer), May Dawson, Kay Sandberg. **Længde:** 94 min., 2605 m. **Prem:** 16.9.76 TV.

ØJE FOR ØJE

The Outlaw Josey Wales. USA 1976. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** The Malpasco Company. **P:** Robert Daly. **As-P:** Jim Fargo, John G. Wilson. **Ass:** Fritz Manes. **P-leder:** John G. Wilson. **Instr:** Clint Eastwood. **Instr-ass:** Jim Fargo, Win Phelps, Alan Brimfield. **Stunt-instr:** Walter Scott. **Manus:** Phil Kaufman, Sonia Chernus. **Efter:** romanen »Gone to Texas« af Forrest Carter. **Foto:** Bruce Surtees. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Panavision. **Klip:** Ferris Webster. **Ass:** Joel Cox. **P-tegn:** Tambi Larsen. **Dekor:** Chuck Pierce. **Rekvis:** Eddie Aiona. **Kost:** Glenn Wright. **Sp-E:** Robert MacDonald, Paul Polard. **Musik:** Jerry Fielding. **Tone:** Keith Stafford, Bert Hallberg, Terry Rudloff. **Rollebesættelse:** Jack Kosslyn. **Medv:** Clint Eastwood (Josey Wales), Chief Dan George (Lone Watie), Sondra Locke (Laura Lee), Bill McKinney (Terrill), John Vernon (Fletcher), Paula Trueman (Grandma Sarah), Sam Bottoms (Jamie), Geraldine Keams (Little Moonlight), Woodrow Parfrey (Lykkeridder), Joyce Jameson (Rose), Sheb Wooley (Travis Cobb), Royal Dano (Ten Spot), Matt Clarke (Kelly), John Verros (Chato), Will Sampson (Ten Bears), William O'Connell (Slim Cartstairs), John Guade (Comanchero-leder), John Mitchum (Al), Bruce M. Fischer (Yoke), Frank Schofield (Senator Land), Buck Kartalian (Butiksejer), Len Lesser (Abe), Doug Mc Grath (Læge), John Russell (Bloody Bill). **Længde:** 136 min. **Censur:** Fb.u.16. **Udl:** Warner-Constantin. **Prem:** 13.9.76 Palladium. Filmen indspillet i Arizona, Utah og Nord Californien. Anm. Kos. 132.

Kosmo- rama film- guide

- ** AGUIRRE, DEN GALE EROBRER** – Werner Herzogs film om en mislykket spansk ekspedition i Peru er en fascinerende allegori over den hvide mands destruktive civilisation. (Kos. 132).
- ** ALLE PRÆSIDENTENS MÆND** – Pakula har lavet en sober og spændende filmatisering af Watergate-journalisternes bog. Glimrende spil af Dustin Hoffman og Robert Redford. (Kos. 131).
- * AMULETTE** – brasillansk blanding af moderne eventyr og politisk fabel, gjort mere underholdende af Nelson Pereira dos Santos end man er vant til at vente fra cinema novo-instruktørerne. (Kos. 132).
- ** BARRY LYNDON** – Pessimisme og desperation over livets fortrædeligheder og menneskenes dårskaber er stadig Stanley Kubricks gennemgående tema. Tids- og miljøbillede er som sædvanlig tegnet med utrolig omhu, og inden for sine egne rammer er filmen fejlfri. (Kos. 131).
- * BLIND MAKKER** – En pæn, lidt rodet fortsættelse af Hans Kristensens biograf-føljeton om Per (alias Ole Ernst). (Kos. 132).
- BRØLENDE KÆMPER** – Med Jan-Michael Vincent i spidsen demonstrerer skrappe lastvognschauffører med brask og bram selvtægtens triumf. (Kos. 131).
- * BUGSY MALONE** – Alan Parkers kuriøse og charmerende gangsterfilmpastiche, spillet af børn med Jodie Foster som stjerne. (Kos. 132).
- BUSTER OG BILLIE** – Daniel Petries sentimentale historie om et umage pars kærlighed i Georgia 1948. En blanding af nostalgi- og selvtægtsfilm. (Kos. 132).
- ** DERSU UZALA** – Akira Kurosawas jap.-russ. co-produktion er en bred og smuk skildring af civilisationens fremfærd og den gamle naturfilosofis død. (Kos. 130).
- * DEN DOBBELTE MAND** – Frank Ernsts anden spillefilm om en mand, som drages mod sin døde brors kriminelle miljø, er ikke uinteressant, men svækkes af litterære prætentioner. (Kos. 130).
- * DUEL I MISSOURI** – Arthur Penn har lavet en skabagtig og forvrøvlet western hvor Nicholson og Brando krukker på livet løs. (Kos. 132).
- DØDS RACE 2000** – En besynderlig corny science fiction-film. »Rollerball« udsat for vulgær tegneserie-stil. (Kos. 131).
- DØDENS KLØR** – Et hårrejsende diletantisk plagiat på »Dødens gab« med gråbjørn i stedet for haj. (Kos. 131).
- ** EFTER ORDRE** – En sober canadisk film om arrestationerne under undtagelsestilstanden i Canada i 190. (Kos. 130).
- ELSKEDE ELEKTRA** – Det græske sagn i krukken og livløs Jancso-opsætning på den ungarske puszta. (Kos. 132).
- ENGLENES SKYGGER** – Uudholdeligt krukken og teatralisk Fassbinder-formalisme, instrueret af Daniel Schmid. (Kos. 132).
- ** F FOR FUP** – Orson Welles bolttrer sig veloplagt med kunsten at lyve, kunstneren som løgner og løgnens værdi som kunstværk. Altsammen engagerende og underholdende. (Kos. 130).
- ** FAMILY PLOT** – Hitchcocks nye film er en raffineret og underfundig thriller-komedie om to svindler-ægtepars aktiviteter. (Kos. 131).
- ** FARVEL, MIN ELSKEDE** – Dick Richards' Raymond Chandler-filmatisering er vittig, spændende, smuk og tro mod romanen uden at være rekonstruerende. Robert Mitchums Philip Marlowe måler sig med Bogarts. (Kos. 131).
- * FED MUSIK OG SEX PÅ DRENGEN** – Ken Russells frit fabulerende film om komponisten Franz Liszt er visuelt opfindsom.
- FLAMMER OVER FLODEN** – Roger Moore og Lee Marvin spiller med musklerne og ikke meget andet i forvokset underholdningsfilm. (Kos. 132).
- * FREDAG OG ROBINSON CRUSOE** – Peter O'Toole som Robinson og Richard Roundtree som Fredag i ny, meget ordrig version hvor herre- og slave-rollerne byttes om. (Kos. 131).
- FORT HUMBOLDT** – Kontant ramasjang-film med Charles Bronson som helt og Tom Gries som inferior fortæller. (Kos. 130).
- FRYGTENS HUS** – Fotografen William Frakers 2. (og sidste ?) film som instruktør er en anæmisk gyser, der roder rundt med identitetsskift og fortrængt seksualitet. (Kos. 132).
- ** GADEN UDEN NÅDE** – Scorseses gen-nembrudsfilm er velstyret og velspillet naturalisme, foruroligende nær det dokumentariske; et blik på sjakalerne i den jungle, hvor Corleone-familien hersker. (Kos. 131).
- GANGSTERNES LÆRLING** – Esben Højlund Carlsens mærkværdige rodsammen efter Lars Leergaards manus kan nok forklares men næppe undskyldes. (Kos. 131).
- ** HESTER STREET** – En sympatisk, psykologisk raffineret ægteskabshistorie på baggrund af jødisk emigrantliv i New York 1899. Af Joan Micklin Silver. (Kos. 131).
- HINDENBURG** – Tung katastrofefilm af Robert Wise om antinazistisk komplot bag luftskibet »Hindenburg«s brand i 1937. (Kos. 130).
- * HJERTER ER TRUMF** – Velfriseret dansk problemfilm, men Lars Brydesen undgår ikke det problematiske i sin skildring af identitetskriser. (Kos. 130).
- ** HOLLYWOOD COWBOY** – Iderig, bevægelig og charmerende rip-off på Hollywood-nostalgi og eventyret om den naive unge mand, der sejrer på sin idealisme. Jeff Bridges dækker fortrinligt titelrollen, og Howard Zieff har iscenesat med øje for både for- og nutiden. (Kos. 131).
- * HOLLYWOOD, HOLLYWOOD** – Gene Kellys musical-antologi rummer flere kuriøse glimt men for få højdepunkter fra forrige dages MGM-film. (Kos. 131).
- ** EN HÅNDFULD KÆRLIGHED** – Vilgot Sjömans klassekamp-skildring anno 1907 er engagerende og effektivt underholdende, også som tidsbillede. Anita Ekström fremragende. (Kos. 130).
- * I KÆRLIGHEDENS LÆNKER** – Truffauts film om Victor Hugos datter Adeles besynderlige kærlighedshistorie formår ikke at give det – meget – specielle tilfælde almen interesse.
- * I SANSERNES VOLD** – Nagisa Oshimas tilløbsstykke fra årets Cannes-festival er en monoman skildring af seksuel besættelse. Til trods for sine pornografiske elementer er filmen forunderlig sober. (Kos. 132).
- KASSEN STEMME** – Ebbe Langbergs instruktion fører intet til Balling & Bahs' elaborerede intrige om storsvindlere i lilleby. Intrigen trætter. (Kos. 131).
- * KILLER ELITE** – Sam Peckinpahs seneste film er elegant koreograferet vold uden engagement i mennesker og historie. (Kos. 130).
- * MANDEN SOM KOM NED PÅ JORDEN** – Nicolas Roegs menneskeligt tomme, men billedmæssigt fascinerende science fiction-film. (Kos. 130).

EN MAND GÅR AMOK – Jonathan Demmes selvtægts-evangelium er kontant og effektivt instrueret og et bedre manuskript værdigt. (Kos. 132).

EN MAND SØGER HÆVN – Philippe Noiret og Romy Schneiders spil er det bedste ved Enricos spændende men ubehagelige hævn-melodrama fra Anden Verdenskrig. (Kos. 131).

* **MANDEN DER HOLDT OP MED AT RYGE** – Stort set underholdende svensk farce af Tage Danielsson; inspireret af Dantes Inferno, men lystigt piskende nutidige fænomener. Prægtigt spil af Gösta Ekman. (Kos. 131).

* **MYSTERIET OM RIDDERFALKEN** – Jævnt underholdende komedie der, med udgangspunkt i Hammetts roman og Hustons film, fortæller om Sam Spade junior og dennes meriter. (Kos. 132).

** **NASHVILLE** – Ambitiøs og fascinerende Altman-film, der lader country & western-musikkens højborg, Nashville, blive centrum i en nuanceret Amerika-skildring. (Kos. 131).

NAZI-BØDLEN – En vellavet, men perspektivfattig skildring af attentatet på Heydrich i Prag 1942. Instrueret af Lewis Gilbert. (Kos. 132).

** **NEXT STOP GREENWICH VILLAGE (HER LEVES LIVET)** – Paul Mazurskys erindring om Greenwich Village i 50'erne er en poetisk, bevægende og underholdende komedie om den unges opbrud fra familien. De ellers så fortæskede »sjove år« anskues originalt, og Lenny Baker i hovedrollen er et spændende talent. (Kos. 131).

* **OKINAWA – STILLEHAVSKRIGENS HELVEDE** – Okamotos effektfulde episke film om det store japanske nederlag på øen Okinawa i sommeren 1945. (Kos. 130).

* **OLSEN-BANDEN SER RØDT** – Ballings 8. film i serien er som helhed mindre inspireret end de nærmest forudgående, men rummer én genial sekvens. (Kos. 132).

OS IMELLEM – Stellan Olssons debatfilm om individ kontra samfund er en håbløs tyggen drøv på tressernes værste modernisme-klicheer.

* **ROBIN HOOD OG MARIAN** – Lesters film leger bittersødt, sarkastisk-nostalgisk med Robin Hood-skikkelsen. Med Sean Connery og Audrey Hepburn (come back). (Kos. 132).

* **ROMANTISKE ENGLÆNDERINDE, DEN** – Loseys film om en gift kvindes affære er stedvis interessant, men som helhed mislykket. (Kos. 130).

** **SEKSLØBEREN DER BLEV TAVS** – Vellykket, lidt vemodig western om en gunfigters sidste dage. Don Siegel har instrueret med Wayne-myten i baghovedet, og John Wayne spiller sig selv bedre end i mange år. (Kos. 132).

* **SHERIFFEN OG PEBERMØEN** – John Wayne og Katharine Hepburn i en personality-dyrkende, men også charmerende fortsættelse af historien om den enøjede sherif. Stuart Millar har instrueret. (Kos. 130).

** **SILENT MOVIE** – Larmende morsom Mel Brooks-farce, der hæmningsløst bruger alle indfald uden at lade sig afficere af begreber som god smag og lignende. (Kos. 132).

** **SKUESPILLERNES REJSE** – Et langt, ejendommeligt og interessant epos om Grækenlands historie fra 1939-52 frit efter dramaet om Elektra. Instrueret af Thodoros Angelopoulos.

SLAGET OM MIDWAY – Stillehavsslaget i 1942 i oppustet Jack Smight-film med Sensur-round lydeffekter. (Kos. 132).

* **SKYGGEBLØMSTER** – Velment og vel-lavet skuespilmatisering af Paul Newman med intelligent præstation af Joanne Woodward. (Kos. 130).

** **SKÆV EFTERMIDDAG, EN** – Lumets bedste film siden »Gruppen«, er en intens tragikomedie om et mislykket gidsel-bankkup med en formidabel præstation af Al Pacino. (Kos. 131).

* **SLAMBERTEN FRA NASHVILLE** – Afslappet og let nostalgisk John Avildsen-film om Nashville i halvtredserne. (Kos. 130).

* **STRISSEREN OG DRÆBEREN** – Effektfuld og velkomponeret kriminalfilm om jagten på en morder. Med Alain Delon og Jean-Louis Trintignant. (Kos. 132).

** **STRØMER** – Anders Refns veloplagede og underholdende spillefilmdebut med fremragende spil af Jens Okking i den store hovedrolle som en dansk betjent i vanskeligheder. (Kos. 132).

** **SLIP FANGERNE LØS, DET ER FORÅR!** – Vellykket og velspillet Tage Danielsson-farce om forbrydelse, straf og resocialisering. (Kos. 130).

SPØGELSESTOGET – Bent Christensens nye lystspil er fuldstændig idéforladt og kedsommeligt, trods Dirch Passer. (Kos. 131).

* **STRØMEREN OG LUKSUSPIGEN** – Robert Aldrich formår ikke at kombinere en bazar kærlighedshistorie med en beretning om en politimands moral. (Kos. 130).

** **TAXI DRIVER** – Martin Scorseses Cannes-prisvinder er en besættende »storbyen som jungle«-skildring, mættet med atmosfære og stimuleret af Robert De Niros intense og masterlige spil i hovedrollen. (Kos. 131).



En scene fra »Tegnet«.

TEGNET – Helt usandsynlig, men meget kontant og ret underholdende gyser om Satans genkomst. Richard Donner har instrueret Gregory Peck og Lee Remick godt, og Gilbert Taylors kameraarbejde er prægtigt. (Kos. 132).

* **TRE SMARTE SMUGLERE PÅ »LUCKY LADY«** – Hæsløsende, ganske underholdende, men stil-usikker Stanley Donen-film, der lider lidt under Liza Minnellis nyvundne rang som superstjerne. (Kos. 130).

* **TRIBUNEHELTEN** – John Osbornes skuespil overført til Californien i 40'erne med Jack Lemmon og Ray Bolger i vel-spillende gruppe, men uden det iscenesætter-»løft« (af Donald Wrye), der kunne bringe det ud over ordflommens monotoni. (Kos. 131).

* **TRIO INFERNAL** – En dekadent raffineret, men også lidt langtrukken gyser, hvor Michel Piccoli og Romy Scheider står for perfekt udført syremord. (Kos. 131).

EN VARM SAG – Krimi-film om arbejdsløs forfatter, der bliver privatdetektiv. J. Lee Thompson har instrueret med træ rutine, men Bronson er bedre end vanligt. (Kos. 132).

** **VINDEN OG LØVEN** – Endnu en dynamisk og teknisk flot ramasjang-film af John Milius. Måske ikke helt så perspektivrig, som den selv antyder, men drøn-underholdende. (Kos. 129).

* **ØJE FOR ØJE** – Clint Eastwoods femte spillefilm som instruktør er meget konventionel og meget lang, men den underholder effektivt, selv om hvert eneste billede og hver eneste handling er forudsigelig. (Kos. 131).



Kommende:
Lina Wertmüller
Bernardo Bertolucci
Francesco Rosi
Pier Paolo Pasolini
Ermanno Olmi
Orson Welles
Eric Rohmer